

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes



Tesis Doctoral

LA CULTURA INDÍGENA
EN LA FOTOGRAFÍA MEXICANA
DE LOS 90s

Laura Miroslava Corkovic

Director de la Tesis:
Francisco Javier Panera Cuevas

Salamanca, 2012

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes



Tesis Doctoral

LA CULTURA INDÍGENA
EN LA FOTOGRAFÍA MEXICANA
DE LOS 90s

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Laura Miroslava Corkovic', positioned above a dashed horizontal line.

Laura Miroslava Corkovic

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Francisco Javier Panera Cuevas', positioned above a dashed horizontal line.

Francisco Javier Panera Cuevas

Salamanca, 2012

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	i
ABREVIATURAS	iii
MAPAS DE MÉXICO	v
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Objetivos, antecedentes, metodología y estructura del trabajo	1
1.2 Algunas consideraciones sobre la historia de la fotografía con tema indígena en México	7
2. LA CULTURA INDÍGENA DE MÉXICO	27
2.1. Cultura: definición y problemática	28
2.1.1. Realidad histórica	34
2.1.1.1. Instituto Nacional Indigenista	66
2.1.1.2. Ejército Zapatista de Liberación Nacional	83
2.1.2. Realidad material	113
2.1.3. Realidad espiritual	121
2.2. Los grupos indígenas	127
2.2.1. Los grupos indígenas más fotografiados	133
2.2.1.1. Los tarahumaras – un pueblo que redescubrió Artaud	142
2.2.1.2. Los tzotziles – un pueblo de fotógrafos indígenas	149
2.2.1.3. Los mixtecos – un pueblo de emigrantes	154
2.3. ¿Desaparecerán las culturas indígenas?	163
2.3.1. La situación actual	166
2.3.2. El problema de la discriminación	175
2.3.3. La revalorización de la cultura indígena	193
3. LA CULTURA INDÍGENA EN LA FOTOGRAFÍA MEXICANA DE LOS 90S	199
3.1. Fotógrafos no indígenas	213
3.1.1. Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica	232
3.1.2. Gerardo Suter: Mitología prehispánica	251
3.1.3. Mariana Yampolsky: La Muerte	267
3.1.4. Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado	283
3.1.5. Mujeres, niños y hombres indígenas	306
3.1.6. Federico Gama: Los mazahuacholoskatopunks	349

3.2.	Fotógrafos indígenas	369
3.2.1.	Archivo Fotográfico Indígena	376
3.2.1.1.	Maruch Sántiz Gómez: Creencias	394
3.2.1.2.	Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a la modernidad	407
3.2.1.3.	Juana López López: Chiles y los colores	419
3.2.1.4.	Genaro Sántiz Gómez: ¿Posh sagrado?	429
3.2.1.5.	Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa	438
3.2.1.6.	Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal	451
3.2.2.	Archivo Fotográfico Guelatao	465
3.2.2.1.	La mirada interior de cinco fotógrafos indígenas	471
3.3.	Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas	479
4.	CONCLUSIONES	504
CATÁLOGO DE LÁMINAS		512
▪	Fotógrafos no indígenas	524
▪	Fotógrafos indígenas	566
* En la contraportada interior de esta tesis se adjunta un DVD con la totalidad de las imágenes en color.		
ENTREVISTAS (2002-2011)		607
ANEXO A: Entrevistas con fotógrafos no indígenas		608
▪	Flor Acosta (2008)	608
▪	Alicia Ahumada (2003)	611
▪	Alicia Ahumada (2005)	622
▪	Lorenzo Armendáriz (2004)	624
▪	Sebastian Belaustegui (2008)	652
▪	Marco Antonio Cruz (2003)	657
▪	Rafael Doniz (2003)	667
▪	Agustín Estrada (2004)	684
▪	Gabriel Figueroa (2004)	708
▪	Federico Gama (2008)	718
▪	Flor Garduño (2003)	731
▪	Javier Hinojosa (2003)	742
▪	Graciela Iturbide (2002)	750
▪	Cristina Kahlo (2010)	761
▪	Ruth D. Lechuga (2003)	766
▪	David Maawad (2004)	772
▪	Patricia Martín (2011)	776
▪	Eniac Martínez (2003)	782

▪ Francisco Mata Rosas (2003)	790
▪ Pedro Meyer (2003)	806
▪ Pablo Ortiz Monasterio (2002)	820
▪ Tatiana Parceró (2006)	847
▪ Rogelio Rangel (2003)	851
▪ David Ribas (2004)	866
▪ José Ángel Rodríguez (2003)	870
▪ Fernando Rosales (2003)	894
▪ Mariana Rosenberg (2003)	909
▪ Gerardo Suter (2002)	923
▪ Ángeles Torrejón (2002)	932
▪ Gerard Tournebize (2004)	945
▪ Antonio Turok (2003)	948
▪ Pedro Tzontémoc (2004)	953
▪ Pedro Valtierra (2003)	974
▪ Irma Villalobos (2007)	986
ANEXO B: Entrevistas con fotógrafos indígenas	990
▪ Emiliano Guzmán Meza (2003)	990
▪ Petul Hernández Guzmán (2003)	998
▪ Xunka' López Díaz (2003)	1004
▪ Juana López López (2003)	1009
▪ Genaro Sántiz Gómez (2009)	1012
▪ Maruch Sántiz Gómez (2003)	1014
▪ Juan de la Torre López (2003)	1025
ANEXO C: Entrevistas con personalidades del medio cultural mexicano	1034
▪ Alejandro Castellanos (2004)	1034
▪ Olivier Debroise (2004)	1062
▪ Carlota Duarte (2003)	1067
▪ Emma Cecilia García (2009)	1087
▪ Toni Kuhn (2004)	1093
▪ Carlos Montemayor (2004)	1096
▪ Margarita Morfin (2004)	1104
▪ Elena Poniatowska (2004)	1106
▪ Arjen van der Sluis (2003)	1111
▪ Francisco Toledo (2003)	1119
ANEXO D: Breve currículo de los fotógrafos entrevistados	1121

ANEXO E: “La imagen del otro <i>“otro”</i> – La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios”. Texto inédito y en proceso cedido por Laura González Flores, UNAM, México.	1130
ANEXO F: Exposición: “México: un siglo de fotografía indígena”	1160
▪ Datos sobre la exposición “México: un siglo de fotografía indígena”, Museo Nacional de Culturas Populares, México 1988.	1160
▪ “México: un siglo de fotografía indígena”. Transcripción de la grabación de la mesa redonda en el Museo Nacional de Culturas Populares, Ciudad de México, Febrero de 1988.	1161
ANEXO G: “Retratos de un domingo en Chapultepec”. Proyecto inédito presentado por Federico Gama al FONCA para conseguir una beca de Jóvenes Creadores, México 1994.	1176
ANEXO H: “Los Arcos Florales de la Sierra de Zongolica”. Texto inédito de Gisela Weimann. Leído durante la conferencia “Reinventar el espacio público: América Latina”, Universidad Complutense de Madrid, Mayo 2002.	1183
ANEXO I: Nuhusehe Educación y Desarrollo, A.C. Documento de presentación institucional de esta organización no gubernamental orientada al desarrollo de los pueblos indígenas del Estado de Hidalgo.	1190
▪ Curriculum Nuhusehe	1190
▪ Presentación	1191
▪ Historia e Identidad de Nuhusehe	1195
BIBLIOGRAFÍA	1198

AGRADECIMIENTOS

Antes de todo quiero dar las gracias a los fotógrafos Flor Acosta, Sebastian Belaustegui, Marco Antonio Cruz, Cisco Craig Dietz, Rafael Doniz, Gabriel Figueroa, Héctor García, Emiliano Guzmán Meza, Petul Hernández Guzmán, Graciela Iturbide, Ruth D. Lechuga, Juana López Díaz, David Maawad, Patricia Martín, Eniac Martínez, Francisco Mata Rosas, Pedro Meyer, Pablo Ortiz Monasterio, Tatiana Parceró, Rogelio Rangel, David Ribas, José Ángel Rodríguez, Fernando Rosales, Mariana Rosenberg, Juan de la Torre López, Ángeles Torrejón, Gerard Tournebize, Antonio Turok, Pedro Valtierra e Irma Villalobos por las entrevistas, las conversaciones personales y por ofrecerme el acceso a sus trabajos. Agradezco especialmente el apoyo profesional y amistoso a Alicia Ahumada por el permiso de acompañarle en uno de sus viajes, tanto como a Lorenzo Armendáriz, Agustín Estrada, Federico Gama, Flor Garduño, Javier Hinojosa, Cristina Kahlo, Xunka' López Días, Genaro Sántiz Gómez, Maruch Sántiz Gómez, Gerardo Suter, Pedro Tzontémoc y Gisela Weimann. El presente trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de todos esos fotógrafos.

Así mismo agradezco su valiosa contribución a Alejandro Castellanos, Olivier Debroise, Emma Cecilia García, Toni Kuhn, Carlos Montemayor, Margarita Morfin, Elena Poniatowska, Arjen van der Sluis, Francisco Toledo, Laura González Flores y también a Isaac Escamilla Sandoval, Secretario Consejo Directivo de la Organización *Nuhusehe*.

Muchas gracias a Carlota Duarte por su ayuda organizadora, nuestras conversaciones personales, su crítica lectura de los presentes capítulos sobre fotografía indígena y sus sugerencias. También agradezco al biólogo Alejandro Ríos por invertir tiempo en la cuidadosa lectura de algunos fragmentos de la presente obra, así como por haber asistido en la transcripción de varias entrevistas.

Quiero agradecer al Dr. Javier Panera por haberme guiado en la realización de este trabajo y a Rosa Dorado de la Secretaría del Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes de la Universidad de Salamanca por su ayuda en cuestiones burocráticas. Además agradezco el apoyo de mi co-tutor Cuauhtémoc Medina de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Estoy muy agradecida con los miembros de la Fundación Cultural Mariana Yampolsky y con los empleados del antiguo Instituto Nacional Indigenista por facilitarme el acceso a sus archivos, tanto como con el personal de la Galería OMR y del Centro de la Imagen por su colaboración.

Gracias a Joanne Flores y sus compañeros del Smithsonian Latino Center por invitarme a participar en el "Latino Museum Studies Program" (2008) y así darme la posibilidad de conocer numerosas imágenes sobre cultura indígena mexicana que se guardan en los archivos de la *Smithsonian Institution* en Washington DC.

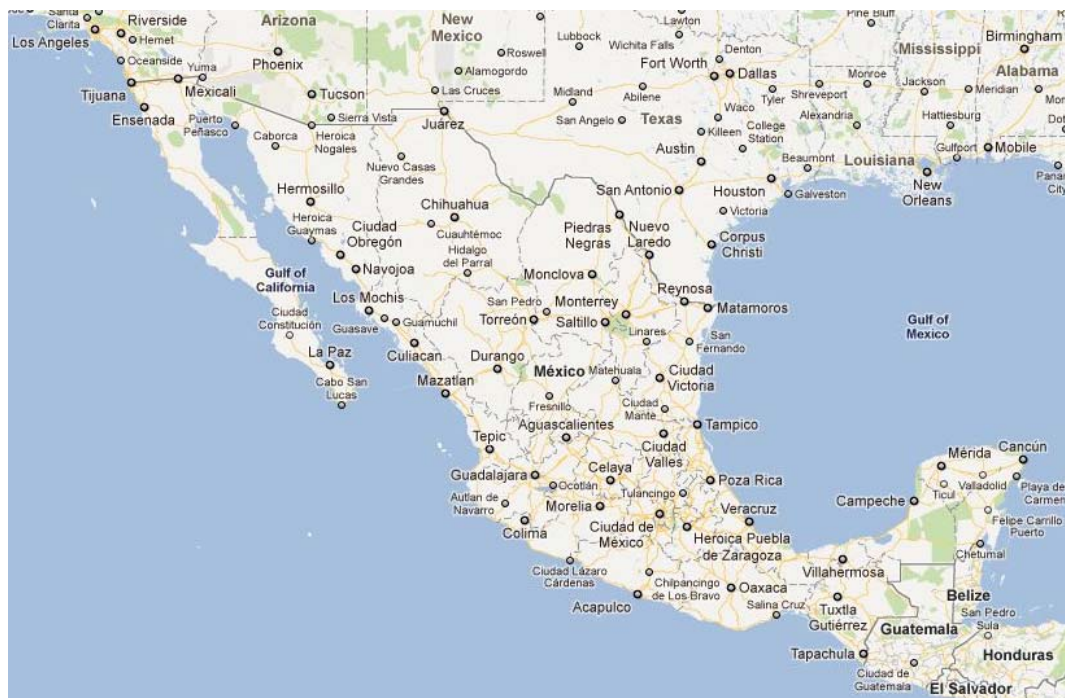
Finalmente, doy las gracias a mis padres por su inspiración y apoyo constante.

ABREVIATURAS

AFI	Archivo Fotográfico Indígena
ASAM	Asamblea de Autoridades Mixes
CENART	Centro Nacional de las Artes
CI	Centro de la Imagen
CCI	Centro Coordinador Indigenista
CDI	Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
CIESAS	Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social del Sureste
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CONADEPI	véase CDI
COCEI	Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo
Cocopa	La Comisión de Concordia y Pacificación
CONAPO	Consejo Nacional de Población
CNC	Confederación Nacional Campesina
CNCA	véase CONACULTA
CTM	Confederación de Trabajadores de México
ENAH	Escuela de Antropología e Historia
ENAP	Escuela Nacional de Artes Plásticas
EZLN	Ejército Zapatista de Liberación Nacional
FCE	Fondo de Cultura Económica
FCMY	Fundación Cultural Mariana Yampolsky
FLN	Fuerzas de Liberación Nacional
FONAPAS	Fondo Nacional para Actividades Sociales
FONCA	Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
GATT	<i>General Agreement on Tariffs and Trade</i>
IAGO	Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca
ICP	International Center of Photography
IMSS	Instituto Mexicano del Seguro Social
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia

INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
INEGI	Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Información
INI	Instituto Nacional Indigenista
LMI	Laboratorio Mexicano de Imágenes
MAM	Museo de Arte Moderno
MUCA	Museo Universitario de Ciencias y Artes
MULT	Movimiento Unificación y Lucha Triqui
NAFTA	<i>North American Free Trade Agreement</i> , véase también TLC
OIT	Organización Internacional del Trabajo
ONU	Organización de Naciones Unidas
Oxfam	<i>Oxford Committee for Famine Relief</i> (Comité Oxford para la Lucha contra el Hambre)
PACMYC	Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias
PAN	Partido Acción Nacional
PEMEX	Petróleos Mexicanos
PNUD	Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo
PRD	Partido de la Revolución Democrática
PRI	Partido Revolucionario Institucional
SEP	Secretaría de Educación Pública
SRE	Secretaría de Relaciones Exteriores
STPRM	Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana
TFG	Taller Fotográfico Guelatao
TLC ó TCLAN	Tratado de Libre Comercio de América del Norte
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

MAPAS DE MÉXICO



Fuente: <http://maps.google.com/> (13.11.2011)



Fuente: <http://www.mexicofirstclass.com/map-images/mapa-mexico-estados.gif> (13.11.2011)

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objetivos, antecedentes, metodología y estructura del trabajo

Desde sus inicios la fotografía en México ha sido un género artístico dominado por no indígenas y la cultura indígena una constante temática dentro de la misma. No fue hasta los 1990s cuando surgieron los primeros grupos de fotógrafos indígenas profesionales que además de tener gran éxito en México, lograron atención y reconocimiento a nivel internacional. Con sus trabajos enriquecen la visión de los fotógrafos no indígenas y dan nuevo rumbo a la presencia del mundo indígena en la fotografía mexicana.

Hasta la fecha existen interesantes publicaciones sobre la cultura indígena en la fotografía como por ejemplo el artículo *Fotografía indígena e indigenista* de Elisa Ramírez¹ o el libro *El ojo de vidrio – Cien años de fotografía del México indio*². También destacan *México indio* que presenta imágenes de fotógrafos masculinos³ y *México indio, testimonio en blanco y negro* que es sobre la visión femenina de cinco fotógrafas⁴. Además está el libro *De Fotógrafos y de Indios*⁵ que es un importante acercamiento crítico a la fotografía antropológica de los años 80s y 90s. En estas publicaciones se trata exclusivamente de fotografía no indígena, mientras que también hay numerosas monografías sobre proyectos realizados tanto por fotógrafos no indígenas⁶ como por indígenas⁷.

¹ Elisa Ramírez Castañeda, "Fotografía indígena e indigenista", en: *CIESAS* 60-61 Octubre 2000, Marzo 2001, pp. 119-125

² Jaime Vélez Storey (edit.), *El ojo de vidrio – Cien años de fotografía del México indio*, Prólogo de Roger Bartra, BANCOMEXT, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México D.F. 1993

³ *México indio*, Fotografías de Guillermo Aldana, Rafael Doniz, Patricio Robles Gil, Bob Schalkwijk y Antonio Vizcaino, Prólogo de Salomón Nahmad, Textos de Elena Poniatowska, Grupo Financiero InverMexico, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Producción Editorial: Agrupación Sierra Madre, impetus Comunicación, Redacta y Vizcaino Ediciones, México D. F. 1993

⁴ *México indio, testimonio en blanco y negro*, Fotografías de Alicia Ahumada, Gertrudis Duby, Flor Garduño, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, Presentación de Elena Poniatowska, Entrevistas de Germán Dehesa, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Floresta Ediciones, México D. F. 1994

⁵ AAVV, *De Fotógrafos y de Indios*, Ediciones Tecolote, México D. F. 2000

⁶ Véase por ejemplo el libro de Pablo Ortiz Monasterio, *Corazón de venado*, Textos de José

Asimismo me gustaría mencionar una tesis de maestría titulada en alemán *Vom Fremdbild zum Selbstbild: Die fotografische Repräsentation der Indigenen Mexikos* presentada por la historiadora de arte Madlen Schering sobre el retrato de gente indígena en la fotografía antropológica y la influencia que los fotógrafos indígenas tienen en este tipo de imágenes. Para investigar el proceso del retrato indígena, la autora compara imágenes tomadas por los extranjeros Carl Lumholtz (1851-1922) y Gertrude Duby Blom (1901-1993) con aquellas hechas por las fotógrafas indígenas Maruch Sántiz Gómez (*1975) y Xunka' López Díaz (*1971) del Archivo Fotográfico Indígena (AFI).⁸

Otra investigación por destacar, es una tesis de maestría presentada por la fotógrafa Rachel Sokal con el título *Intersecting photographic gazes, relations of power and intercultural communication; indigenous photographers and the tourist gaze in contemporary Chiapas, Mexico*. La autora analiza el entrecruzamiento de la fotografía indígena de Chiapas y la industria turística local. Revela la visión de los fotógrafos indígenas sobre su propia cultura para seguir con la mirada que los turistas extranjeros tienen de los indígenas. Después presenta los resultados de un taller de fotografía para indígenas que ella impartió en 2008 y al que llamó "*Let's take photos of Gringos*". Es un proyecto sumamente interesante, porque Sokal animó a los participantes indígenas a orientar sus cámaras hacia los extranjeros y explorar nuevas vías de comunicación intercultural a través de la fotografía.⁹

A pesar de que hay una extensa literatura sobre la cultura indígena, tanto prehispánica como contemporánea, y numerosas publicaciones sobre la presencia del

Antonio Nava y Ramón Mata Torres, Consejo Estatal de la Cultura y las Artes Jalisco, México 1992 o el de José Angel Rodríguez, *lok'tavanej, cazador de imágenes*, Casa de las Imágenes, México D. F. 2002.

⁷ Véase, entre otros, el libro *Creencias de nuestros antepasados*, Fotografías de Maruch Sántiz Gómez, Textos de Herrmann Bellinghausen, Carlota Duarte y Gabriela Vargas Cetina, Centro de la Imagen, CIESA, Casa de las Imágenes, México 1998 o *Mi hermanita Cristina, una niña chamula*, Fotografías de Xunka' López Díaz, Texto de Lourdes de León Pasquel, Coordinación general de Carlota Duarte, AFI, CIESA, CONACULTA, Chiapas, México 2000.

⁸ Madlen Schering, *Vom Fremdbild zum Selbstbild: Die fotografische Repräsentation der Indigenen Mexikos*, Tesis de Maestría presentada en la Universidad Humboldt de Berlín, 2003

⁹ Véase Rachel Sokal, *Intersecting photographic gazes, relations of power and intercultural communication; indigenous photographers and the tourist gaze in contemporary Chiapas, Mexico*, tesis presentada en la Universidad de Bristol para obtener el Grado de Maestría, Bristol 2008

mundo indígena en la fotografía mexicana desde sus inicios en el siglo XIX hasta la actualidad, todavía faltan investigaciones sobre la coexistencia de fotógrafos indígenas y no indígenas durante la década de los 90s y publicaciones que den una visión de conjunto de este fenómeno.

En consecuencia, algunas de las preguntas por responder en el presente trabajo serán: ¿Cómo surgieron los primeros grupos de fotógrafos indígenas en México? ¿Cómo fue posible que a pesar de su marginación los fotógrafos indígenas de los 90s lograran un éxito inmediato a nivel nacional e internacional? Visto a través de la lente fotográfica, ¿quién es indígena y quién no? ¿Qué características de la cultura indígena se encuentran en las imágenes creadas por indígenas y cuales en aquellas hechas por no indígenas? ¿Qué opinan los fotógrafos unos de otros? Y, finalmente, ¿qué futuro tienen los fotógrafos indígenas en un género artístico dominado por no indígenas?

Para realizar un estudio *in situ* y así conseguir las respuestas correspondientes, viajé a Ciudad de México donde residí entre 2002 y 2004. Durante este período hice una extensa búsqueda bibliográfica y una detallada revisión de los archivos fotográficos en el Instituto Nacional Indigenista (INI) con la Fototeca Nacho López, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Galería OMR, la Fundación Cultural Mariana Yampolsky (FCMY) y el Centro de la Imagen (CI). Inicié una amplia recopilación de imágenes con tema indígena hasta juntar más de dos mil fotografías¹⁰ procedentes de varios archivos, publicaciones y colecciones privadas.

En el 2003 realicé tres viajes entre los cuales el primero fue a San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, para entrevistar a los fotógrafos indígenas del AFI y su mentor Carlota Duarte¹¹. En el AFI revisé todas las imágenes del archivo, saqué copias de artículos y conseguí los libros publicados por el *Proyecto Fotográfico Chiapas*¹². Aproveché la estancia en Chiapas para además hablar con Juan de la

¹⁰ Véase también el capítulo 2.2.1 *Los grupos indígenas más fotografiados* del presente trabajo.

¹¹ Véase mi entrevista con Carlota Duarte, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México.

¹² Véase también el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

Torre López¹³ de la organización "*Sna Jtz'ibajom*, Cultura de los Indios Mayas"¹⁴ y el fotógrafo no indígena José Ángel Rodríguez¹⁵.

El segundo viaje fue posible gracias a la invitación de la fotógrafa Alicia Ahumada¹⁶ con la que visité varias comunidades indígenas en el Estado de Hidalgo¹⁷. Ahumada trabajaba para la organización "*Nuhusehe*, Educación y Desarrollo, A.C." cuyos miembros me facilitaron importante información sobre su proyecto¹⁸. Además me fui a Oaxaca de Juárez, Estado de Oaxaca, para conseguir las entrevistas con el artista Francisco Toledo¹⁹, fundador del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo²⁰, y el fotógrafo no indígena Antonio Turok²¹. Después de mi regreso a Europa, seguí llevando a cabo catorce entrevistas por correo electrónico hasta 2011, mientras que también consulté bibliografía específica en el Instituto Ibero-Americano de Berlín.

Como parte esencial del proceso de investigación, realicé más de cincuenta entrevistas tanto a fotógrafos indígenas²² como no indígenas²³ así como a diversos personajes del medio cultural mexicano²⁴ relacionados con el tema objeto de esta tesis. Están recogidas en los anexos A, B y C. En la edición de las entrevistas me limité a unos pocos cambios. Intenté utilizar un tono neutro y coloquial en la mayoría de las preguntas y en ningún momento la información obtenida ha sido alterada. Aún

¹³ Véase mi entrevista con Juan de la Torre, 09.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México.

¹⁴ Para más información sobre *Sna Jtz'ibajom*, véase también el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

¹⁵ Véase mi entrevista con José Ángel Rodríguez, 06.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

¹⁶ Véase mis dos entrevistas con Alicia Ahumada en el anexo A del presente trabajo.

¹⁷ Véase también el capítulo 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

¹⁸ Véase el anexo I: *Nuhusehe, Educación y Desarrollo, A.C.* del presente trabajo.

¹⁹ Véase mi entrevista con Francisco Toledo, 29.11.2003, Oaxaca de Juárez, Estado de Oaxaca, México.

²⁰ El centro se fundó en 1996 y se ubica en el centro de Oaxaca. Cuenta con seis salas de exposición, una biblioteca y una colección con más de 18 mil imágenes de fotógrafos reconocidos como por ejemplo Manuel Álvarez Bravo, Hugo Brehme, Henri Cartier-Bresson, Héctor García, Guillermo Kahlo, Nacho López, Tina Modotti, y Edward Weston.

²¹ Véase mi entrevista con Antonio Turok, 29.11.2003, Oaxaca de Juárez, Estado de Oaxaca, México.

²² Véase el anexo B: *Entrevistas con fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

²³ Véase el anexo A: *Entrevistas con fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

²⁴ Véase el anexo C: *Entrevistas con personajes del medio cultural mexicano* del presente trabajo.

a riesgo de que algunas expresiones coloquiales de muchos fotógrafos se aparten de una sintáxis o una gramática española correcta.

En las páginas finales de esta tesis e incluido otros cinco anexos (E, F, G, H e I) con documentación inédita que me ha sido facilitada cortesmente por una investigadora de la fotografía indígena, tres fotógrafos y una organización no gubernamental²⁵. En mi oponión tiene un gran interés la transcripción de la mesa redonda de la exposición "México: un siglo de fotograía indígena" celebrada en 1988 en el Museo Nacional de las Culturas Populares²⁶, pues de esta importante y pionera muestra sobre el tema que nos ocupa no existe catálogo. También son inéditos los proyectos fotográficos "Retratos de un domingo en Chapultepec"²⁷ de Federico Gama (1994) y "Los Arcos Florales de la Sierra de Zongolica"²⁸ de Gisela Weimann (2002). Y finalmente me resultó de extraordinaria utilidad un texto inédito y en proceso que me ha cedido gentilmente la investigadora de la UNAM Laura González Flores en el cual bajo el título "La imágen del otro `otro`" analiza la producción fotográfica de grupos sociales minoritarios en México²⁹.

Me ha parecido oportuno comenzar esta tesis con un extenso análisis que permita establecer las señas de identidad de la cultura indígena en México frente a la nacional, para el cual me he servido tanto de los estudios antropológicos más significativos como de los comentarios y declaraciones realizados por expertos en cultura indígena y fotógrafos en las entrevistas que realicé.³⁰

A continuación he comparado los trabajos de fotógrafos no indígenas³¹ con aquellos realizados por indígenas³². No he pretendido ser exhaustiva, aunque sí seleccionar un grupo lo suficientemente representativo dentro de la abundante producción fotográfica de los primeros, mientras que en el segundo caso se trata de

²⁵ Véase el anexo I, *op.cit.*

²⁶ Véase el anexo F: Exposición: "México: un siglo de fotografía indígena" del presente trabajo.

²⁷ Véase el anexo G: "Retratos de un domingo en Chapultepec" del presente trabajo.

²⁸ Véase el anexo H: "Los Arcos Florales de la Sierra de Zongolica" del presente trabajo.

²⁹ Véase el anexo E: "La imagen del otro "otro" – La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios" del presente trabajo.

³⁰ Véase el capítulo 2 *La cultura indígena de México* del presente trabajo.

³¹ Véase el capítulo 3.1 *Fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

³² Véase el capítulo 3.2 *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

los más conocidos entre los fotógrafos indígenas de México. Opino que sus trabajos no deben ser medidos con los mismos parámetros, por lo cual he añadido un capítulo adicional para destacar las diferencias que existen entre ambos grupos³³.

También he incluido un catálogo de imágenes³⁴ en el que he decidido presentar sus fotografías diferenciando el trabajo de los fotógrafos indígenas de los no indígenas en lugar de seguir un orden estrictamente temático. No lo hago ni para discriminar ni tampoco para idealizar a los primeros, sino más bien para visualizar las peculiaridades de sus imágenes en comparación con aquellas hechas por los segundos.

Al hablar de la cultura indígena en el arte mexicano, siempre es necesario formular algunas aclaraciones terminológicas. Las palabras "indio", "indígena" e "indigenista" son términos occidentales que tienen una larga tradición histórica en la que los no indígenas se enfrentan a los indígenas para marcar una diferencia cultural entre ambos³⁵. Particularmente "indio" e "indigenista" están sellados como negativos por su carácter racista y paternalista lo que hace necesario enfatizar que aquí se aplican libres de todo tipo de discriminación³⁶. Asimismo "indio" e "indígena" se usan como sinónimos nada más para evitar repeticiones.

Por otro lado es importante mencionar la distinción que hay entre "fotógrafos indigenistas" y "fotógrafos no indígenas" frente a los "fotógrafos indígenas". El primer grupo trabaja influenciado por el indigenismo³⁷ y consiste principalmente en fotógrafos antropólogos y aquellos contratados por el INI que es la institución estatal en la que numerosos de los fotógrafos no indígenas entrevistados para el presente trabajo iniciaron su carrera profesional. Al dejar de trabajar para el gobierno, su acercamiento al mundo indígena actual varía y muchos prefieren distanciarse del término indigenista. Los fotógrafos no indígenas en general, independientemente si

³³ Véase el capítulo 3.3 *Fotógrafos no indígenas vs. fotógrafos indígenas de los 90s* del presente trabajo.

³⁴ Véase el *Catálogo de Láminas* del presente trabajo. Además en la contraportada interior de esta tesis se adjunta un DVD con la totalidad de las imágenes en color.

³⁵ Véase también el capítulo 2.1 *Cultura: definición y problemática* del presente trabajo.

³⁶ Véase también el capítulo 2.3.2 *El problema de la discriminación* del presente trabajo.

³⁷ Véase también el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

mantienen su visión indigenista o no, son tanto mexicanos como extranjeros. Entre los extranjeros que vienen a México muchos se quedan por el resto de sus vidas. Todos estos fotógrafos pueden o no identificarse con la cultura indígena, pero consta que siempre disfrutaban de ser parte de la misma y explorarla³⁸. En cambio, los fotógrafos indígenas³⁹ siempre son mexicanos procedentes de diferentes grupos étnicos que hay en el país. Cada uno de ellos es un reconocido miembro de alguna comunidad indígena y se identifica profundamente con la cultura local.

Cabe decir que no pretendo investigar la presencia de la totalidad de todos y cada uno de los numerosos pueblos indígenas en la fotografía mexicana de los años 90s, sino más bien mostrar su existencia como unidad cultural⁴⁰. No obstante, hay tres grupos étnicos –los tarahumaras, los tzotziles y los mixtecos– que destacan frente a otros por lo cual les he dedicado subcapítulos específicos para plantear posibles explicaciones⁴¹ sobre las razones.

La suma de fotografías hechas en México es la que llamo “fotografía mexicana”, independientemente de la cultura y la nacionalidad de sus autores. Siendo la cultura indígena el enfoque principal de la presente investigación, cabe decir que no están incluidas aquellas imágenes con tema indígena creadas por fotógrafos que residen fuera de México como es el caso de los chicanos en los Estados Unidos. La fotografía chicana en sí misma es muy compleja y de un carácter peculiar que se merece una investigación a parte.

1.2 Algunas consideraciones sobre la historia de la fotografía con tema indígena en México

A lo largo de su historia, la fotografía mexicana con tema indígena pasa por cinco etapas significativas: la primera empieza en el siglo XIX y dura hasta el Porfiriato; la segunda desde la Revolución Mexicana hasta finales de los 30s; la tercera de los años 40s a mitades de los 70s; la cuarta abarca la parte restante de

³⁸ Véase también el capítulo 3.1 *Fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

³⁹ Véase también el capítulo 3.2 *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

⁴⁰ Véase el capítulo 2 *La cultura indígena de México* del presente trabajo.

⁴¹ Véase el capítulo 2.2.1 *Los grupos indígenas más fotografiados* del presente trabajo.

los 70s y la década de los 80s; y, finalmente, la quinta se extiende desde los años 90s hasta la actualidad. Cabe mencionar que rebasaría el marco de la presente introducción entrar en detalles sobre las primeras cuatro etapas por lo cual a continuación solamente haré un breve resumen destacando a unos cuantos fotógrafos como representantes de cada período.⁴²



Alfred Percival Maudslay, *Patio oeste y torre del palacio de Palenque*, Estado de Chiapas, 1899 /
Fuente: Olivier Debroise, *Fuga Mexicana, Un recorrido por la fotografía en México*, Cultura Contemporánea de México, CONACULTA, México D. F. 1994, p. 84

El fotógrafo no indígena Francisco Mata Rosas (*1958) recuerda:

[...] Creo que definitivamente somos un pueblo de imágenes. [...] Nosotros estamos acostumbrados a contar historias con imágenes. Así es nuestro pasado, o sea parte de nuestras raíces son esas, contar historias con imágenes. Lo tenemos en las telas mayas, lo tenemos en los códices, en los libros pintados mixtecos, en los anales aztecas... Esa ha sido nuestra manera desde siempre que hemos encontrado para expresarnos, para contar historias.

Por ejemplo, una expresión muy acabada de cómo resumir la historia en imágenes son los murales de Diego Rivera, los murales del Palacio Nacional y los de San Ildefonso. Es impresionante. Independientemente de su calidad pictórica, esta capacidad ideológica y esta capacidad de síntesis histórica a mí me sorprenden mucho. Creo que es algo que nosotros hemos aprendido desde siempre, que lo traemos casi genéticamente y que tenemos una cultura visual que para nosotros es normal. A lo mejor eso es nuestro problema, que no lo hacemos consciente. [...]

En fin, en este contexto yo pienso que la fotografía mexicana siempre ha sido muy importante. Ha tenido muchos problemas. Ha tenido problemas

⁴²

Para más información sobre la historia de fotografía mexicana, véase por ejemplo el libro de Olivier Debroise, *Fuga Mexicana, Un recorrido por la fotografía en México*, Cultura Contemporánea de México, CONACULTA, México D. F. 1994.

en diferentes momentos de timidez, de etnocentrismo, ha tenido problemas de no creérsela, ha tenido problemas de volverse parte de juegos ideológicos y por lo tanto ideológicos, pero aquí básicamente estoy hablando de la fotografía documental que para mí es la que más glorias nos ha dado. Es la fotografía que más nos sale. Es la fotografía que mejor hacemos, yo creo.⁴³



Carl Lumholtz, *Corredores tarahumaras, fotografiados después de la carrera*, Tuaripa, Chihuahua, Octubre de 1892 / Fuente: VÁZQUEZ, Mario R.: *Carl Lumholtz - Montañas, duendes, adivinos...*, INI, México 1996, p. 86

La primera etapa de la fotografía mexicana se inicia con la introducción del daguerrotipo por el comerciante francés Louis Prélief a finales del año 1839 y dura hasta el Porfiriato⁴⁴. En aquella época la mayoría de los fotógrafos eran extranjeros en búsqueda de lo "exótico" y en México lo encontraron tanto en la cultura indígena como en la rica flora y fauna. Viajeros como el austríaco Teobert Maler (1842-1917), el inglés Lord Alfred Percival Maudslay (1850-1931), el holandés Léon Diguët (1859-1926), el norteamericano Frederick Starr (1858-1933) y el noruego Carl Lumholtz, entre muchos otros, utilizaron la fotografía como medio para documentar sus expediciones y coleccionar datos científicos. Tomaban imágenes de ruinas prehispánicas, de herramientas e indumentarias muchas veces minuciosamente arregladas sobre una superficie neutral y también de gente indígena posando para el fotógrafo. En unas tomas domina un carácter pintoresco y en otras una mirada objetiva típica del positivismo, pero siempre reflejan que los fotógrafos no se adentraron en la cultura indígena. Una excepción es el trabajo de Lumholtz quien, a pesar de haberse acercado a través de un clásico estudio etnográfico, estaba conviviendo con los indígenas y además aprendiendo sus lenguas. Eso le permitió

⁴³ Entrevista con Francisco Mata Rosas, 14.04.2003, Ciudad de México

⁴⁴ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

conocer diferentes grupos étnicos más a fondo para contextualizarlos dentro de su organización social y cultural.⁴⁵

La prensa mexicana, por su parte, fue ilustrada con grabados y litografías hasta que a finales del siglo XIX también empezaron a introducir fotografías. Al principio fueron incluidas en periódicos como *El Mundo* o *El Universal* publicados por Rafael Reyes Spíndola y más bien esporádicamente.⁴⁶ Después, durante la Revolución Mexicana⁴⁷, había muchos fotógrafos que se dedicaron a documentar la guerra en todas sus facetas lo que dio paso definitivo al fotoperiodismo. La lucha heroica de los zapatistas, principalmente indígenas y campesinos mestizos, lleva el país a una nueva era. Se marcó el inicio de un segundo lapso importante en la fotografía mexicana con tema indígena que se extendió hasta finales de los años 30s.



Hugo Brehme, *Emiliano Zapata*, México D.F., 1911 / Fuente: Erika Billeter: *Fotografie Lateinamerika 1860-1993, Canto a la realidad*, Benteli-Werd Verlag, Wabern-Bern 1993, p. 117

Aquí sobresale Hugo Brehme (1882-1954) entre otros fotógrafos como por ejemplo Agustín Casasola (1874-1938), Otis Aultman (1874-1943) y Walter Horne (1883-1921). Brehme mantiene con gran éxito un estudio de fotografía en la Ciudad

⁴⁵ Véase también el capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal de las Casas* del presente trabajo.

⁴⁶ " *El Imparcial*, del mismo periodista Reyes Spíndola, a principios de siglo, todavía no publica sistemáticamente fotografías de medio tono, apenas uno que otro retrato, piedras arqueológicas, casas, máquinas; pero en 1903, inserta una estupendísima fotografía que casi no debe nada a los mejores que sobre el género se hacen hoy. Manuel Ramos, el afortunado fotógrafo, captó, en su valioso documento, un espectacular cogida del torero Segurita. La importancia de la foto, justamente valorada, impuso la firma del autor, que calza el pie de la imagen. Por primera vez, entonces, vemos una fotografía firmada." De un texto publicado en 1947 por el crítico de arte Antonio Rodríguez, citado en: Olivier Debrouse, *op.cit.*, p. 154

⁴⁷ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

de México a partir de 1910. Su trabajo incluye tanto escenas urbanas y paisajes románticos como impresiones de la revolución y retratos de Emiliano Zapata. El indígena, que antes era mero objeto de estudio etnográfico, por un momento histórico se transforma en ícono de todo un movimiento social. Más tarde esa imagen del indígena revolucionario reaparece con una conciencia neozapatista y el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)⁴⁸.

La época posrevolucionaria con todos sus cambios políticos, económicos, sociales y culturales⁴⁹ atrajo a nuevos fotógrafos extranjeros como por ejemplo Edward Weston (1886-1958), Tina Modotti (1896-1942), Josef Albers (1888-1976) y Laura Gilpin (1891-1979). Ellos transforman la antigua visión sobre fotografía como medio de registro de datos con una idea vanguardista: concebir la fotografía como arte.

La dificultad en fotografiar estos grandes templos [...] es retener sus nobles proporciones y sus decoraciones, y la belleza de las superficies y de los materiales; y al mismo tiempo conservar la austeridad y las cualidades bárbaras que también están ahí presentes.⁵⁰



Edward Weston, *Pirámide del Sol*, Teotihuacan, Estado de México, 1923 / Fuente: Olivier Debroise, *Fuga Mexicana, Un recorrido por la fotografía en México*, Cultura Contemporánea de México, CONACULTA, México D. F. 1994, p. 86

El pintoresquismo del siglo anterior cedió el paso a un nuevo valor estético y muchos de los fotógrafos en lugar de recopilar datos científicos, más bien trabajan para la industria editorial y turística. Lo que les interesó era tomar impactantes

⁴⁸ Véase también el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

⁴⁹ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁵⁰ Laura Gilpin citada en Martha A. Sandweiss, *Laura Gilpin: An Enduring Grace*, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas 1986, p. 61

detalles arquitectónicos compuestos de masas pesadas, texturas granuladas y líneas fuertes que derivan del cubismo. Las composiciones compactas de formas geométricas y luz cortante se destensan levemente gracias a la presencia de unos árboles, unas nubes u otros elementos del medio ambiente. También en los años 90s encontramos esa combinación de ruinas prehispánicas con la naturaleza, pero esta vez en nuevas propuestas estéticas fotografiadas por Javier Hinojosa⁵¹ (*1956).



Manuel Álvarez Bravo, *Muchacho viendo pájaros*, México, 1931 / Fuente: Susan Kisnaric, *Manuel Álvarez Bravo*, The Museum of Modern Art, New York 1997, p. 73

Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), cuyo *œuvre* se extiende hasta finales del siglo XX, es el representante mexicano más famoso de la época posrevolucionaria. Su desarrollo profesional fue influenciado tanto por Hugo Brehme como por la estética moderna. Además ha dejado un gran legado a futuras generaciones de fotógrafos entre los cuales algunos han sido entrevistados para el presente trabajo⁵². En la obra de Álvarez Bravo se encuentra aquella nueva calidad gráfica, mientras que simultáneamente se nota su sensibilidad personal tanto por los gestos humanos como por la cultura indígena en general. No obstante, sigue manteniendo una visión indigenista promoviendo una nueva mexicanidad originada en la revolución y empapada de una ideología socialista que también se encuentra en las famosas obras de los grandes muralistas como Diego Rivera (1886-1957), David Siqueiros (1896-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949), antes mencionados por el fotógrafo Mata Rosas.

⁵¹ Véase el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

⁵² Véase también el anexo A: *Entrevistas con fotógrafos no indígenas* del presente trabajo que incluyen opiniones sobre Manuel Álvarez Bravo, el fotógrafo y el hombre detrás de la cámara.

Era una época dominada por el profundo deseo de lograr una nación uniforme dentro de la cual la cultura indígena resultó ser la parte decisiva. Para encontrar la unidad nacional y así formar la nueva mexicanidad era necesario rescatar el mundo indígena de la opresión y del retraso en que se encontraba desde la Conquista⁵³. Primero se habían formado grupos de intelectuales como por ejemplo el Ateneo de la Juventud (1909-1914) o los artistas alrededor de Dr. Atl (1875-1964) quien publicó el primer estudio crítico sobre el arte popular⁵⁴ en 1921. Dos años más tarde, el manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores declaró:

El arte del pueblo mexicano es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas.⁵⁵

El gobierno instituyó la Secretaría de Educación Pública (1921) para alfabetizar a los indígenas y así mejorar el futuro desarrollo económico nacional. Después se fundaron la Escuela de Antropología e Historia (ENAH) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a finales de los años 30s para asegurar la integración social de los pueblos indígenas. Todas esas actividades, tanto como la creación del INI⁵⁶ en 1948, forman un fundamento importante para promover el desarrollo de una fotografía antropológica que sigue produciéndose hasta la actualidad. Los resultados siempre son imágenes que subrayan la identidad nacional resaltando sobre todo el folclorismo variado y fascinante de los diversos pueblos indígenas de México.

El crítico Olivier Debrouse⁵⁷ (1952-2008) destaca:

Lo indígena, una acumulación de ritos, mitos, leyendas, tradiciones, cantos y bailes, se incorpora al proyecto nacional. La fotografía se convierte, sobra decirlo, en instrumento privilegiado, y participa asimismo de esta construcción ideal llamada México: así como los pintores y los escultores, los escritores y los filósofos, ciertos fotógrafos se convierten al mexicanismo, y algunos mexicanistas, se convierten asimismo a la fotografía. No se ha

⁵³ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁵⁴ Véase también el capítulo 2.1.2 *Realidad material* del presente trabajo.

⁵⁵ Citado por Olivier Debrouse en *op.cit.*, p. 116

⁵⁶ Véase también el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

⁵⁷ Véase también mi entrevista con Olivier Debrouse, 16.01.2004, Ciudad de México del presente trabajo.

insistido lo suficiente, creo, en esta íntima relación de la fotografía mexicana de los años veinte a cincuenta, con la antropología. [...]⁵⁸

Algunos fotógrafos antropólogos son Doris Heyden (1905-2005), Donald Cordry (1907-1978), Ruth D. Lechuga⁵⁹ (1920-2004) y Gertrude Duby Blom, entre numerosos otros. Es importante acordar que en el siglo XIX la desaparición de los pueblos "primitivos" por el progreso de la civilización no fue lamentada ni por el mundo occidental ni por los mismos fotógrafos indigenistas. Nada más fue documentado e incluso Lumholtz dijo que en "el rápido progreso actual de México, no se podrá impedir que esos pueblos primitivos pronto desaparezcan fundiéndose en la gran nación a que pertenecen."⁶⁰ Mientras que la aculturización de los indígenas quedó innegable, Duby Blom y su generación se transformaron en defensores de la preservación de las culturas indígenas vivas.⁶¹



Gertrude Duby Blom, *Kimbor*, Najá, Estado de Chiapas, 1959 / Fuente: Alex Harris y Margaret Sartor, *Gertrude Blom, Bearing witness*, Chappel Hill y London 1984, p. 109

Duby Blom trabajó con diferentes pueblos indígenas de Chiapas, pero se hizo famosa por su proyecto con los indígenas de la Selva Lacandona. Tematizó con énfasis la relación entre el hombre y la naturaleza subrayando que es una simbiosis todavía existente entre los indígenas y sus alrededores. También observó con gran preocupación la destrucción medioambiental y los cambios culturales entre los lacandones por la influencia occidental lo que le hizo luchar por la preservación de la cultura indígena. Pero a pesar de todo su compromiso profesional y social, el trabajo

⁵⁸ Olivier Debroise, *op.cit.*, p. 117

⁵⁹ Véase también mi entrevista con Ruth D. Lechuga, 03.02.2003, Ciudad de México del presente trabajo.

⁶⁰ Carl Lumholtz, *El México desconocido*, vol. 1, New York 1904, p. XVIII

⁶¹ Véase también el capítulo 2.3 *¿Desaparecerán las culturas indígenas?* del presente trabajo.

de Duby Blom y otros fotógrafos antropólogos no era más que otra manera de imponer sus propios ideales en la vida a los indígenas. En la actualidad, sin embargo, tanto el trabajo de Gertrude Duby Blom como el de la Asociación Cultural Na Bolom A.C.⁶² fundada en 1950 por su marido, el antropólogo Frans Blom (1893-1963), son interesantes por su influencia en el desarrollo de los fotógrafos indígenas chiapanecos⁶³.

Es importante destacar que en aquella época el deseo de preservar las culturas indígenas vivas en su forma auténtica se fusionó con los esfuerzos previos de integrar a los indígenas para formar una nueva mexicanidad lo que llevó a cierto dilema interno que en parte se mantiene hasta hoy. No obstante, gracias a la educación pública, el apoyo de instituciones culturales estatales, el trabajo de los fotógrafos indigenistas y la resistencia de los pueblos indígenas mismos se logró una consolidación de lo indígena en su totalidad pluricultural⁶⁴.



Héctor García, *ESTE HOMBRE debió existir hace cuatrocientos o quinientos años. Por su edad, debería gozar de las conquistas de los trabajadores. Tales como la jubilación o el salario mínimo. Nuestras actuales autoridades han hablado de carretillas y uniformes para los cargadores; pero él tampoco sabe de eso. El uso del "mecapal"⁶⁵, tal como lo vemos ahora, lo vieron los conquistadores españoles cuando llegaron a México, y para él sigue siendo su único apero, s.l.*, fotografía publicada el 23 de septiembre de 1958 / Fuente: "Héctor García y su tiempo", en: *Luna Córnea*, Número 26, CONACULTA, CENART y CI, mayo-agosto 2003, México D.F., p. 44

⁶² Véase también <http://www.nabolom.org> (25.08.2011)

⁶³ Véase también mi entrevista con el fotógrafo indígena Petul Hernández Guzmán, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México del presente trabajo.

⁶⁴ Véase también el capítulo 2 *La cultura indígena de México* del presente trabajo.

⁶⁵ Mecapal viene de la palabra nahua *mecapalli*. "Faja con dos cuerdas en los extremos que sirve para llevar carga a cuestas, poniendo parte de la faja en la frente y las cuerdas sujetando la carga." En: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mecapal (30.08.2011)

Desde los años 40s hasta mitades de los 70s se marca una nueva etapa dentro de la cual no solo destacan los fotógrafos antropólogos, sino también los fotoperiodistas. Mientras que la segunda guerra mundial dio nuevo impulso al fotoperiodismo mexicano, la forma de ver a los indígenas como sujetos en lugar de objetos se fortalecía cada vez más. Gran parte de la prensa todavía fue controlada por el gobierno que había conseguido el llamado "Milagro Mexicano"⁶⁶ y que quería informar al pueblo sobre sus logros, pero también había otra fracción que criticaba con énfasis las injusticias sociales. Las graves desigualdades, a pesar de toda estabilidad política y un considerable avance económico, existían en la vida cotidiana y preocupaban a muchos fotoperiodistas. Así los fotógrafos capturaron en impactantes imágenes tanto la dura existencia de los trabajadores como las numerosas manifestaciones y marchas sociales que finalmente culminaron en el Movimiento Estudiantil de 1968⁶⁷.



Héctor García, *Paso a la luz*, Campeche, 1963 / Fuente: Héctor García, *Escribir con Luz*, Presentación de Juan de la Cabana, Colección Río de la Luz, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1985, p. 56

Los dos fotoperiodistas mexicanos que sobresalen son Héctor García⁶⁸ (*1923) y Nacho López (1923-1986). Héctor García es sobre todo famoso por sus reportajes sobre las manifestaciones de estudiantes y ferrocarriles en la Ciudad de México que en buena parte son un retrato de su propia vida. Al principio como niño callejero y luego como trabajador bracero⁶⁹, vivía de muy cerca las injusticias sociales de aquella época. Entre 1942 y 1945 trabajaba en la construcción de ferrocarriles en

⁶⁶ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁶⁷ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁶⁸ Véase *Ibidem*

⁶⁹ Véase *Ibidem*

Estados Unidos donde fue testigo de un terrible accidente en el cual falleció uno de sus compañeros. García, quien llevaba una camarita en su lonchera, fotografió la escena. Pero las imágenes no salieron por lo cual decidió tomar clases de fotografía en Nueva York.⁷⁰ De regreso a México empezó trabajar como *office-boy*, perfeccionó sus conocimientos de fotografía al lado de Manuel Álvarez Bravo y entró en contacto con reporteros para finalmente iniciar su carrera profesional.

Durante mi conversación con Héctor García en 2004, el fotógrafo insistió en que sus imágenes son más de casualidad que una creación intencional. Además comentó que algunos de sus amigos le llaman “vagabundo con credencial de periodista” por siempre viajar y caminar mucho con la cámara. Respeto a sus encuentros con gente indígena, García se considera más bien un turista que viene de visita a las comunidades. Opina que para realmente trabajar el tema de la cultura indígena es necesario adentrarse por completo e incluso aprender un idioma local, porque una consecuencia negativa al no hacerlo es el racismo⁷¹ hacia los indígenas. La discriminación, según el fotógrafo, es sobre todo culpa de la gente que viene de afuera. Son extranjeros y turistas que solo sacan un fragmento de la cultura indígena que es la parte pobre, la del indio sucio, la miseria, etc.; es decir, se llevan solamente una cierta imagen negativa y así transmiten una idea errónea del mundo indígena.⁷²

Nacho López, por su parte, dijo:

Muchos fotógrafos, siguiendo una tendencia que se ha puesto de moda, retratan a los humildes en forma superficial y degradante, ignorando el trasfondo social. Con ello le hacen el juego a los poderosos que insisten en presentarnos como países somnolientos pero paradisiacos, aculturizándonos a través de sus medios publicitarios. Estos fotógrafos-turistas retratan al zoológico humano sin considerarse como parte integrante del mismo zoológico. Y cuando muestran sus fotos llanas de “colorido local” y pintoresquismo folclórico, el comentario es inmediato: ¡Qué bonito! ¡Qué interesante!⁷³

⁷⁰ Sobre su trabajo como bracero y el inicio de su carrera como fotógrafo, véase también “Héctor García y su tiempo”, en: *Luna Córnea*, Número 26, CONACULTA, CENART y CI, mayo-agosto 2003, México D.F., pp. 12-15

⁷¹ Véase también el capítulo 2.3.2 *El problema de la discriminación* del presente trabajo.

⁷² Conversación personal con Héctor García, 12.01.2004, Ciudad de México.

⁷³ Nacho López citado por Olivier Debroise, en: *op.cit.*, p. 167

López, igual que Héctor García, fue consciente de su propia visión indigenista. Opinó que su trabajo era solamente un registro a través de una tímida aproximación a la cultura indígena, mientras que procuraba hacer fotografías libres de todo folclorismo.⁷⁴ Retrató con preferencia la sociedad desaventajada y publicó numerosos fotoensayos con títulos como “Nosotros también somos seres humanos”, “Sólo los pobres van al infierno”, “Trabajadores ambulantes” o “La calle lee” para así transmitir emociones y provocar pensamientos críticos sobre la vida de los indígenas.



Nacho López, *Una máscara de bronce tendría más expresión que el rostro totémico. Perdido en el laberinto de las informaciones encontró seguramente la que arrastró su conciencia detrás de los sucesos*, Fotorreportaje “La calle lee”, publicado en la revista *Mañana*, num. 382, Ciudad de México, 23 de diciembre de 1950 / Fuente:

http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero31/nacho_lopez_mexicanidad2.html
(21.10.2011)

Nacho López profesó en la Universidad Veracruzana en Xalapa y la Universidad Nacional Autónoma de México por lo cual tuvo gran influencia en futuras generaciones de fotógrafos no indígenas como por ejemplo Pedro Valtierra⁷⁵ (*1955), Pablo Ortiz Monasterio⁷⁶ (*1952), Eniac Martínez⁷⁷ (*1959), Ángeles Torrejón⁷⁸ (*1963) y Fernando Rosales (*1970) enseñándoles entre la mera teoría de fotografía también una manera apropiada de acercarse al mundo indígena. Rosales constata:

⁷⁴ Nacho López sobre su trabajo con el pueblo mixe de Oaxaca. En: *Los Pueblos de la Bruma y Sol*, INI-FONAPAS, Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, Programa Ollin Yoliztli, Texto Salomón Nahmad, Fotografía Nacho López, México 1981, p. 9

⁷⁵ Véase también mi entrevista con Pedro Valtierra, 20.11.2003, Ciudad de México.

⁷⁶ Véase también mi entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México.

⁷⁷ Véase también mi entrevista con Eniac Martínez, 17.01.2003, Ciudad de México.

⁷⁸ Véase también mi entrevista con Angeles Torrejón, 11.02.2002, Ciudad de México.

Nacho López era un teórico de la fotografía, pero nunca escribió un libro de cómo sacar fotografía. Pero muchos atrás de él hemos aprendido muchas cosas. Aprendí más que nada lo del respeto. De hecho Nacho nunca ha sacado fotos la primera vez que iba a la comunidad. Nunca. Dijo que primero tienes que ir, platicar y ver cómo está la cosa. Una vez que... pues pides tomar fotos.⁷⁹

Al igual que Fernando Rosales y muchos otros fotógrafos mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, Nacho López trabajó para el INI⁸⁰. Todos los fotógrafos que habían pasado por el instituto gozaron de un intenso aprendizaje como profesionales y como mexicanos interesados en conocer metódicamente la cultura indígena de su país. Nacho López también fue uno de los co-fundadores del Archivo Etnográfico Audiovisual que se estableció por el INI en 1977. El propósito del archivo fue iniciar un extenso registro fotográfico, filmico y sonoro sobre los diferentes pueblos indígenas para así apoyar nuevas actividades de la investigación antropológica. En colaboración con el Fondo Nacional para las Actividades Sociales se iniciaron numerosos proyectos y se realizó una abundante producción fotográfica cuyos autores poco después lograron un gran reconocimiento nacional e internacional. Con sus trabajos los fotógrafos como Mariana Yampolsky (1925-2002), Graciela Iturbide (*1942), Pablo Ortiz Monasterio, Agustín Estrada (*1957), Lorenzo Armendáriz (*1961) y Pedro Tzontémoc (*1964) demostraron un nuevo acercamiento al tema indígena a través de la imagen. Junto con una serie de libros sobre fotografía indigenista publicados por el INI, se marcó el comienzo de la siguiente etapa que se extendió hasta finales de los 80s.

Esta generación de fotógrafos instaura en 1976 el Consejo Mexicano de Fotografía⁸¹ como promotor de sus trabajos a nivel internacional. Bajo el liderazgo de Pedro Meyer⁸² (*1935), el consejo logró concentrar fotógrafos, críticos e historiadores. Solo dos años más tarde organizaron el primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México al que siguen los encuentros de 1981 y 1996. En La Habana, Cuba, se realizó el tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1984) y en Caracas, Venezuela, el cuarto (1993). La fotografía se había

⁷⁹ Entrevista con Fernando Rosales, 13.11.2003, Ciudad de México

⁸⁰ Véase también el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

⁸¹ El Consejo Mexicano de Fotografía tuvo su auge entre 1977 y 1984.

⁸² Véase también la entrevista con Pedro Meyer, 12.02.2003, Ciudad de México

reconocido como una manifestación plástica con propias características y diferentes a otros géneros artísticos por lo cual en 1980 también se creó la primer Bienal de Fotografía.



Graciela Iturbide, *Nuestra Señora de las Iguanas*, Juchitán, Estado de Oaxaca, 1979 / Fuente: Catálogo, *Graciela Iturbide*, Fundación Arte y Tecnología, Sala de exposiciones de Telefónica, Valencia 1993

Mientras que la fotografía como registro y denuncia social destacó por el contenido de la imagen y no tanto por sus aspectos formales, a partir de los 80s muchos fotógrafos estaban en búsqueda de discursos individuales, libres de credos ideológicos y con un enfoque esteticista. Se sirvieron de la fotografía construida como medio de expresión para distanciarse de la abundante producción de fotografía antropológica. Así lograron separarse claramente de los viejos clichés sobre el mundo indígena lo que no significa que excluyeron al tema indígena de sus imágenes, sino que sólo encontraron otras vías de representación. El fotógrafo que aquí más destaca es Gerardo Suter⁸³ (*1957).

Antes de ver las propuestas de Suter, me gustaría citar al fotógrafo Federico Gama (*1963). Dice sobre el concepto de la realidad y la realidad fotográfica lo siguiente:

El problema o la paradoja para definir la realidad es que uno vive en ella y siempre se comprende o se mira desde donde uno está parado, sin duda, un problema para observarla objetivamente porque además es tan dinámica como el tiempo y tan flexible que uno puede llegar a dudar que exista. La realidad es una vivencia subjetiva que está en constante movimiento y que adquiere importancia sólo en ciertos momentos "climáticos"

⁸³

Véase también mi entrevista con Gerardo Suter, 16.10.2002, Ciudad de México

ya sean personales, sociales o históricos, es decir, cuando uno se detiene a pensar en ella y nos percatamos de sus consecuencias.

Los registros, los rastros, las huellas, los índices o vestigios, son las consecuencias de la realidad que uno puede detenerse para observarla pero muy pronto nos damos cuenta que están fuera de contexto y que desafortunadamente ya se nos escapó y que solo podemos imaginar o suponer como fue.

La realidad fotográfica registra algo que definitivamente sucedió, pero es la consecuencia interpretada de un fragmento de la vida, es decir, es la parte superficial o lumínica, de algo que fue elegido, desde un punto de vista muy definido, encuadrado y organizado. Definitivamente es algo mucho más complejo que una huella o un instante petrificado.⁸⁴



Gerardo Suter, *El canto de la iguana*, Serie "De esta tierra. Del cielo y los infiernos", s.l., 1987 / Fuente: Gerardo Suter: *Tiempo Inscrito*, Texto de Luis Roberto Vera, Museo de Arte Moderno, México 1991

Un buen ejemplo es la polifacética realidad espiritual⁸⁵ de la cultura indígena y su presencia en los proyectos de Suter. En sus imágenes se encuentran impactantes reinterpretaciones de los mitos y dioses prehispánicos cuales, a pesar de proceder de tiempos remotos, han dejado vestigios dominantes en la actualidad. Suter se inspiró en la fascinante iconografía prehispánica para subrayar su universalidad como legado de la humanidad. Logró unir en perfección el tema indígena con la nueva creatividad artística de los 80s y seguía desarrollándola durante la década sucesiva como veremos en el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

⁸⁴ Entrevista con Federico Gama vía correo electrónico, Agosto 2008, Ciudad de México-Berlín

⁸⁵ Véase también el capítulo 2.1.3 *Realidad espiritual* del presente trabajo.



Pedro Meyer, *La anunciación*, Ocumicho, Estado de Michoacán, 1980 / Fuente: <http://www.pedromeyer.com/galleries/mexico/indexsp.html> (15.10.2011)

La representación de la cultura indígena se había desarrollado extraordinariamente a lo largo de los 150 años de fotografía mexicana. Comenzando con los primeros trabajos de los etnólogos y antropólogos hasta aquellos de los primeros fotoreporteros, siguiendo con las imágenes de los fotógrafos del INI hasta las nuevas propuestas con claro enfoque artístico hechas para un mercado internacional. Pero a finales de los 80s, la producción fotográfica con tema indígena había alcanzado un punto culminante y llegó el momento de crear espacio para la formación de fotógrafos indígenas expresando su propia realidad.

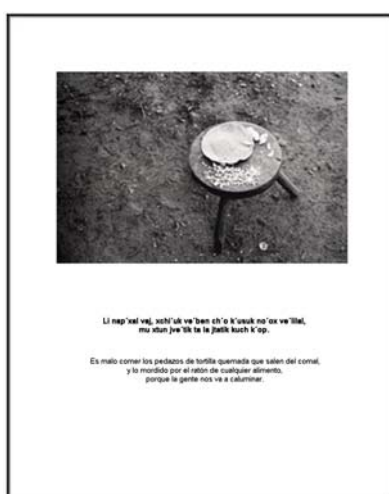
Ya a partir de 1978 el Archivo Etnográfico Audiovisual había realizado unos talleres de video para indígenas impartidos por empleados del INI en diversas comunidades.⁸⁶ La idea era repartir videograbadoras a los indígenas participantes para recopilar datos, leyendas y cuentos locales. Fue otra vez un registro de carácter antropológico, pero esta vez con un aire fresco por su punto de vista indígena. A pesar de una considerable producción de videos, los resultados no gozaron de gran atención fuera del mundo académico. No obstante, un verdadero beneficio de los talleres de video se demostró quince años más tarde cuando ese mismo medio de comunicación les sirvió a los indígenas neozapatistas en sus propagandas al nivel internacional⁸⁷.

A base de la aceptación de los talleres de video en las comunidades y los resultados obtenidos siguió la idea de también enseñarles fotografía. En 1988 el

⁸⁶ Para más información sobre video indígena en los 80s, véase también el capítulo 3 *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s* del presente trabajo.

⁸⁷ Véase el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

fotógrafo Agustín Estrada⁸⁸ había realizado la exposición “México: un siglo de fotografía indígena”⁸⁹ que resultó ser un importante impulso para una investigación crítica más a fondo sobre la presencia de la cultura indígena en la fotografía mexicana. La exposición fue acompañada por una mesa redonda cuyos participantes se acordaron de los talleres de video, mientras que al mismo tiempo reconocieron la carencia de la visión indígena en la muestra presente. A pesar de que este importante evento influyó en la creación de una fotografía indígena mexicana, lamentablemente se quedó casi olvidado en la actualidad.⁹⁰



Maruch Sántiz Gómez, *Nap'uxal vaj xchi'uk ve'ben ch'o / Pedazos de tortilla quemada y lo mordido por el ratón*, Serie “Creencias”, Chiapas, 1994 / Fuentes: SÁNTIZ GÓMEZ, Maruch: *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 44/45 y el AFI

Los 80s fueron una época de transición en la fotografía mexicana por varios aspectos. Uno de los más importantes fue que los fotógrafos no indígenas tenían una profunda necesidad de conocer a la cultura indígena interpretada por los propios indios. Pocos años más tarde, entrando ya en la última década del siglo XX, esa necesidad emergió en la realización de los primeros talleres de fotografía para indígenas⁹¹ y finalmente en un verdadero “boom” de fotografía indígena con el gran éxito de la joven tzotzil Maruch Sántiz Gómez⁹². Los dos talleres con mayor reconocimiento nacional e internacional son el *Proyecto Fotográfico Chiapas* de

⁸⁸ Véase también mi entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

⁸⁹ Véase el anexo F, *op.cit.*

⁹⁰ Para más información, véase el capítulo 3 *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s* del presente trabajo.

⁹¹ Véase el capítulo 3.2 *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

⁹² Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

Carlota Durate⁹³ y el *Taller Fotográfico Guelatao* de Mariana Rosenberg⁹⁴.



Screenshots de la exposición "La mirada interior"⁹⁵ en ZoneZero / Fuentes:
<http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/indexsp.html> y
<http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao49sp.html> (20.10.2011)

En este contexto es importante destacar la fundación de nuevas plataformas de difusión masiva como por ejemplo ZoneZero⁹⁶ y el Centro de la Imagen (CI)⁹⁷ que se crearon casi simultáneamente con los talleres de fotografía para indígenas. ZoneZero, un portal en Internet dedicado a la fotografía y la activa promoción de la imagen digital, fue fundado por Pedro Meyer⁹⁸ en 1995. Ofrece un espacio virtual de exposiciones para fotógrafos internacionales y así mismo para los fotógrafos indígenas de México.

Además ZoneZero es una imprescindible fuente de información con textos

⁹³ Véase el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

⁹⁴ Véase el capítulo 3.2.2 *Taller Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

⁹⁵ Véase también el capítulo 3.2.2 *Taller Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

⁹⁶ Véase www.zonezero.com (15.10.2011)

⁹⁷ Véase <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx> (18.10.2011)

⁹⁸ Véase también la entrevista con Pedro Meyer, 12.02.2003, Ciudad de México.

sobre fotografía, muchos en formato PDF. Aprovecho para remitir a "*Chikuasen tachia lismej itech sayoj se ixtololo* – Seis miradas nahuas en un solo ojo"⁹⁹ sobre un taller de fotografía digital para indígenas que tuvo lugar en el municipio de Cuetzalan, Estado de Puebla, a finales del 2009 tanto como el libro "*Ojos, Alas y Raíces – Resultado del taller impartido por Mariana Rosenberg*"¹⁰⁰, un proyecto del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) realizado en Hueyotlipan, Estado de Tlaxcala, a niños indígenas durante el verano del 2010. Ambos proyectos demuestran una continuación de la producción fotográfica indígena a lo largo de la primera década del siglo XXI.¹⁰¹



Jessica Hernández Hernández¹⁰², s.t., Hueyotlipan, Estado de Tlaxcala, 2010 / Fuente: *Ojos, Alas y Raíces – Resultado de taller impartido por Mariana Rosenberg*, CONACULTA, México 2010, p. 28

Al igual que ZoneZero, el CI tiene su sede en la Ciudad de México que hasta entonces ha sido el centro de poder creativo de la fotografía mexicana. El CI se fundó como institución oficial de enseñanza, intercambio y difusión de fotografía mexicana en 1994 y promueve tanto las Bienales de Fotografía como las de Fotoperiodismo¹⁰³. Bajo la dirección de Patricia Mendoza¹⁰⁴ y por medio del festival

⁹⁹ Edición española en:
<http://www.zonezero.com/zz/images/stories/pdf/SeisMiradasNahuasEnUnSoloOjoWEB.pdf>
(20.10.2011)

¹⁰⁰ Edición española en:
http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com_content&view=article&id=1335%3Aeyes-wings-and-roots&catid=31%3Ae-books&lang=es (20.10.2011)

¹⁰¹ Para más información sobre el futuro de la fotografía indígena, véase también el capítulo 4 *Conclusiones* del presente trabajo.

¹⁰² "Me llamo Jessica Hdez Hdez tengo 10 años, pronto 11 voy a pasar a 6º grado yo me considero diferente a todas las niñas en gusto me gusta utilizar la computadora o jugar pero soy tímida. Adiós" En: *Ojos, Alas y Países – Resultado de taller impartido por Mariana Rosenberg*, CONACULTA, México 2010, p. 27

¹⁰³ "Más allá de las miradas individuales, la dimensión política que caracteriza las fotografías que documentan las crisis y transformaciones sociales ha tenido su mejor referente en los trabajos mostrados en la Bienal de Fotoperiodismo, fundada por Enrique Villaseñor en 1993. Las cinco ediciones realizadas hasta hoy de este proyecto han funcionado, hasta cierto punto,

FotoSeptiembre, la institución logró descentralizar el poder regional y crear toda una red de movimientos creativos de fotografía en otros lugares como Guadalajara, Oaxaca, Monterrey, Tijuana y Xalapa. Se crearon proyectos de educación y promoción para animar a los fotógrafos locales a desarrollar propuestas individuales a través de la imagen, mientras que también se buscó el intercambio al nivel internacional.¹⁰⁵

La década de los 90s, sin duda, fue un momento favorable para el desarrollo de una fotografía indígena en México. El éxito inmediato de algunos fotógrafos indígenas fue logrado no sólo por las posibilidades que el mundo no indígena les brindaba a través de los talleres e instituciones de difusión, sino también por el gran interés con el cual la fotografía como nuevo medio de expresión fue aceptada por los indígenas. Además, su éxito fue acompañado por un acontecimiento histórico de gran importancia: el surgimiento del EZLN¹⁰⁶. Los neozapatistas no sólo lograron enfocar la atención del mundo hacia México, sino también fomentaron una mirada de gran respeto general hacia la recién nacida fotografía indígena.

como un contrapeso a la mediocridad de los grandes diarios y revistas, que no suelen estimular la producción de fotografías, reportajes gráficos o ediciones creativas conformándose, por lo regular, con el manejo de la imagen como simple ilustración.”. Alejandro Castellote, director actual del Centro de la Imagen, en: Alejandro Castellote (Edit.): *Mapas abiertos – Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Editores Lunwerg, Barcelona s/f, p. 297

¹⁰⁴ Fue directora del CI desde sus inicios hasta 2001.

¹⁰⁵ Para más información, véase también mi entrevista con Alejandro Castellanos, director actual del CI, 20.01.2004, Ciudad de México.

¹⁰⁶ Véase el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

2 LA CULTURA INDÍGENA DE MÉXICO

La cultura indígena, como parte de la cultura nacional mexicana, es una unión de diferentes grupos étnicos, cada uno de ellos con su propia síntesis de formas de vida y dinámica conveniente.

Dichos grupos están en continuas interacciones entre sí y con otras culturas, sea la nacional mexicana o cualquier otra cultura ajena, y poseen a pesar de su significativa resistencia cultural también la capacidad de aculturación donde y cuando lo consideran conveniente.

Gracias a sus numerosas realidades y manifestaciones culturales comunes o similares, es posible unir los grupos indígenas en la denominación de “cultura indígena” sin perder la idea de su heterogeneidad. Esto está favorecido principalmente por la realidad histórica¹ de la cultura indígena tanto como por determinados factores sociopolíticos de su existencia contemporánea dentro de la cultura nacional mexicana.

¹ Véase el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

2.1 Cultura: definición y problemática

“Cultura es...”; y sociólogos, antropólogos, filósofos, diccionaristas nos dicen lo que es. Resultado: docenas de definiciones, muchas de ellas excluyentes entre sí.

El único punto de coincidencia entre ellas es que la cultura es algo creado por el hombre, frente a la naturaleza. [...] ¹

La siguiente definición de la cultura que propongo, servirá de guía para la aproximación a la actual cultura indígena en todas sus facetas. Lo importante de este acercamiento es tener en cuenta un planteamiento que excluye la valoración de una superioridad o inferioridad de determinada cultura frente a otra o frente a cualquiera de sus manifestaciones culturales correspondientes. Un enfrentamiento horizontal, en cambio, entre cultura e identidad como dos fenómenos entrelazados es imprescindible para la presente investigación, aunque también sufre un alto peligro de caer en dichas valoraciones de superioridad o inferioridad por la cercana convivencia de indígenas con no indígenas y sus correspondientes visiones sobre cultura e identidad.

Una primera definición oportuna de la cultura sería: La cultura es una síntesis de formas de vida dentro de una determinada sociedad. Se encuentra en evolución constante gracias a los logros intelectuales, técnicos, religiosos, sociales, políticos, científicos, artísticos, etc. del grupo de individuos de dicha sociedad. La cultura no se puede transmitir de forma biológica ni pasiva. Los individuos de la sociedad correspondiente tienen que esforzarse para obtenerla y transmitirla.

El proceso de obtención cultural conlleva progresivamente la necesidad de una distinción entre el “yo” y el “otro”, entre mi cultura y la del otro.

¹ Jas Reuter, “Prejuicios y preguntas en torno a cultura popular”, en: Adolfo Colombres (compilador), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, Diálogo abierto Sociología, México D.F. 2002, p. 87

Pocos términos han sido utilizados de manera tan distinta como el de cultura. Un uso muy extendido del concepto es el que se refiere al cúmulo de conocimientos y aptitudes intelectuales que posee una persona, como resultado de su educación y experiencias. Así, se habla de personas “cultas” o “cultivadas”, las que “tienen” y “poseen” cultura, y se les contrasta con aquellas otras que no la tienen o no la poseen, y que por lo tanto son calificadas de “incultas”. [...] ²

Suponiendo que cada individuo es miembro de una sociedad concreta y como tal posee la cultura de la misma por sus experiencias y su educación particulares, se puede excluir que haya personas “incultas” en el estrecho sentido de la palabra. Sin embargo, esta expresión se usa para humillar a individuos de su propia cultura o como idea sobre personas de otras culturas ajenas a la propia. En el primer caso puede ser un simple insulto, en el otro se trata de seria discriminación hacia culturas a las que uno no entiende por ignorancia, falta de información u otros motivos personales acompañados por la ciega confianza en la superioridad de su propia cultura. Finalmente ese tipo de enfrentamiento entre personas de dos culturas distintas desemboca en una experiencia negativa, a veces con consecuencias graves para ambos.

Incluso cuando las personas se liberan de su ignorancia y estudian otras culturas con mayor intensidad posible, se acercan inevitablemente con su peculiar acervo cultural a los elementos de la cultura ajena. Interpretan y valoran los elementos culturales ajenos con sus conocimientos recién obtenidos y los parámetros restantes de su propia cultura. Los resultados son acercamientos descriptivos y muy particulares, perfectamente válidos y con derecho a interpretaciones erróneas. Si tales interpretaciones erróneas sean consideradas como tales o no depende, a su vez, del acervo cultural con el que se acercan otras personas al resultado obtenido para criticarlo a su manera particular. En ese sentido al leer por ejemplo el presente trabajo, la opinión crítica de una persona indígena probablemente difiere considerablemente de la que puede dar un lector no indígena, sin de que alguna de esas dos posiciones sea correcta o incorrecta.

² El autor lo toma como enfoque para explicar que una política cultural debe ser aquella que tiene por objetivo alcanzar un mayor número posible de personas para obtener más o mejor cultura. Eso se lograría mediante medidas específicas como la educación, programas de radio o televisión. Rodolfo Stavenhagen, “La cultura popular y la creación intelectual”, en: Adolfo Colombres, *op.cit.*, p. 21

Concretando, las interacciones entre las diferentes culturas son dinámicas, plenamente polifacéticas y tienen un acompañante natural y dominante que es un punto de vista individual que se deriva del propio acervo cultural. En consecuencia, del intenso proceso de definición y autodefinición nace la cuestión de identidad. Esa resulta ser un importante factor en el enfrentamiento de dos culturas, sea para un encuentro fotográfico, para una investigación como la presente o cualquier otra interacción. Cultura e identidad se entienden como dos fenómenos complementarios:

[...] La identidad es el elemento que está presente en la forma en que los miembros de un grupo, cualquiera que sea, se definen y son definidos por otros con los que existe interacción. La cultura en cambio, como dimensión simbólica de lo social, remite a los códigos con los cuales tanto las relaciones sociales como las prácticas, el entorno y los objetos, el mundo natural y sobrenatural, adquiere un significado. La cultura se encuentra en los cimientos de todo sistema de identidad, pero no constituye en sí misma el fenómeno identitario.³

Cualquier individuo se suele identificar con su propia cultura. La defensa y el cultivo de su cultura, tanto como sus manifestaciones culturales son lo que los investigadores llaman resistencia cultural⁴. A pesar de la importancia de la resistencia cultural en casos excepcionales un individuo o grupo de individuos niega a determinados elementos de su propia cultura y se identifica con una cultura ajena, frecuentemente considerada "mejor" que la propia. Las razones para esa negación de su propia cultura e identidad suelen ser diversas, sea por la represión, la pobreza o cualquier otra circunstancia que se consideran válidos como impulso para su desavenencia cultural. Esa desavenencia es sin duda una forma particular de interacción con otras culturas que tiene como consecuencia la irreversible transformación o pérdida de una gran parte de su identidad original.

³ Alejandro Figueroa, citado por Isabel Julia Flores, "Comunidad, instituciones, visión de la existencia, identidad, ideología", en: AAVV, *Los mexicanos de los noventa*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México 1996, p. 85
"[...] La "resistencia cultural" remite a formas de preservar la identidad grupal y la dignidad personal, frente a la pobreza, el avasallamiento y el avance de formas culturales extrañas y cosificantes, que confunden y despersonalizan, que corrompen la solidaridad necesaria para sobrevivir. [...]" En: Mario Margulis, "La cultura popular", en: Adolfo Colombes, *op.cit.*, pp. 61/62

Cualquier logro de transformación cultural a base de distintas interacciones se llama aculturación. Es un término cualitativo que puede referirse a la totalidad de determinada cultura o a partes específicas de la misma. Cual de los nuevos elementos culturales se incluirán y cual de los elementos arcaicos se reemplazarán o eliminarán sin ser substituidos por otros no depende principalmente de influencias externas, sino de los mismos miembros de la cultura receptora.⁵ Para entender mejor esas interacciones, existe una necesidad general de estructurar la definición del término "cultura" antes proporcionada.

Según Alfonso Caso en una publicación de 1958, los antropólogos distinguen dentro del concepto "cultura" dos tipos que están profundamente relacionadas entre sí: la "cultura material" y la "cultura espiritual".

Por cultura material de una sociedad entendemos los métodos, procedimientos e instrumentos con los que obtiene la satisfacción a sus necesidades materiales de alimentación, vestido, albergue, etc., y, desde este punto de vista, forma parte de la cultura material de una comunidad, la barca, la red y el anzuelo del pescador, [...] Son todo ellos muestras de cómo una sociedad, en un momento dado, crea procedimientos técnicos e instrumentos que le sirvan para satisfacer sus necesidades materiales.

Por cultura espiritual de una sociedad entendemos las ideas, los sentimientos, reacciones, prejuicios y normas con las que esta sociedad satisface sus necesidades espirituales. [...]

Moral, religión, filosofía, derecho, ciencia, arte, etcétera, son aspectos de lo que llamamos la cultura espiritual de una comunidad.⁶

En el concepto sobre la cultura que Caso propone, no está incluida explícitamente la historia de determinada sociedad. Sin embargo, se puede agrupar en el acervo de la cultura espiritual como herencia de generaciones anteriores, junto

⁵ En su trabajo con los totonacas del Tajín, Kasberg notó en varias ocasiones que los totonacas solo asimilan elementos culturales que les sirven en su vida cotidiana, tanto familiar como comunitaria. En: Carola Kasberg, *Die Totonaken von El Tajin –Beharrung und Wandel über vier Jahrzehnte*, Lit Verlag, Münster / Hamburg 1992

Alicia Ahumada me comentó que según sus experiencias con los indígenas está segura de que les gustaría tener una vida más cómoda. Mencionó como ejemplo que también usarían la lavadora en lugar de salir a lavar su ropa en el río, pero simplemente no se lo pueden permitir económicamente. Conversación personal con la fotógrafa, 19.10.2003, Santuario, Estado de Hidalgo, México.

⁶ Alfonso Caso, *Indigenismo*, Instituto Nacional Indigenista, México 1958, pp. 32/33

con la religión, la filosofía, el derecho o el arte de determinada cultura. Aunque las investigaciones de Alfonso Caso son imprescindibles en cualquier análisis de la cultura indígena y serán citadas de nuevo en otro momento, resulta ser importante hacer una separación conceptual entre la historia y el arte para entender mejor la cultura indígena en la fotografía mexicana.

La definición de Amílcar Cabral, publicada casi cinco décadas más tarde que la de Caso, nos propone un concepto contemporáneo en el cual precisa entre cultura y manifestaciones culturales. La cultura material y la cultura espiritual ahora son más bien consideradas "realidades" de la cultura. Aquí Cabral añade la realidad histórica y plantea la siguiente definición:

[...] La cultura es la síntesis dinámica, en el plano de la conciencia individual o colectiva, de la realidad histórica, material y espiritual, de una sociedad o de un grupo humano, síntesis que abarca tanto las relaciones entre el hombre y la naturaleza como las relaciones entre los hombres y entre las categorías sociales. Por su parte, las manifestaciones culturales son las diferentes formas que expresan esa síntesis, individual y colectivamente, en cada etapa de la evolución de la sociedad o del grupo humano en cuestión.⁷

El manejo de diferentes realidades –histórica, material y espiritual– como aspectos principales de la cultura, tanto como la diferenciación entre cultura y manifestaciones culturales, constituyen un fundamento práctico para el análisis de una determinada cultura en la fotografía. En este sentido, la fotografía se entiende como una manifestación cultural de una cultura específica y en un momento dado, mientras que los contenidos de las imágenes abarcan las tres realidades de la misma.

Como se ha visto en éste capítulo, una de las problemáticas principales al definir la cultura es que la dinámica, esencial carácter de la misma, deja espacio inmenso para un gran número de enunciaciones. Entre ellas hay también tentativas de definir claramente los límites de una sola cultura en particular frente a otras. Esas llegan rápidamente a sus límites naturales impuestas por la cultura misma como

⁷ Amílcar Cabral, "La cultura, fundamento del movimiento de liberación", en: Adolfo Colombes, *op.cit.*, p. 142

síntesis de diferentes formas de vida dentro de una sociedad, por las continuas interacciones entre culturas distintas y finalmente por la ágil capacidad de aculturación. Por lo tanto, no buscaré encontrar los límites definitivos de la cultura indígena de México, sino más bien pretendo lograr una descripción cuantitativa y cualitativa de la misma para, finalmente, entrar en el análisis sobre su presencia en la fotografía de los 90s.

2.1.1 Realidad histórica

Hablar de la realidad histórica indígena en los años 90s significaría hablar de la compleja historia de México desde los tiempos prehispánicos hasta finales de los 80s. Para el presente trabajo me gustaría dar solamente un marco de la realidad histórica indígena contemporánea suficiente para entender su presencia en la fotografía mexicana. Dicho marco aboradará el lapso de tiempo desde el primer contacto entre la cultura prehispánica y la europea hasta principios de los 90s.¹

Primeros contactos culturales entre diferentes grupos étnicos son precursores de todo sincretismo. Dependiendo de su intensidad y los acontecimientos políticos, determinan sobre los cambios estructurales del sincretismo.² En el caso de México, los españoles sabían de la existencia de los indígenas y también ellos de los blancos. Bien conocida es la leyenda del regreso de Quetzálcoatl³, un dios de piel blanca con barba que se había despedido de los aztecas con la promesa de volver a regresar algún día en el futuro. A la llegada de los españoles, dicha leyenda se volvió realidad. Llegaron en barcos del oriente, tal como lo predecía el mito, y obviamente sabían de la existencia de los indígenas. Para Moctezuma II. inicialmente no quedó duda que el conquistador Hernán Cortés y sus hombres eran delegados del dios Quetzalcóatl.

A la llegada de los conquistadores (1519), México era un país con gran riqueza cultural. Su capital Tenochtitlán formó junto con Texcoco y Tlacopán el núcleo del imperio azteca. La estructura simétrica de la capital, tanto como el orden social demostraron que era una ciudad políticamente organizada. En el centro de la misma habían construido un templo sagrado y el palacio de Moctezuma II., el *huey*

¹ Más información sobre la cultura prehispánica se encuentra siempre y cuando sea necesario para el mejor entendimiento de la fotografía en cuestión. Véase por ejemplo los capítulos 4.1.1. *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica*, 4.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* y 4.1.2 *Mariana Yampolsky: La Muerte* del presente trabajo.

² Véase también Wolfgang Rüger, *Theorie der religiösen Mischung in Zentral-Mexiko im ersten Jahrhundert nach der Eroberung*, Hohenschäftlarn, Renner 1986, p. 36

³ Véase también el capítulo 4.2.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

*tlatoani*⁴ de los aztecas en aquel tiempo. Se supone que todos los edificios eran decorados con murales de colores brillantes y resistentes, lo que inicialmente dejó impresionados a los españoles. No obstante, pronto decidieron sustituirlos por sus propias iglesias y nuevos palacios para así demostrar su poder. Dado a la estructura céntrica de Tenochtitlán con su clara organización social, política y económica los conquistadores no tenían mayor dificultad de aprovechar la infraestructura para sus propósitos y conquistar la ciudad con rapidez.

Las consecuencias por haberse equivocado respecto a la llegada de los dioses blancos eran tremendos para los aztecas. A pesar de que los españoles eran numéricamente inferiores, lograron ganar la batalla de choque cultural gracias a sus estrategias bélicas, su superioridad tecnológica y la introducción de enfermedades malignas para la mayoría de los indígenas, todo combinado con dicha infraestructura local favorable. De la misma manera influyó Moctezuma II. con sus creencias y su personalidad.

Wolfgang Rüter analizó el comportamiento vacilante de Moctezuma que corrió gran peligro de perder su imperio. Moctezumas dudas se basaron en el hecho de que los blancos no habían reconocido la vestidura que les entregaron los aztecas y también por su avidez de oro. Por otro lado todos los intentos de las hechiceras en embrujar a los españoles fracasaron. Finalmente Moctezuma que era un hombre muy creyente obedeció y dió dirección al carácter del futuro sincretismo.⁵

Una de las batallas más significativas entre los soldados aztecas y los conquistadores es conocida bajo el nombre de "La Noche Triste". A la primera vista los españoles salieron derrotados, pero en realidad el enfrentamiento tuvo graves consecuencias para ambas partes.

Hernán Cortés partió a Cembola en la costa oriental y había dejado a Pedro de Alvarado como responsable de los asuntos en Tenochtitlán. Unos días más tarde los

⁴ *huey tlatoani* = el gobernador absoluto sobre un grupo étnico; *tlatoani* significa en náhuatl "el que habla"; el término *huey tlatoani* erróneamente se traduce como rey o emperador

⁵ Véase Wolfgang Rüter, *op.cit.*, pp. 43/44

aztecas celebraron una fiesta sagrada llamada *Toxcal* que tuvo lugar en frente del templo del dios Huitzilopochtli. La música de los tambores y las danzas eran impactantes y para los españoles inquietantes. Alvarado estuvo convencido que los indígenas les iban a sacrificar a los españoles por lo cual ordenó realizar un ataque de prevención.

La respuesta de los aztecas era inmediata y sin compasión ninguna por los "delegados de Quetzalcóatl". Era el momento de ruptura definitiva tanto entre los aztecas y los españoles como entre los aztecas y otros pueblos indígenas que se habían transformado en aliados de los conquistadores. Al regresar a la ciudad capitalina, Cortés intentó calmar la situación con la ayuda de Moctezuma II. que en lugar de poder ayudar perdió su vida. A los españoles no les quedó otra opción, sino huir de la ciudad unos pocos días después. Era la noche del 30 de junio de 1520. Sin embargo, los aztecas se dieron cuenta y les cortaron la retirada con un golpe inolvidable para Cortés y sus aliados. Los aztecas les persiguieron hacia el nordeste hasta Otumba, estado de México. Después de un último combate intenso, los aztecas regresaron a Tenochtitlán mientras que los conquistadores siguieron su camino hacia Tlaxcala.

En su camino de regreso a Tenochtitlán los aztecas se habían apropiado de las cosas dejadas por los españoles en su huida. Sobre todo la pérdida del oro conseguido a lo largo del tiempo debe haber preocupado a los conquistadores y ya unas tres semanas más tarde los derrotados se habían recuperado para esta vez sí conquistar a la capital del imperio azteca.

Consta que con una derrota definitiva de los españoles durante "La Noche Triste", el transcurso de la historia y el carácter del sincretismo en México probablemente hubieran sido diferentes. Aquí no hay que olvidar que algunos pueblos indígenas eran aliados de los conquistadores e hicieron posible su victoria, pero por otro lado la actitud de los españoles hacia los indígenas ha sido parecida. A fin de cuentas, los españoles nunca querían eliminar por completo a la cultura ajena, ni siquiera cuando pocos años después fortalecieron su posición.

Más bien las relaciones íntimas entre los conquistadores y las indígenas eran corrientes. El mestizaje pronto se transformó en un proceso incontenible. Se formaba una nueva sociedad dentro de la cual los españoles siguieron siendo una minoría por lo cual había que transcurrir lo antes posible de la conquista a una colonización estable para asegurar su posición. Para lograrlo era imprescindible la adaptación de ambos grupos culturales. Así la victoria española sobre los indígenas y su poder en el "Nuevo Mundo" se confirmó con la cristianización y la fundación del vicerreinato Nueva España (1535).

La cristianización formó parte central del carácter social novohispano. Era la justificación legítima para la ocupación de los nuevos territorios. Según Robert Ricard, lo que siguió después de la conquista territorial era una "conquista espiritual".

[...] Ricard vio en esa "conquista espiritual", o sea el proceso de cristianización e hispanización de los indígenas durante el siglo XVI, la expresión de una crisis de conciencia, la oportunidad de una reinterpretación de la condición de los hombres.⁶

Los misioneros no sólo difundían el catolicismo, sino también introdujeron reformas sociales y educativas. El propósito era de conseguir una unidad social característica por su humanidad cristiana. La meta quedó clara, el método para conseguirlo no de todo. En su libro sobre el sincretismo mexicano del siglo XVI, Wolfgang Rieger menciona la existencia de dos fracciones diferentes entre los misioneros. Un grupo fue representado por el obispo Juan de Zumárraga que quería seguir el dogma medieval y aplicar la estrategia de opresión. Eso imponía la destrucción de la cultura indígena y una posición que a largo plazo era imposible de mantener. La contraparte formaron fray Francisco de Bustamente y sus seguidores que se mostraron mucho más liberales. Así facilitaron el mutuo intercambio cultural entre los conquistadores y los conquistados.⁷

⁶ AAVV: *Historia mínima de México*, El Colegio de México, México D.F. ⁴1996, p. 60

⁷ Véase Wolfgang Rieger, *op.cit.*, pp. 86-88

Durante los siguientes trescientos años los misioneros trabajaron influenciados por las instrucciones de la Corona española, la cultura indígena, las expectativas de la creciente sociedad criolla y sus propias esperanzas de la Contrarreforma. El sermón del evangelio abarcaba todas las áreas sociales, intelectuales y artísticas de la vida en Nueva España. Un entendimiento de los misioneros era que para enseñar a los indígenas y convertirlos en buenos cristianos, primero hacía falta aprender idiomas indígenas y familiarizarse con sus prácticas y costumbres religiosas. Mucho acervo cultural indígena sobrevivió gracias a esa actitud. En centros urbanos los misioneros supieron aprovechar las estructuras administrativas previas para construir parroquias y formar en los indios un sentido común de solidaridad acorde con sus ideales. Sin embargo, había pueblos indígenas en el campo que se quedaron en gran parte aislados, lo que favoreció la transmisión oral de sus creencias.

La evangelización de la gente del campo resultó fácil cuando una vez se logró convencer al *tlatoni* de una comunidad. Tan pronto como ese convertía a la nueva religión, los demás en la comunidad le siguieron y se hicieron bautizos colectivos. Muchos grupos indígenas se mostraron dóciles, por lo cual los misioneros no veían necesidad de predicar concretamente contra los deidades prehispánicas, lo que a su vez abrió nuevas puertas para el sincretismo mexicano.

Durante el virreinato novohispano (1535-1821) la cultura indígena pasó por un intenso tratamiento occidental a pesar de que los niveles de aculturación no eran homogéneos en todas las zonas del país. Sin embargo, finales del siglo XVII los novohispanos se empezaron a dar cuenta de su identidad y vida aparte de la nacional española. Sobre todo los criollos, novohispanos de antecedentes españoles, querían una vida independiente de la Corona. Su país se había convertido en uno de los más ricos del mundo y unos pocos privilegiados eran los que gozaron de este hecho, mientras que los demás –y sobre todo los indígenas– vivían en pobreza. Nueva España se había convertido en un país de grandes extremos que sostenía el fundamento de la Independencia mexicana.

Los novohispanos ya no desearon compartir sus riquezas con los españoles a los cuales llamaron *gachupines* y las desigualdades sociales formaron un buen

pretexto para su lucha de Independencia que duró once años (1810-1821). Lo que todavía no sabían era que esa guerra les iba a costar la vida a una décima parte de la población. La invasión de España por Napoleón en 1808 mantuvo ocupados a los españoles con problemas locales, mientras que los novohispanos aprovecharon el momento para promover el movimiento de Independencia.

El movimiento se conspiró en varios lugares del país, pero el comienzo oficial ha sido marcado por el famoso "Grito de Dolores". El 16 de septiembre del 1810 fue el día en que el padre Miguel Hidalgo, cura brillante e influyente del pueblo de Dolores en el estado de Guanajuato, puso en libertad a los presos y encarceló a los españoles del lugar. Después llamó a la misa y dijo que el pueblo se levantara contra los españoles que pretendían entregar el reino a los franceses y que además ponían en peligro la religión.

El pueblo se armó con lo que tenía a mano como palos, machetes y cuchillos para unirse al movimiento. El ejército insurgente creció rápidamente en su marcha de Dolores a la ciudad de Guanajuato. Fue reforzado por el apoyo de Ignacio Allende y Mariano Abasolo, ambos oficiales del ejército. A pesar de que era una tropa mayoritariamente campesina, disfrutaron de una serie de victorias antes de ser derrotados en la Sierra de las Cruces, entre Toluca y la Ciudad de México.

Hidalgo decidió regresar a Valladolid (hoy Morelia, capital de Michoacán) cuando él y sus seguidores fueron atacados por el ejército español que hizo sentir toda su fuerza a los insurgentes. Los insurgentes se dividieron en dos grupos: Un pequeño grupo regresó con Hidalgo a Valladolid donde obtuvieron apoyo económico de la iglesia, mientras que Allende se fue a San Luis Potosí para reunirse con Abasolo y Juan Aldama, un industrial de San Miguel el Grande (hoy San Miguel de Allende, Guanajuato). Con la ayuda de Mariano Jiménez, militar e ingeniero, querían conseguir financiamiento en los Estados Unidos, pero sus planes fracasaron y fueron capturados Allende, Aldama y Jiménez, tanto como Hidalgo poco después. Los cuatro fueron fusilados y decapitados en 1811, mientras Abasolo fue exiliado a España donde se murió encarcelado cinco años después. Como disuasión, las cabezas de

Allende, Aldana, Jiménez e Hidalgo fueron colgadas en las cuatro esquinas de la Alhóndiga de Granaditas en la ciudad de Guanajuato.

A pesar de que Hidalgo y los otros jefes habían sido eliminados en el norte de México, el movimiento de Independencia no ha sido quebrado. Los simpatizantes y líderes en el sur anotaron importantes victorias sobre todo gracias a José María Morelos, un cura de Carácuaro en el estado de Michoacán. Entre 1811 y 1815, la llamada “etapa de organización”, también se lograron definir claramente los propósitos del movimiento de Independencia.

En septiembre del 1813 Morelos convocó el primer congreso independiente llamado el Congreso de Chilpancingo. El congreso fue formado de intelectuales como Carlos María Bustamante, exdirector del *Diario de México*, el padre José María Cos, exdirector de los periódicos insurgentes *El Ilustrador Nacional* y *El Despertador Americano*, Andrés Quintana Roo, poeta, periodista jurisconsulto, el padre Manuel Herrera y muchos otros más. Durante el congreso Morelos presentó un documento con el título “Sentimientos de la Nación”⁸ que por primera vez planteó la independencia deseada. Su contenido dice entre otras cosas que la América sea libre e independiente de España y de toda otra Nación, que la religión católica sea la única sin tolerancia de otra, que las funciones del estado sean divididos en los poderes legislativo, ejecutivo y judicial, que las leyes generales comprenden a todos sin excepción, que la esclavitud y la distinción de castas se proscriban para siempre, que sea respetada la propiedad y el domicilio, que no se admite la tortura, y que queden instituidos como fiestas nacionales consignado el 12 de diciembre a la Virgen de Guadalupe y el 16 de septiembre al mérito de los grandes héroes Hidalgo y Allende.

Las batallas siguieron y Morelos fue derrotado en Valladolid. Tenía que peregrinar por varios lugares hasta llegar a Apatzingán en el estado de Michoacán donde el 22 de octubre de 1814 fue promulgada la primera Constitución de México, cual título oficial era *Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana*⁹. Fue inspirada en las Constituciones francesa del 1792 y española del 1812, pero

⁸ Véase: <http://www.inehrm.gob.mx/pdf/sentimientos.pdf> (26.03.2011)

⁹ Véase: <http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/1814.pdf> (26.03.2011)

jamás estuvo en vigor. El ejército de los insurgentes seguía perdiendo y Morelos fue arrestado y fusilado en diciembre del 1815.

Una vez más el movimiento independentista parecía haber perdido. Sin embargo, los ánimos de los insurgentes se mantuvieron. Entre 1815 y 1821 la guerra de Independencia en México se caracterizó por ser una guerra de guerrillas. Los grandes héroes de esta etapa fueron Guadalupe Victoria que había luchado al lado José María Morelos y que más adelante había sido el primer presidente de México (1824-1829), Vicente Guerrero que fue el segundo presidente del país entre abril y diciembre del 1829 y el español liberal Francisco Javier Mina que después de haber conocido en Londres a Servando Teresa de Mier, cura católico y escritor filosófico sobre la Independencia, decide viajar a México y apoyar a los insurgentes. Entre abril y noviembre del 1817 Mina, que había traído hombres, armas y dinero del extranjero, logró realizar ataques rápidos y eficientes los que a pesar de su brevedad han sido de gran importancia en esa "etapa de la resistencia" que en la literatura es considerada como el tercer momento del movimiento independentista. Mina fue fusilado en la Sierra de Pénjamo en el estado de Guanajuato.

Justo cuando la mayoría de los criollos habían aceptado la derrota frente a los españoles, comienza una última etapa en la cual Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide son las personalidades decisivas. Guerrero fue en aquél entonces el jefe de los insurgentes en el sur e Iturbide, que había combatido a los insurgentes como parte del ejército real español durante diez años, decidió poner fin a esta lucha por la independencia.

Empezado el Trienio Liberal (1820-1823) en España, los liberales en Nueva España querían aprovechar el restablecimiento de la Constitución española de 1812 para obtener la autonomía. Al mismo tiempo los conservadores querían evitar un desarrollo radical como en España y por eso mandaron a Agustín de Iturbide al sur para combatir a Vicente Guerrero. Después de varias luchas, Iturbide finalmente logró convencer a Guerrero firmar un pacto que conciliaba tanto los intereses de los liberales como los de los conservadores. El 24 de febrero de 1821 en la ciudad Iguala de la Independencia, estado de Guerrero, los dos proclamaron el Plan de Iguala.

Los principios fundamentales con los cuales se declaró la independencia de México eran establecer la religión católica como única, la unión de todos los grupos sociales y la independencia de México. Estos tres principios se llamaron las Tres Garantías que a su vez dieron nombre al nuevo Ejército Trigarante (1820/1821). Su función era de sustentar al nuevo gobierno que sería el de una monarquía constitucional. Los insurgentes se unieron al Ejército Trigarante encabezado por Iturbide. El fin de la Guerra de Independencia en México marcó el Tratado de Córdoba¹⁰, firmado por el último virrey novohispano Juan O'Donojú el 24 de agosto de 1821 en la ciudad de Córdoba, estado de Veracruz. En la Ciudad de México el 28 de septiembre la Suprema Junta Provisional Gubernativa presidida por Iturbide firmó el Acta de Independencia del Imperio Mexicano¹¹.

Desde Europa no había llegado un rey para el nuevo imperio, por lo cual en 1822 Agustín de Iturbide fue coronado con el nombre Agustín I., emperador del primer Imperio Mexicano (1821-1823). Durante ésta época México medía casi cinco millones metros cuadrados desde Oregón en el norte hasta el Istmo de Panamá en el sur y tenía unos siete millones de habitantes. Después de once años en guerra el país se encontró en aislamiento con una serie de graves obstáculos geopolíticos. El nuevo gobierno carecía de experiencia política y de administración pública. La economía que antes florecía se había quedado paralizada por la guerra y sus consecuencias.

La ganada igualdad de derechos para todos mexicanos, no eliminó la desigualdad de bienes y los indígenas siguieron siendo los más pobres del país. En febrero de 1823 Antonio López de Santa Ana proclamó con ayuda de Vicente Guerrero el Plan de Casa Mata con el que se declaró nulo el Imperio Mexicano y se anunció la instauración de la República Federal (1824-1864). Dado el golpe de estado por Santa Ana, el emperador Agustín I. se vio obligado huir a Europa. Sin embargo, regresó a México cuando poco después de su regreso fue condenado y fusilado por traición a la Patria en julio de 1824.

¹⁰ El documento ratificaba en lo esencial el Plan de Iguala. Véase: <http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/tratcord.pdf> (26.03.2011)

¹¹ Véase: <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/1821C.pdf> (26.03.2011)

En julio de 1823 el territorio nacional se disminuyó, porque las provincias de Centroamérica habían declarado su independencia de México. La nueva Constitución de 1824¹² dividió el resto del país en diecinueve estados y cinco territorios siguiendo el ejemplo de los Estados Unidos. La nueva república tomó el nombre de los Estados Unidos Mexicanos, definiéndose “república representativa popular federal”. Siguiendo la doctrina de Montesquieu, el gobierno federal dividió su poder en los poderes legislativo, ejecutivo y judicial. Como religión oficial se confirmó la católica. El poder ejecutivo obtuvo Guadalupe Victoria como primer presidente y Nicolás Bravo como su vicepresidente. Igual que Guadalupe Victoria, Nicolás Bravo era un gran luchador por la independencia y además fue elegido presidente de México en tres ocasiones hasta mitades del siglo XIX.

Concluida la presidencia de Guadalupe Victoria en 1828, la inestabilidad política se agravó dado a las diferencias entre conservadores y liberales. Antonio López de Santa Anna fue el personaje central durante la primera mitad del siglo XIX y ha sido elegido presidente en once ocasiones de un país que parecía ingobernable. Los asuntos políticos eran prioritarios y caóticos, la economía y la cultura gozaron de poca atención y tenían un desarrollo correspondiente.

Interesante de Antonio López de Santa Ana era su orientación política flexible. Empezando la guerra de independencia, Santa Ana combatió como soldado del ejército real de Nueva España contra Hidalgo para unirse a los insurgentes diez años más tarde. Una vez ganada la independencia, defendió los ideales de los liberales para luego decidir apoyar a los conservadores. Con la proclamación del Plan de Ayula en 1854 se vio obligado huir del país. El Plan de Ayula apoyó a los liberales y tuvo el objetivo de poner fin a la dominación por el presidente Santa Ana. Desde el exilio publicó diversos artículos para convocar una rebelión contra los liberales en México y finalmente ofreció su apoyo al ejército de Maximiliano durante el Segundo Imperio Mexicano que se estaba preparando desde Europa. Ambos sin éxito.

El revés más duro para Santa Ana y México, sin embargo, debe haber sido la pérdida de la mitad del terreno mexicano tras numerosas batallas ineficaces contra

¹² Véase: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/constitucion-de-1824--0/> (26.03.2011)

los Estados Unidos. México estaba desgastado, mientras los Estados Unidos gozaban de una economía creciente y deseaba una extensión considerable de su territorio. Ya en 1803 habían comprado Louisiana de Francia y Florida de España. Ahora querían expandir su territorio hacia el sur. Los habitantes de Texas eran tanto mexicanos como estadounidenses, siendo los últimos en superioridad numérica. Basado en diferencias religiosas y opiniones distintas en temas como la esclavitud, el comercio y el sistema gubernamental los ciudadanos americanos atacaron a los mexicanos y llegaron a controlar el territorio, lo cual era motivo de guerra para Santa Ana que llegó desde la Ciudad de México para poner fin a esa realidad. Tras su derrota, Santa Ana se vio obligado reconocer la independencia de Texas en 1836.

Texas mantuvo su independencia hasta 1845. Ese mismo año y a pesar de que previamente el gobierno de México había negado su aprobación, el Congreso de Estados Unidos admitió a Texas en la Unión. Los resultados de una previa política inmigratoria errónea por parte de México y el sueño estadounidense de expandir su terreno tuvo como consecuencia la intervención estadounidense en México entre 1846 y 1848. Antonio López de Santa Ana se retiró de la escena política y se había ido a Cuba. Estados Unidos aprovecharon la ausencia de Santa Ana para la invasión. A pesar de su regreso a México, no logra mantener el avance de las tropas estadounidenses hacia la Ciudad de México donde llegan en 1847.

Es legendaria la batalla de los Niños Héroes de Chapultepec ocurrida en septiembre del mismo año. En el centro del parque de Chapultepec en la Ciudad de México se encuentra el Castillo que había sido construido durante el Virreinato como casa de verano para el virrey y que desde 1841 era el Colegio Militar. Cuando los soldados estadounidenses bombardearon el castillo, el general Nicolás Bravo y el director del colegio habían ordenado a retirarse. Seis de los cadetes de la academia militar se negaron y habían decidido defender el edificio hasta la muerte. Eran entre trece y veinte años de edad.

Perdida la guerra mexicana-estadounidense, el gobierno mexicano se instala en Querétaro y la bandera de los Estados Unidos se iza en el Palacio Nacional el 14

de septiembre de 1847. Mediante el Tratado de Guadalupe Hidalgo¹³ México perdió los territorios que hoy se llaman Arizona, Utah, Nevada y California tanto como partes de Nuevo México, Colorado y Wyoming. Como recompensa los Estados Unidos pagaron quince millones de dólares al gobierno de Antonio López de Santa Ana. Además ambos países tienen el derecho de fortalecer y proteger la frontera que los separa. En el artículo XI los Estados Unidos se comprometen controlar a las “tribus salvajes” e impedir su paso a México. A los mexicanos en dichos terrenos se le concede el derecho de permanecer con garantía de tierras otorgadas por México previamente y con la libertad de elegir o la nacionalidad mexicana o la estadounidense. Al ratificar el tratado, el Congreso de los Estados Unidos decidió debilitar el artículo IX que garantizaba la ciudadanía de los mexicanos y eliminar el artículo X que certificaba el derecho de propiedad antes concedida por México.

El choque de pérdida de tanto territorio, la pobreza del pueblo y la incapacidad del gobierno de mejorar la situación desastrosa preocupaba la clase intelectual de México. Así decidieron formar dos partidos: el conservador y el liberal. Los conservadores eran adinerados, eclesiásticos o militares en su mayoría y de una generación mayor, mientras que los liberales tenían recursos moderados, muchos de ellos abogados y de una generación más joven.

Los miembros del partido conservador no querían explotar nuevos caminos, ni estar sin un guía tradicional. Con nostalgia recordaron al orden español y tenían nada en contra de vivir en la sombra del viejo mundo. Su nuevo líder era Lucas Alamán, un hombre muy culto que había estudiado en Europa. Era muy religioso y un gran defensor del centralismo. Quería conservar la religión católica y el respeto correspondiente en todos los niveles. Veía necesaria una nueva división territorial para mejorar la administración y también quería pedir ayuda de Europa.

Mientras los conservadores tenían claro el camino por seguir, los liberales necesitaron tiempo para reconcentrarse. Entre otras cosas, querían la supeditación de la Iglesia al Estado, la debilitación de las fuerzas armadas, el federalismo, el libre comercio, las libertades de educación y letras, la democracia representativa y el

¹³ Véase: <http://www.gao.gov/new.items/d01952.pdf> (26.03.2011)

padrinazgo de los Estados Unidos. Todos coincidían en las metas, pero no en cómo será el método apropiado para conseguirlas o quien será su nuevo jefe de partido. Así el partido liberal estaba dividido en los “puros” que querían avanzar rápidamente con todos esos cambios necesarios para un mejor futuro y los “moderados” que querían tomarse tiempo e intentar de imponer los nuevos ideales al menor costo. Mientras ellos discutían, los conservadores tomaron el poder.

Tras la derrota en la guerra mexicana-estadounidense, Antonio López de Santa Ana renunció la presidencia y salió del país. Pero los conservadores decidieron resolver los conflictos que tenían con la experiencia de Santa Ana y le pidieron ayuda. El aceptó y gobernó el país por última vez a partir de 1853. El destino de los liberales, por otra parte, era previsible: destituciones, destierros, prosecución y detención. Mientras el pueblo seguía viviendo en miseria, los impuestos aumentaron y la corrupción crecía para que su Alteza Serenísima, como se había autoproclamado Santa Ana, pudo vivir de lujo.

Las prácticas de Santa Ana dieron paso al Plan de Ayutla y un movimiento insurgente conocido como la Revolución de Ayutla. En 1855 los liberales encabezados por Juan Álvarez e Ignacio Comonfort lograron acabar con la dictadura de Santa Ana. Álvarez alcanzó la presidencia y nombró al abogado Benito Juárez¹⁴, un mexicano de origen zapoteca y gran defensor de las ideas liberales, como ministro de la Suprema Corte de Justicia. El nuevo presidente comenzó gobernar con un pequeño gabinete, en su mayoría formado por “puros”. Poco después los revolucionarios de Ayutla habían convocado el Congreso Constituyente y empezaron a trabajar en la elaboración de un nuevo proyecto constitucional basado en la Constitución de 1824, pero perfeccionado acorde con los ideales de los liberales. Los conservadores y su jefe Félix Zuloaga proclamaron el Plan de Tacubaya para abrogar la nueva Constitución de 1857¹⁵. La consecuencia era otra guerra, la Guerra de Reforma (1857-1861).

¹⁴ Véase también el capítulo 3.2.2.1 *La mirada interior de cinco fotografías indígenas* del presente trabajo.

¹⁵ Véase: <http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/1857.pdf> (26.03.2011)

En esa época la guerra civil fue inevitable ya que la nación estaba partida en dos partes y vivía en un país con dos gobiernos paralelos. El nuevo presidente en funciones, Ignacio Comonfort, debería haber puesto en práctica la Constitución de 1857, pero vio la necesidad de adherirse al Plan de Tacubaya. Juárez no quería colaborar con los conservadores y declaró restablecida la Constitución, lo que tuvo como consecuencia que le pusieron a la cárcel.

Recobrada su libertad poco después, Benito Juárez se vuelve primer presidente indígena de México en 1858 y reinstala el gobierno liberal en Veracruz. Después de pocos meses sufrió un ataque militar por el ejército de Miguel Miramón. Durante la Guerra de Reforma los liberales vieron varias derrotas a manos de los conservadores. Y mientras los conservadores se llevaban las victorias bélicas, el presidente expidió una serie de leyes conocidos como las Leyes de Reforma (1859-1860).

Las leyes estatuyeron la nacionalización de los bienes eclesiásticos, fortunas con las que el clero había apoyado a las guerras de los conservadores contra los liberales, tanto como la cierre de conventos. La realización de ceremonias afuera de las iglesias y templos quedó prohibida. El matrimonio religioso se declaró inválido frente al matrimonio civil. También incluían la secularización de los cementerios. Sintetizando, las Leyes de Reforma tenían como principal objetivo separar la Iglesia del Estado.

Después de la Batalla de Calpulalpan en el estado de México, que se había dado en diciembre del 1860 entre el ejército de Miguel Miramón y los soldados de Jesús González Ortega, quedó derrotado Miramón y desintegrado su ejército conservador. Tras el triunfo, el primero de enero del 1861 el ejército del general González Ortega entró a la Ciudad de México, seguido por el presidente Benito Juárez y su gabinete diez días más tarde.

Miramón salió del país con rumbo a Cuba, mientras los conservadores se veían preocupados por la ruptura definitiva entre la Iglesia y el Gobierno. Decidieron gestionar la ayuda de Europa y establecer un segundo imperio. En verano de 1861 el

gobierno liberal suspendió el pago de deuda exterior y los estadounidenses, que les habían apoyado durante la Guerra de Reforma, estuvieron entretenidos con asuntos locales. Apenas había empezado la Guerra Civil Estadounidense (1861-1865). Los conservadores vieron su oportunidad, mientras que durante la Convención de Londres en octubre del 1861 Inglaterra, España y Francia decidieron intervenir en México. Querían hacer pagar al gobierno mexicano la deuda exterior a fuerza. Las primeras tropas empezaron desembarcar en Veracruz finales del mismo año. Gracias a la negociación del gobierno liberal y mediante los Tratados de la Soledad firmados en febrero de 1862, lograron que los ingleses y los españoles se retiraran, pero los franceses se quedaron. Su ejército se unió al las tropas conservadoras para imponer el Segundo Imperio Mexicano con Fernando Maximiliano de Habsburgo como emperador (1864-1867).

Maximiliano I. de México resultó ser un emperador que quería actuar en el sentido del pueblo que en su mayoría apoyaba a los liberales. Se negó a devolver los bienes nacionalizados de la Iglesia, expidió leyes sobre condiciones de trabajo y salarios, soportó la tolerancia de los cultos y creyó el registro civil, entre otras cosas. Se volvió mucho más liberal de lo que los conservadores, que le habían traído, pudieran tolerar. Terminada la Guerra Civil de sus aliados en el norte, los liberales gozaron de nuevo del apoyo estadounidense. Así el destino de Maximiliano I. había sido sellado en pocos años. Fue fusilado en Santiago de Querétaro junto con los generales Miguel Miramón y Tomás Mejía. El último ha sido un militar indígena que siempre había luchado por los ideales de los conservadores.

Al derrumbarse el imperio, se introduce una época que se llama la "República restaurada" (1867-1876), lo que quería decir que regresó la república de antes basada en la Constitución de 1857, nada más ahora regenerada. El hecho de que los liberales habían ganado contra los conservadores y que pudieron reinstalar la República parecía por fin traer la paz, libertad y prosperidad por lo que los mexicanos habían luchado desde la Independencia. Pero el problema era que ya desde sus orígenes el partido liberal no había sido uniforme. Por eso en su interior se formaron diferentes fracciones que luchaban entre sí. Y mientras vivía Benito Juárez, él fue reelegido presidente de la República, pero no sin sentir las oposiciones.

En las elecciones presidenciales de diciembre de 1867 Porfirio Díaz se presentó como rival de Benito Juárez con el que pocos meses antes había celebrado la victoria republicana. Ganó Juárez, pero Díaz se había llevado una tercera parte de los votos. Su siguiente oportunidad se dio en las elecciones presidenciales de 1871. A parte de los dos candidatos de las últimas votaciones, hubo uno candidato nuevo que era Sebastián Lerdo de Tejada. Resultó que ninguno de ellos había logrado la mayoría de los votos. En una situación así y conforme con la Constitución, el Congreso decide quien será el nuevo presidente. Y así de nuevo ganó Juárez que murió medio año después de ser reelecto. Fue un hecho con el que Díaz no había contado y enfurecido por la decisión del Congreso, quería resolverlo a la manera tradicional: con una guerra. Era una guerra durante la cual los rebeldes sufrieron una serie de derrotas y que tras la muerte del presidente resultó ser absurda. Muerto Juárez, de acuerdo con las leyes asumió el poder el presidente de la Suprema Corte de Justicia que era Sebastián Lerdo de Tejada. Para las elecciones de 1876 el presidente Lerdo de Tejada había anunciado su candidatura y Porfirio Díaz de nuevo hizo hablar las armas. Ésta vez con más éxito. Díaz derrotó el ejército de Lerdo de Tejada durante la Revolución de Tuxtepec que fue la última guerra del siglo XIX. El 5 de mayo de 1877 Porfirio Díaz se convirtió presidente de México.

Con el mandato de Díaz se inició la época del Porfiriato (1877-1911). El gobierno de Díaz solo fue interrumpido entre 1880 y 1884 por la presidencia de Manuel González, un aliado de Díaz. La filosofía que seguir durante el Porfiriato era el positivismo. Actividades científicas y artísticas fueron promovidas por el gobierno y la cultura mexicana empezó a florecer. De la misma manera se hicieron esfuerzos en mejorar la educación pública al multiplicar la construcción de escuelas y la intención de fomentar el crecimiento de la clase media. El nuevo presidente mantuvo con mano dura orden y paz en México. Policías y soldados perseguían todo tipo de rebelión y oposición. La estabilidad política era imprescindible para el enriquecimiento de la vida cultural y el mejoramiento del desarrollo económico.

Buenas infraestructuras son las bases del crecimiento de cada desarrollo económico. En 1852 Benito Juárez ya había ordenado construir el primer ferrocarril en México que unió la capital con el puerto de Veracruz. La idea era de reanimar la

economía, pero el Ferrocarril Mexicano no se inauguró hasta veinte años después del inicio de las construcciones por Sebastián Lerdo de Tejada. Además quedó obvio que lo que México necesitaba no era una sola vía, sino toda una red. De eso se ocupó el presidente en función y al concluir el Porfiriato, el país tenía diecinueve mil kilómetros de líneas férreas. También se habían construido puentes y carreteras que junto con el ferrocarril facilitaron la circulación de productos dentro del país y con el extranjero. Las facilidades de comunicación entre las ciudades por correo, por vías telegráficas y después por teléfono se desarrollaron mano a mano con el resto de las infraestructuras.

Gracias a los buenos impulsos económicos, Díaz logró regresar las deudas externas que tenía que pagar a los Estados Unidos. Una buena relación con el vecino del norte era importante para asegurar que el gobierno estadounidense no fomentaría movimientos en contra del presidente. Además con una completa pacificación del país logró abrir nuevas puertas para las inversiones de las empresas extranjeras que tenían gran interés en los recursos naturales de México.

La economía progresó como nunca antes visto. Desafortunadamente muy poca gente tenía capital para invertirlo en negocios y gozar del desarrollo positivo. La desigualdad entre ricos y pobres se volvió cada vez más profunda. La agricultura florecía y se formó la tendencia de acumular tierras. Los ricos se hicieron dueños de enormes latifundios, mientras que los indígenas acabaron perdiendo sus tierras para trabajar como peones en las haciendas. Los patrones supieron explotar a los indígenas y hacerlos dependientes de los trabajos que les ofrecían. Les pagaban mal y además les obligaron a gastar todo su salario en tiendas caras de las cuales los dueños eran los patrones mismos. Esas tiendas se llaman "tiendas de raya", porque la mayoría de los trabajadores eran analfabetos y firmaron con una raya. A sus trabajadores el patrón solía pagarles con vales y el único lugar donde estos fueron aceptados era en la tienda de raya local. Por lo cual los trabajadores eran obligados a comprar todos los productos de subsistencia al precio que sea. La consecuencia era que la mercancía era muy cara y para poder pagarla tuvieron que pedir un crédito al patrón. Así muchos peones, junto con sus familias, se endeudaron en esas tiendas y tenían que aceptar todo lo que su patrón les ordenaba. Por otro lado, esas

circunstancias dieron paso a varios movimientos rebeldes por parte de los indígenas que habían sido batidos con toda fuerza durante el Porfiriato.

Un movimiento por destacar es la Guerra de Castas (1847-1901) iniciada por los mayas. En Yucatán los blancos gozaron de todos los privilegios económicos y sociales, mientras que los mayas sufrieron una tremenda pobreza y discriminación. La guerra fue encabezada por los caciques mayas Manuel Antonio Ay, Cecilio Chi y Jacinto Pat que, luchando por los derechos de los indígenas, exterminaron con gran éxito a buena parte de la población blanca en la península de Yucatán. Así el gobierno de Yucatán se veía obligado de pedir apoyo militar de los Estados Unidos, Cuba, España e Inglaterra, pero todo sin éxito en un principio. Aquí cabe mencionar que entre 1846 y 1948 Yucatán era una república independiente del México centralista. Finalmente, Yucatán se reunificó a México y consiguió el apoyo militar que hacía falta. A pesar de que Cecilio Chi, jefe de los mayas del este, rechazaba los acuerdos con los blancos y quería seguir con su exterminación, Jacinto Pat y el gobernador de Yucatán, Miguel Barbachano, firmaron el Convenio de Tzucacab (1848) en el que entre otros acuerdos benéficos para los indígenas, también aseguraron sus propias posiciones como gobernadores: Miguel Barbachano como el de los blancos y Jacinto Pat como el de los cacicazgos indígenas. Cecilio Chi fue asesinado ese mismo año, pero la guerra continuó y solo con la ayuda de las tropas mexicanas, el gobierno de Yucatán logró recuperar una parte de su territorio. Los rebeldes siguieron luchando por una vida independiente de la explotación y la dependencia de los grandes latifundistas. Fundaron la ciudad Chan Santa Cruz¹⁶ (1851) como centro político y ceremonial maya en el cual resistieron a las tropas mexicanas hasta el fin de la Guerra de Castas.

Comenzado el siglo XX, los graves cambios del sistema político con sus estructuras cerradas, una economía que cada vez más dependía de la situación económica internacional y las consecuencias sociales por la transformación de la economía agraria fomentaron nuevos levantamientos que surgieron de diversas clases. Díaz había agrupado a burócratas darwinistas positivistas, conocidos como los *científicos*, que marcaron la ideología del régimen. Ellos proclamaron "orden y

¹⁶ Hoy Chan Santa Cruz se llama Felipe Carrillo Puerto, Estado de Quintana Roo.

progreso" a costa de las masas que, según la mayoría de estos burócratas blancos, estaban condenados a la inferioridad permanente. Con la creación del *Ateneo de la Juventud Mexicana* en 1909 se había formado una importante oposición filosófica al concepto global del régimen.

El *Ateneo de la Juventud Mexicana* fue formado por varios intelectuales liberales, como Antonio Caso, Alfonso Reyes y José Vasconcelos. Junto con los editores del periódico *Regeneración*, querían cambiar el clima intelectual del país y exigieron, entre otras cosas, la devolución de las tierras al campesinado, la libertad de expresión de prensa y la secularización de la educación. Además, mientras que el gobierno mexicano admiraba los países europeos, el *Ateneo de la Juventud Mexicana* defendió una orientación hacia adentro, hacia México como cultura diferente a la europea.

En 1908 se sitúa frecuentemente el nacimiento de la Revolución Mexicana cuando Porfirio Díaz invitó a la formación de un partido de oposición como prueba y para ver si México tenía la capacidad de desarrollar una auténtica democracia.¹⁷ Francisco I. Madero del recién formado Partido Nacional Antireeleccionista dirigió una oposición contra Porfirio Díaz y era candidato a la presidencia de la República. En 1909 Madero comenzó una campaña política difundiendo ideas democráticas por varios lugares del país y se había ganado la simpatía del pueblo. Conciente de su popularidad, Díaz hizo encarcelarlo en San Luis Potosí poco antes de las elecciones de 1910. Eso ayudó a Díaz ser proclamado presidente de la República nuevamente, pero Madero liberado bajo fianza se fue a Texas donde poco después promulgó el Plan de San Luis de Potosí. Era el llamado a un levantamiento armado contra la dictadura de Porfirio Díaz. Las tropas revolucionarias, entre otras las de Pancho Villa en el norte y las de Emiliano Zapata¹⁸ en el sur, lograron numerosas victorias y forzaron la renuncia de Díaz quien decidió exiliarse a Europa.

¹⁷ Porfirio Díaz lo había propuesto en una entrevista con James Creelman de la revista *Pearsons*. En: Desmond Rochfort, *Mexican Muralists – Orozco, Rivera, Siqueiros*, Laurence King Publishing, London 1993, p. 12

¹⁸ Véase en la introducción del presente trabajo la fotografía de Zapata tomada por Hugo Brehme en 1911.

El conflicto armado era Revolución Mexicana (1910-1917) que se caracteriza por una serie de revoluciones y conflictos internos. Desde su comienzo hasta 1920 se marcan cuatro etapas importantes: el levantamiento y la presidencia de Francisco I. Madero (1910-1913), la guerra civil entre el ejército huertista y las tropas revolucionarias (1913/14), la guerra entre los constitucionalistas y los convencionistas (1915/16) y finalmente la proclamación de la Constitución de 1917 y la presidencia de Carranzas (1915-1920).

Las heridas sociales eran profundas y no se lograron curar con un simple cambio político. Entre 1911 y 1913 el país ha sido gobernado por Francisco I. Madero, pero él se enfrentó al descontento de los campesinos y no logró cumplir todas sus promesas con la misma rapidez que el pueblo quisiera. Madero quería trabajar en nuevas leyes para cumplir por ejemplo su promesa de repartición de tierras a los campesinos, pero no había comprendido la urgencia para una reforma agraria. La presión no venía de parte de sus antiguos aliados solamente, sino también de los porfiristas restantes que veían peligrar sus intereses comerciales. A pesar de su derrota, el ejército porfiriano era casi intacto y ayudó al general Victoriano Huerta dar un golpe de Estado contra Madero que después fue ejecutado.

A pesar de que el mismo Emiliano Zapata había desconocido a Madero, tampoco soportó el régimen de Victoriano Huerta quien a lo largo de su carrera militar había vencido varias rebeliones indígenas en diferentes partes de México. Más bien las diversas fracciones revolucionarias dispersas en todo el país se levantaron en armas juntos para liberarse del nuevo dictador. Los historiadores hablan de diferencias fundamentales entre las fracciones en el norte y el sur de México. Lo único que les unía a los insurgentes en ese momento era la lucha contra Huerta que había ordenado la eliminación de destacados revolucionarios, la persecución de movimientos obreros y la prohibición de la libertad de prensa.

En el norte habían básicamente dos centros principales: el movimiento de Pancho Villa en Chihuahua y el grupo de Sonora con Álvaro Obregón. Los revolucionarios del norte eran por ejemplo ganaderos, campesinos, arrendatarios o desempleados. Formaron un grupo heterogéneo sin tener realmente un programa

revolucionario uniforme. Mientras que el ejército de Álvaro Obregón era estructurado, Pancho Villa luchaba con tropas más improvisadas.

El grupo de Emiliano Zapata en el sur tenía un carácter más uniforme. Ese movimiento de campesinos tenía una larga tradición de lucha fundada en el Porfiriato y en contra de la expansión de las haciendas. Los indígenas se unieron a los zapatistas en masas tanto durante el Porfiriato como durante el régimen huertista y se enfocaron en su lucha por reformas agrarias para que se les devolvieran sus tierras. Juntos con los revolucionarios en el norte derrotaron a Huerta y consiguieron su capitulación en 1914. Quedó como nuevo presidente Venustiano Carranza.

Entrando en la siguiente etapa de la Revolución Mexicana, comienzos de 1915 la coalición antihuertista se dividió en dos partes. Por una lado estaban Villa y Zapata, los convencionistas, que siguieron luchando por los intereses de los campesinos y por otro lado Carranza y Obregón, los constitucionalistas, que se fueron por una vía social-conservadora. Eran polifacéticas las diferencias entre las fracciones revolucionarias como por ejemplo la rivalidad entre Villa y Carranza o las profundas diferencias sociales entre ambos grupos. Obregón y Carranza tenían el apoyo de los Estados Unidos y derrotaron a los convencionistas en 1915 en una serie de batallas. Zapata regresó a Morelos donde fue asesinado en una emboscada (1919). En cambio, Villa se replegó a Chihuahua donde reorganizó sus tropas. Logró mantener una guerrilla con la que decidió vengarse a los estadounidenses por haber apoyado a Carranza. Tras varias derrotas, Villa invadió el territorio estadounidense y después de la Batalla de Columbus en Nuevo México (1916), los norteamericanos se vieron obligados a enviar al general John J. Pershing. El general estadounidense intentó capturar a Pancho Villa que logró refugiarse en el extenso terreno mexicano. Después había sido perseguido por el gobierno mexicano y finalmente matado a tiros en 1923.

Una de las más importantes labores del gobierno carrancista fue la convocatoria a un Congreso Constituyente en la Ciudad de Querétaro para elaborar una nueva constitución basada en la de 1857. Después de haber incorporado las

ideas de los revolucionarios, se proclamó la nueva Constitución de 1917¹⁹ que desde entonces rige la vida de todos los mexicanos. Los artículos declaran por ejemplo un nuevo derecho laboral con salario mínimo y jornada máxima de ocho horas, que la educación primaria sea obligatoria, gratuita y ajena de la doctrina religiosa, consagraron el reparto agrario y la formación de ejidos, y nacionalizaron los recursos naturales. La Constitución de 1917 dio paso decisivo para la organización del estado posrevolucionario. No obstante, el prestigio personal de Carranza disminuyó y su política no contaba con el apoyo de los indígenas, campesinos y obreros. Al decrecer también la confianza de Obregón y el apoyo militar, Carranza fue derrocado en 1920 y asesinado en su huida.

Durante el período entre 1920 y 1934 gobernó una nueva élite revolucionara con los presidentes Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928) que incluso después de su presidencia había influenciado de manera significativa sobre las decisiones de sus sucesores hasta que finalmente en 1934 fue elegido Lázaro Cárdenas que logró poner su propio sello a la política nacional. Obregón y Calles antes que nada se ocuparon de asegurar su poder político y lograron controlar las revueltas revolucionarias que se mantuvieron esporádicamente hasta la presidencia de Cárdenas. Profundos cambios sociales como los hubiera traído una amplia reforma agraria, no formaron parte de sus mayores intereses. El gobierno, a pesar de que había nacido de la Revolución, se mantuvo distanciado de los problemas de los campesinos e indígenas.

Además el gobierno se mostró radicalmente en contra de la iglesia católica basándose en la Constitución de 1917, aunque los intentos de someter a la Iglesia estuvieron arraigados históricamente en las primeras décadas de la Independencia. Calles no reconocía los derechos políticos a los sacerdotes, prohibió la ejecución de rituales religiosos afuera de los templos, quería delimitar el número de los sacerdotes en México, prohibió oficiar a los sacerdotes extranjeros y cerró establecimientos escolares católicos, entre otras cosas. Organizaciones católicas como la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa y la Asociación Católica de la Juventud Mexicana se unieron para lanzar una campaña en contra de las llamadas "Leyes Calles".

¹⁹ Véase: <http://pdba.georgetown.edu/constitutions/mexico/mexico1917.html> (26.03.2011)

Al llegar la intolerancia religiosa a un punto culminante, se estalló la Guerra Cristera (1926-1929).²⁰ Nuevamente se trató de un movimiento armado popular con tropas irregulares compuestas de indígenas que tenían pocas armas restantes de la Revolución Mexicana. En esta ocasión se oponían al régimen callista utilizando símbolos religiosos como la imagen de la Virgen de Guadalupe, su venerada patrona. Se habían dado batallas armadas por toda la República y el ejército federal tenía dificultades de conseguir la derrota de los cristeros. La dinámica del enfrentamiento bélico fue frenado con unos arreglos entre La Iglesia y el Gobierno que quería que el clero mexicano reanudara los servicios religiosos que habían suspendido en todo país poco antes de la guerra y que además lo hagan de acuerdo con las leyes vigentes que habían sido las mismas que provocaron ese enfrentamiento bélico. No obstante, la reconciliación definitiva entre el Gobierno y la Iglesia no se dio hasta en 1991 durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).

Pocos meses antes de los arreglos entre el Gobierno y la Iglesia en 1929, Plutarco Elías Calles fundó el Partido Nacional Revolucionario (PNR) con el fin de estabilizar el país políticamente. En su informe de Gobierno al Congreso de la Unión, el presidente escribió en 1928:

Se presenta a la totalidad de la familia mexicana, la oportunidad, quizás única en muchos años, de hacer un decidido, firme y definitivo intento para pasar de la categoría de pueblo y de gobierno de caudillos, a la más alta, más respetada, más productiva, más pacífica y más civilizada de pueblo de instituciones y de leyes.²¹

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), el PNR se transformó en Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y partir de 1946, con el cambio generacional por el envejecimiento de la élite revolucionaria, el partido recibió el nombre que tiene en la actualidad: Partido Revolucionario Institucional (PRI). A pesar de que a lo largo de la historia mexicana se habían formado otros partidos

²⁰ Véase también Jean Meyer, *La Cristiada*, 3 tomos, Siglo XXI Ed., México 1973
²¹ <http://www.pri.org.mx/LaFuerzadeMexico/nuestropartido/historia/Default.aspx>
(26.03.2011)

como por ejemplo el Partido Acción Nacional (PAN)²² en 1939, el PRI fue el partido que mantuvo el poder absoluto hasta el 2000.

A lo largo del gobierno cardenista fueron fomentados varios organismos sindicales como la Confederación de Trabajadores de México (CTM), la Confederación Nacional Campesina (CNC) o el Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana (STPRM) a través de los cuales el presidente en función logró mejorar la relación entre el gobierno y los sindicatos. Mientras las empresas extranjeras intentaron impedir tal desarrollo, el gobierno apoyaba a los sindicatos para mejorar las condiciones de trabajo de los obreros.

Otro punto esencial en la política socioeconómica de Cárdenas era la expropiación de las empresas petroleras extranjeras en 1938 para unirlos en una sola compañía dirigida por el gobierno y con el nombre Petróleos Mexicanos (PEMEX). La nacionalización del petróleo se inició por una huelga del STPRM que exigían un aumento de los salarios para los trabajadores. Cuando los empresarios extranjeros se negaron cumplir con las demandas del sindicato, el presidente Cárdenas se fue por el camino jurídico basando en el artículo 27 de la Constitución de 1917 sobre la nacionalización de los recursos naturales. Bajo otras circunstancias la expropiación de empresas extranjeras hubiera provocado una guerra entre México y los Estados Unidos, pero estaba a punto de comenzar la Segunda Guerra Mundial por lo cual el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt se limitó a protestas pacíficas.

Otro paso esencial de Cárdenas era la rápida realización de las reformas agrarias. Se pasó de los grandes latifundios a una considerable comunidad ejidal y además, para proporcionar una ayuda económica a los campesinos, se había creado en 1935 el Banco Nacional de Crédito Ejidal²³. Entre 1935 y 1940 había en este aspecto más avances que durante los veinte años anteriores. En 1930 los ejidatarios tenían un 13,4% del campo a su disposición, mientras que en 1940 ya eran un 47,4%.²⁴ Cárdenas quería romper la liga económica entre los campesinos y sus

²² <http://www.pan.org.mx> (26.03.2011)

²³ Véase también : <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/rap/cont/6/pr/pr5.pdf> (26.03.2011)

²⁴ Hans Werner Tobler: „Mexiko auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Die Revolution und die

patrones para conseguir una liberación económica del trabajador y la creación de centros agrarios competitivos. Para mejorar ese nuevo sistema económico-agrario también llevó a cabo profundos cambios del sistema educativo con el fin de formar más especialistas de la agricultura. Pero a pesar de que las reformas agrarias han sido de gran importancia en aspectos socioeconómicos del país, no lograron ser provechosos en todas las zonas del país.

El cardenismo es el antecedente a una época popularmente conocida como el Milagro Mexicano (1940-1970). Se caracteriza tanto por su estabilidad política como por un impresionante avance económico. Con el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) la política dio mayor apoyo a la iniciativa privada y las inversiones extranjeras, mientras frenó el intenso reparto de tierras practicado por Cárdenas. El presidente Camacho y sus sucesores consiguieron logros en la industrialización el país hasta finales de los 60s. Entre otras medidas, cambiaron la infraestructura a través de la construcción de nuevas carreteras e importantes aeropuertos. La instalación de redes telefónicas era tan importante como las líneas eléctricas o la infraestructura hidráulica. Se dieron esenciales impulsos al desarrollo turístico como otra fuente de ingreso a parte de la producción y la exportación. El gobierno logró crear puestos de trabajo y mejorar los servicios públicos con la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). En consecuencia había un incremento demográfico con todas sus ventajas y desventajas.

Durante el Milagro Mexicano se había formado un gran desequilibrio entre los dos principales sectores económicos: la industria y la agricultura. Mientras que la producción industrial aumentaba y se necesitaba nuevas manos de obra, el campo mexicano gozaba cada vez menos de la atención política. El descuido de la agricultura a favor de la industria dio fundamento a una severa crisis agrícola que no logró recuperarse hasta la actualidad.

Cabe acordar que millones de trabajadores agrícolas mexicanos se fueron como parte del Programa Bracero a los Estados Unidos donde estaban trabajando

entre 1942 y 1964.²⁵ Ya finales de los 30s la cosecha era pobre y las ofertas de trabajo escasas en México, mientras que en los Estados Unidos había una gran demanda de mano de obra surgida como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Sobre todo en los años 50s y principios de los 60s los trabajadores de México contestaron en masas a esa oportunidad laboral legal que a pesar de que era prohibido, fue acompañado por la explotación y la discriminación. Sin embargo, ofrecía a los campesinos e indígenas la posibilidad que ganar más dinero que en su país de origen. Además resultó ser una manera esencial de adaptar nuevos elementos culturales.²⁶



Braceros (1963)

Fuente: http://www.nytimes.com/2008/10/16/us/16settle.html?_r=1 (07.06.2010)

Un problema demográfico se había dado a que la mitad de la población no era en condición de trabajar por razones de edad. Eran demasiado jóvenes los unos y ancianos los otros. La otra mitad tenía que mantener a ellos y a sí mismos, así que ya con el gobierno de Ávila Camacho habían comenzado las primeras migraciones del campo hacia los centros urbanos. Con el desequilibrio estructural económico las migraciones aumentaron y los migrantes que se trasladaron en búsqueda de trabajo necesitaron alojamientos. Eso a su vez, causó serios problemas de vivienda en las ciudades.

Los problemas aumentaron durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y el descontento del pueblo mexicano se expresó en diversos

²⁵ Véase también <http://braceroarchive.org/es/> (06.06.2010)

²⁶ "The Bracero program has had lasting effects on both the United States and Mexico. It helped establish in what has become a common migration pattern: Mexican citizens entering the U.S. for work, going home for some time, and returning again to the U.S. to earn more money." En: http://www.unco.edu/cohtmlp/pdfs/Bracero_Program_PowerPoint.pdf (07.06.2010)

movimientos. El PRI no permitía verdaderos partidos de oposición y manipulaba las elecciones para mantener el poder firmemente en sus manos. No existía libertad ni de manifestación ni de prensa. El presidente Díaz Ordaz siguió el camino de sus antecedentes, fomentó el crecimiento de la economía y el desarrollo de educación. La multiplicación de instituciones educativas y gente que se formaron en ellas crearon una sociedad joven con una conciencia despierta. Querían una verdadera democracia en todos los niveles de vida y aspiraron a ser parte activa del desarrollo político y social del país.

Para finales de los 60s, México ha sido elegido como sede de los XIX Juegos Olímpicos. Todo el mundo tendría sus ojos puestos sobre México, el primer país latinoamericano donde se llevaron a cabo los Juegos Olímpicos; y por eso el presidente Díaz Ordaz se enfrentó con dureza contra todo tipo de movimientos sociales. Sergio Aguazado Quezada lo describe así:

La maquinaria que tenía el gobierno federal en los años sesenta para aplastar opositores era poderosa y eficaz. Su propósito no era servir a los ciudadanos, sino combatir, controlar y eliminar a quien dudara, criticara o actuara en contra del gobierno.

Era una máquina tan sólida que los regímenes de la Revolución pudieron haber creado un Estado policíaco. En lugar de ello, optaron por priorizar el convencimiento y la incorporación de los inconformes. Cuando la seducción fallaba, no les temblaba la mano para usar la violencia, que graduaban con notable pericia para reducir su visibilidad y legitimar su utilización. [...]²⁷

El Movimiento Estudiantil de 1968 organizó una manifestación pacífica en la que participaron estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Profesores y simpatizantes del movimiento se juntaron el 2 de octubre, un día en que se murió un número indeterminado de personas en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en la Ciudad de México.

A partir de esa fecha, muchos nos dimos cuenta de que habíamos vivido en una especie de miedo latente y cotidiano que intentábamos suprimir,

²⁷ Sergio Aguazado Quezada, *1968: Los archivos de la violencia*, Editorial Grijalbo, México 1998, p. 30

pero había reventado. Sabíamos de la miseria, de la corrupción, de la mentira, de que el honor se compra, pero no sabíamos de las piedras manchadas de sangre de Tlatelolco, de los zapatos perdidos de la gente que escapa, de las puertas de hierro de los elevadores perforadas por ráfagas de ametralladora.²⁸

Los periódicos mexicanos dieron la culpa a los estudiantes y pocos días después, el presidente Díaz Ordaz inauguró los Juegos Olímpicos bajo el lema "La Olimpiada de la Paz". Para evitar más pruebas de inestabilidad política interna, el ejército vigilaba el terreno hasta concluirse los juegos.

Luis Echeverría Álvarez, el secretario de gobernación durante la presidencia de Díaz Ordaz, arregló el ataque contra los participantes del Movimiento Estudiantil en 1968 y después era nuevo candidato a la presidencia. Durante su mandato entre 1970 y 1976 quería dar otro rumbo a la política estatal y buscó un acercamiento a los estudiantes universitarios, especialmente de la UNAM donde él mismo había obtenido su licenciatura. Rindió homenaje a los caídos de la Matanza de Tlatelolco y apoyó la incorporación de jóvenes políticos recién egresados de la universidad a su gabinete.

No ha sido hasta finales del sexenio del presidente Vicente Fox (2000-2006) cuando detuvieron a Echeverría y le acusaron de ser el principal responsable del genocidio de 1968, pero el caso ya había prescrito y salió libre. Y él es solo uno de los responsables durante la Guerra Sucia que tenía lugar entre el Movimiento Estudiantil de 1968 y la Reforma Política de 1977. La Guerra Sucia es una guerra de baja intensidad por parte del gobierno priista contra los movimientos de oposición política que tuvieron lugar en esa época. Un ejemplo es la Liga Comunista 23 de Septiembre que se había formado a base de varios movimientos armados de ideología socialistas. El gobierno mexicano les clasificó un grupo guerrillero y aplicaba sus estrategias de guerra de baja intensidad que tuvieron por consecuencia la desaparición de gran número de sus miembros.

Como anteriormente mencionado, el PRI dominaba la vida política del país sin temer una oposición que derrumbara su poder. Durante la presidencia José López

²⁸ Elena Poniatowska, en:
<http://www.jornada.unam.mx/2007/10/23/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>
(26.11.2008)

Portillo (1976-1982), sin embargo, se introdujeron con la Reforma Política una serie de cambios jurídicos para democratizar el país. Se legalizaron por ejemplo el pluripartidismo, las coaliciones y la promoción de los partidos de oposición vía los diferentes medios de comunicación. El nuevo gobierno tampoco olvidó expresar sus disculpas por la Guerra Sucia para así subrayar la honestidad de la Reforma Política. En consecuencia, existía una reconocida y aceptada oposición política frente al PRI desde finales de los 70s, pero no fue hasta el 2000 cuando tuvo lugar un histórico cambio de poder. El PRI había perdido las elecciones y la presidencia al PAN que ganó con su candidato Vicente Fox.

En 1982/83 México había caído en una tremenda crisis económica principalmente a base de sus deudas exteriores. Mientras que en 1970 el país debía 6 mil millones de dólares, solo una década más tarde ya eran 57 mil millones. En 1987 las deudas culminaron en un 109,5 mil millones para empezar a decaer un año más tarde. En 1990, México ocupaba después de Brasil el segundo lugar en la lista de los países tercermundista más adeudados con un 96,8 mil millones de dólares.²⁹ El problema se origina en la dependencia de las exportaciones petroleras. Después de 1976, gran parte de la expansión de PEMEX fue financiada con créditos externos que no se lograron devolver como lo había planeado el gobierno. La dramática caída de precio para crudo, una materia prima que poco antes de la crisis económica había inflamado una gran euforia siendo el "oro negro" nacional, causó un hueco en el presupuesto estatal de más de 10 mil millones de dólares solo para el año 1982.³⁰ Poco antes de terminarse su presidencia, López Portillo nacionalizó los bancos para así evitar una masiva fuga de capital al extranjero.

Como si fuera poco la crisis económica, en 1985 una considerable parte de la Ciudad de México fue destruida por el terremoto más grave de la historia mexicana.³¹ En la escala Richter, el sismo registró un 8.1 grados y costó la vida a más de diez mil habitantes. Los que sobrevivieron tenían que enfrentarse a una serie de problemas

²⁹ Hartmut Sangmeister, „Die mexikanische Verschuldung“, en: Dietrich Briesemeister / Klaus Zimmermann, *op.cit.*, p. 186

³⁰ *Ibidem*, pp. 186/187

³¹ Véase el proyecto "Sismos" del fotógrafo Marco Antonio Cruz en <http://www.marcoacruz.com/sismos/portada.html> (30.03.2011)

como por ejemplo el de conseguir agua potable. Más de un millón de personas dependían de las distribuciones de emergencia de agua. Simultáneamente, existía el peligro de enfermar a base de falta de higiene general. Muchas personas que perdieron sus hogares, acampanaron al aire libre intentando de recuperar su vida cotidiana lo mejor posible. La reconstrucción de las partes afectadas emergió en un grave problema tanto social como económico. El presidente en función, Miguel de la Madrid (1982-1988), se tardó en responder a la tragedia y mientras tanto el ejército vigilaba que se mantuviera el orden en la ciudad. La energía de los ciudadanos y una ola de solidaridad internacional iniciaron un inmediato proceso de rescate y primeros auxilios. La iniciativa de los mexicanos, sin embargo, no les hizo olvidar que su gobierno priísta contribuyó bastante tarde en estos tiempos difíciles.³²



Marco Antonio Cruz, *s.t.*, Serie Sismos 1985-1986, Ciudad de México, 1985 / Fuente: <http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/ip/CRUZWEB/sismos/pages/image/imagepage2.html> (30.03.2011)

El pueblo mexicano expresó su desconfianza frente al PRI en las siguientes elecciones que tuvieron lugar en julio de 1988 y muchos votaron por el candidato del Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM) que era Cuauhtémoc Cárdenas, un ex-priísta e hijo del general Lázaro Cárdenas que fue presidente de México entre 1934 y 1940, pero dado a un "problema técnico" ganó Carlos Salinas de Gortari (PRI). El fraude electoral provocó grandes protestas que podría haber emergido en una guerra civil. Pero Cuauhtémoc Cárdenas decidió fundar el Partido de la

³²

Véase también el documental de *Discovery Channel* sobre los sismos de México. Se encuentra en YouTube dónde el documental esta dividido en cinco partes: <http://www.youtube.com/watch?v=6oS4GEVbcnY> (30.03.2011), <http://www.youtube.com/watch?v=LcokHFDyMi8&NR=1> (30.03.2011), <http://www.youtube.com/watch?v=JAUk0KUYEyk&NR=1> (30.03.2011), <http://www.youtube.com/watch?v=UtT0jmmnjQA&NR=1> (30.03.2011) y <http://www.youtube.com/watch?v=boc69PTtFCk&NR=1> (30.03.2011)

Revolución Democrática (PRD) en mayo de 1989 con ideología de izquierda. El PRD³³ es hoy, junto con el PRI y el PAN, la tercera fuerza política en México. Cuauhtémoc Cárdenas se volvió a presentar a las elecciones presidenciales en 1994, pero perdió frente a Ernesto Zedillo (PRI).

Miguel de la Madrid y sus sucesores Carlos Salinas (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000) constituyen el período del neoliberalismo en México. La privatización tanto de empresas estatales como la banca ya fue iniciada por Miguel de la Madrid y siguió de forma masiva durante la presidencia de Carlos Salinas. Para dar solo un ejemplo, en 1990 se privatizó la compañía Teléfonos de México (Telmex) a través de una subasta pública en la cual el empresario Carlos Slim Helu salió como ganador. Actualmente Carlos Slim Helu es considerado el hombre más rico del mundo por la revista estadounidense *Forbes*.³⁴ Miguel de la Madrid logró la entrada de México al GATT (1986) para facilitar el tráfico comercial internacional entre México y otros países. Carlos Salinas, también por razones económicas y además para fortalecer sus lazos políticos con los Estados Unidos y Canadá, firmó el Tratado de Libre Comercio (TLC)^{35, 36} que entró en vigor en 1994.

Finales del mismo año comenzó la presidencia de Ernesto Zedillo quien inmediatamente devaluó el peso un quince por ciento y provocó una crisis financiera internacional que por su origen mexicano se denomina "Efecto Tequila". Muchos inversionistas perdieron sus negocios lo que tuvo como consecuencia masivas despedidas de trabajadores.

[...] Centenares de miles perdieron sus empleos y el empobrecimiento fue generalizado. Por supuesto los precios se elevaron salvajemente y las protestas surgieron de todas las capas sociales, especialmente de la clase media, que de pronto se veía endrogada hasta el absurdo. La crisis de 1983 había sido un día de campo junto al "error de diciembre", como la calificó Carlos Salinas de Gortari cuando el nuevo gobierno lo hizo responsable.³⁷

³³ Véase también <http://www.prd.org.mx> (31.03.2011)

³⁴ <http://www.forbes.com/wealth/billionaires> (31.03.2011)

³⁵ También conocido por TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte) o por su sigla en inglés NAFTA (*North American Free Trade Agreement*). Es un acuerdo entre Canadá, USA y México con el cual esperan mejorar e incrementar el tráfico de bienes entre los países participantes.

³⁶ Véase también el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Dez maíz a la modernidad* del presente trabajo.

³⁷ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3, La vida en México de 1982 a 1994*,

La salida de la crisis solo fue posible por un abundante paquete de rescate que consistió en 20 mil millones de dólares de los Estados Unidos más 32 mil millones de fondos internacionales. Con ese dinero el gobierno siguió su política de libre mercado y logró una coyuntura a partir de 1996. Esa, sin embargo, es una coyuntura lenta que además aumenta la desigual económica en México.

Los acontecimientos políticos, económicos y sociales de los años 90s son demasiado complejos y polifacéticos para todos ser incluidos en el presente capítulo. Escencial para entender la presencia de la cultura indígena en la fotografía mexicana son a finales del siglo XX, sin embargo, son la historia del Instituto Nacional Indigenista (INI)³⁸ y la del movimiento zapatista³⁹ que se verán a continuación.

Editorial Planeta Mexicana, México 1999, p. 351

³⁸ Véase el capítulo 2.1.1.1 Instituto Nacional Indigenista del presente trabajo.

³⁹ Véase el capítulo 2.1.1.2 Ejército Zapatista de Liberación Nacional del presente trabajo.

2.1.1.1 Instituto Nacional Indigenista

El indigenismo, es decir el desarrollo de una política diseñada para definir la articulación de los grupos indios de América en las sociedades nacionales, es resultado de una acción estatal y de una estrategia reciente. El Congreso Indigenista de Pátzcuaro realizado en 1940 fue el punto de arranque de las políticas indigenistas.¹

El Primer Congreso Indigenista Interamericano que tuvo lugar en Pátzcuaro, Estado de Michoacán, más que ser el comienzo de las políticas indigenistas inició una nueva etapa dentro del indigenismo mexicano. Durante el congreso, que fue inaugurado por Lázaro Cárdenas², el presidente había demostrado su gran interés por el bienestar y la integración de los indígenas. Lo que había que lograr no era la conservación de la cultura indígena, ni tampoco se trató de indigenizar a México, sino lo que él quería era mexicanizar al indio.³

El indigenismo nació en la época colonial, tiempos del primer enfrentamiento entre el indígena con el no indígena, y es tan cambiante como la cultura misma. Influye de manera directa sobre la cultura indígena y se manifiesta en todas las áreas de la vida nacional mexicana como por ejemplo la economía, la sociología o el arte. Los especialistas consideran que no se puede hablar de una historiografía del indigenismo, pero autores como Luis Villoro y Arturo Wartman hablan de reconocibles períodos.

Luis Villoro resume en su bien conocido libro *Los grandes momentos del indigenismo en México* tres etapas: El primer momento ocurre en los siglos XVI y XVII, introducido por la llegada de Hernán Cortés, que se caracteriza por una cercanía y valoración negativa del indígena. El indígena es presente y rechazable a la vez. Dos siglos más tarde se marca el inicio del segundo momento del indigenismo,

¹ Documento, "Cinco siglos – presencia y significación de los pueblos indígenas de América", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, p. 49

² Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo

³ Véase Gonzalo Aguirre Beltrán, "El Pensamiento Indigenista de Lázaro Cárdenas", en: *América Indígena*, Instituto Indigenista Interamericano, Vol. 31, No. 4, México 1971, p. 1016

en donde el no indígena consiguió un alejamiento frente al indígena. Eso, a su vez, da espacio para una valoración positiva del conquistado. Finalmente, con la Independencia de México se introduce al tercer momento, mientras que la valoración positiva antes lograda facilita un nuevo acercamiento por parte del no indígena hacia el indígena. Lo lejano y positivo se vuelve cercano y positivo.⁴

La superación de los tres momentos del indigenismo como los describe Luis Villoro fortalece al indigenismo en su carácter político. El nuevo objetivo es de integrar a los indígenas políticamente, jurídicamente, económicamente, socialmente y culturalmente en la nación mexicana. Así, una vez cumplido el siglo XX, Arturo Wartman describe un segundo ciclo del indigenismo, ahora como expresión política:

Con este propósito de incorporar nació el indigenismo de la Revolución mexicana, que poco a poco fundó las instituciones del Estado para cumplirlo. Las más importantes fueron educativas: las misiones culturales, la escuela rural y el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas. En esta primera etapa del indigenismo todavía aparecía el concepto de raza en la definición de lo indígena, pero era el concepto de cultura el que cargaba con el mayor peso específico. A esta etapa sucedió otra a partir del Congreso Indigenista Interamericano de Pátzcuaro en 1940 y de la fundación del Instituto Nacional Indigenista en 1947 [Se trata de un error, seguramente involuntario. El INI fue creado por ley del Congreso de la Unión en diciembre de 1948.]. En esta segunda etapa la incorporación buscada se matizó como integración, concepto menos rígido que abría alternativas para desembocar en la fusión armónica de la nación mexicana. En la etapa de integración el concepto de raza casi desapareció y la definición de lo indígena se basó en la cultura y muy especialmente en la lengua como su rasgo diagnóstico. La acción educativa fue reconocida como esencial pero insuficiente, por que se complementó con la política de desarrollo de la comunidad para tratar de hacer integral la acción indigenista. Una tercera etapa en el indigenismo mexicano reconoció la diferencia cultural como un hecho permanente y positivo que enriquecía a la nación y destacó la desigualdad asociada con la diferencia cultural como el reto a superar. Esta posición desembocó en la reforma constitucional de 1992 que reconoció la naturaleza pluricultural de la nación.⁵

En las últimas dos etapas de las cuales habla Wartman, el indigenismo supuestamente ha logrado la eliminación del racismo contra indígenas. Sin embargo,

⁴ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México ³1998

⁵ Arturo Wartman citado en:
http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.html?num_pre=58
(26.02.2008)

todavía en la actualidad existe la discriminación.⁶ Esa no desaparecerá hasta que no se introduzca otro ciclo de un indigenismo completamente nuevo y revolucionario. Ya que sólo el indigenismo contemporáneo, entendido como conglomerado de estrategias estatales, puede conseguir un significativo cambio en el enfrentamiento entre el mundo no indígena con los indígenas.

Respeto a la cultura indígena y la discriminación, Arturo Wartman señala en un artículo:

El indigenismo, que en última instancia consiste en la admisión cabal de la pluralidad étnica y cultural del país y de sus implicaciones, es una cuestión nacional que involucra directamente a todos los habitantes del país. No se trata de un fenómeno parcial o sectorial, de un "problema indígena" como con frecuencia se le ha llamado que afecta sólo a los indios, al gobierno, a los antropólogos y a otras personas o instituciones que decidieron voluntariamente preocuparse por el tema. La vigorosa presencia de los pueblos indígenas es un reto para todos. Lo es por la condición de desigualdad e injusticia que viven nuestros compatriotas indígenas. La aspiración compartida de bienestar, desarrollo, paz, justicia e igualdad se vuelve imposible si no logramos corregir la discriminación objetiva hacia los pueblos indígenas y otros sectores que se desprenden de ellos. [...]

La importancia de la presencia indígena no se agota en la desigualdad. Tiene muchas más implicaciones. Se trata de reconocer que hay mexicanos, profundamente mexicanos, que hablan otras lenguas, que tienen valores propios y que hacen las cosas a su manera a través de tradiciones e instituciones que no contradicen las aspiraciones nacionales. Mucho podemos aprender de la relación de los indios con la naturaleza y de sus técnicas para aprovecharla, de sus formas de solidaridad, de sus artes y conocimientos. Casi no lo hemos hecho porque no sabemos cómo, porque en el México central y urbano – y no son términos geográficos – sólo pensamos y actuamos, modestamente, a nuestra imagen y semejanza. Somos portadores de una tradición intelectual que percibe y persigue un país culturalmente uniforme y por lo mismo, somos promotores de la incomprensión y a veces de la intolerancia. El reconocimiento de la pluralidad obliga a procesar las diferencias como convivencia respetuosa, como enriquecimiento colectivo, como tarea democrática.⁷

⁶ Véase también los capítulos 2.3 *¿Desaparecerán las culturas indígenas?*, 3.1.5 *Mujeres, niños y hombres indígenas* y 3.1.6 *Federico Gama: Mazahuacholoskatopunk* del presente trabajo.

⁷ Arturo Warman: "Nueva época", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, p. 4

Son palabras claras en favor de conseguir una mente más abierta que facilite los intercambios culturales intermexicanos para así batir la discriminación. Pero quedaría vigente uno de los problemas principales que conllevan las estrategias del indigenismo y que complica la eliminación de la discriminación: la fuerte actitud paternalista. Resulta ser un obstáculo en un camino todavía muy largo y unilateral desde el estado hacia los indígenas de hoy. El paternalismo también ha sido destacado por varios fotógrafos entrevistados para el presente trabajo como un aspecto plenamente problemático en México.⁸

No obstante, el problema del indigenismo es mucho más complejo. En un artículo, Félix Báez describe la difícil situación del indigenismo mexicano que a menudo parece ser una situación sin salida:

[...] el término indigenista define las políticas orientadas a promover el mejoramiento material y social de las comunidades aborígenes, instrumento propiciatorio de su integración cultural a las formaciones nacionales. [...]

En cuatro décadas el indigenismo interamericano agotó sus recursos y pragmáticos. Su deterioro se articula a la quiebra de las soluciones políticas-económicas implantadas en nuestros países en concierto con la dinámica del desarrollo capitalista. El Indigenismo se desgasta y languidece atrapado entre las contradicciones y conflictos de las clases dominantes y las masas populares. [...]⁹

Félix Báez se basa en el libro *Balance del indigenismo* de Alejandro D. Marroquín, publicado en el 1972, en el cual el paternalismo, el creciente burocratismo, la distorsión cultural provocada por los agentes indigenistas, el sometimiento a las necesidades expansivas de la sociedad capitalista y la alteración de la personalidad del indígena han sido anotados como aspectos negativos de los programas indigenistas. En cambio, también hay elementos positivos como un mayor conocimiento de las condiciones de vida de los grupos indígenas, la divulgación de la técnica moderna, la disminución de la mortalidad, el mejoramiento ambiental o los esfuerzos en contra de la discriminación del indio.¹⁰

⁸ Véase el anexo A, *Entrevistas con fotógrafos no indígenas*, del presente trabajo.

⁹ Félix Báez Jorge, "¿Hacia el crepúsculo indigenista?", en: México Indígena, México D.F., mayo 1990, no. 8, pp. 5 y 8

Desde entonces han pasado varias décadas y el indigenismo actual está explorando nuevas vías a través del intercambio mutuo entre el gobierno y los indígenas.¹¹ Este aspecto de carácter multilateral nació en los 90s con el neoindigenismo que significadamente es la década en la cuál también se descubrió al nivel nacional e internacional la capacidad fotográfica del pueblo indígena.

La integración indígena que se había decidido en El Primer Congreso Indigenista Interamericano de Pátzcuaro requería de un organismo ejecutivo, por lo cuál se fundó el Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1948. A partir de ese momento el nuevo rumbo de la política indigenista estaba difundiendo su apoyo en el desarrollo integral y la preservación de la cultura indígena. Al mismo tiempo el INI ha sido punto de partida profesional para muchos fotógrafos no indígenas como por ejemplo Agustín Estrada, Lorenzo Armendariz, Pedro Tzontémoc o Fernando Rosales que se dedicaron a documentar la variedad cultural indígena. Estrada me comentó en una entrevista:

[...] Es que el INI fue como un lugar muy especial para mucha gente. Antes de que yo estuviera en el INI, estuvieron Pablo [Ortiz Monasterio], Graciela [Iturbide] y mucha gente que trabajó... Es que el INI daba como la entrada y hacía llegar a lugares que no podía la gente llegar. Definitivamente yo mucho de la fotografía que vi fue gracias a lo que llevaban a uno, o sea tenía uno la puerta abierta. Con algunos de los puntos que tienes aquí... también te lo voy a explicar por que. No es fácil fotografiar ahí. La gente te pone muchos "peros". Entonces, el INI te daba esa entrada a poder estar ahí, a poder llegar a los lugares, a poder conocer a la gente.

[...] afortunadamente hubo gente, que pudo aprovecharse, por decir, Graciela, Pablo, la misma Mariana [Yampolsky]. Su trabajo de los mazahuas, Mariana lo empezó en el INI. De hecho yo la invité que trabajara en eso. Le pregunté: "¿Mariana, qué quieres trabajar?" – "Los mazahuas." Todas las excursiones que hizo a conocer a los mazahuas fueron patrocinados por parte del INI. Era una persona con una visión más amplia y claro pudo hacer unas cosas muy buenas. Desde un cierto punto de vista es un trabajo mucho más interesante... y después claro ella se siguió sola, pero el dio mucha gente a esa oportunidad. Pero lo que a ellos les interesaba y lo que se quedó ahí siempre es un trabajo muy etnográfico totalmente, muy de registro. [...]¹²

¹¹ Véase también el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

¹² Entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

Al preguntarle de que forma le atrae personalmente la cultura indígena, Estrada me contestó:

Fue más bien una circunstancia de trabajo. Yo de hecho ni sabía a que me iba a enfrentar. Por una amistad y un contacto que tuve con el INI, empecé hacer cosas... De hecho yo empecé en el INI a fotografiar como apoyo a las películas; ellos iban a ser cine y me dijeron: "¿Quieres tomar las fijas de las películas?" Y así... Siempre me ha gustado viajar y a partir de ahí se dio la coyuntura de que me metieran allá al archivo etnográfico, que se llamaba Archivo Fotográfico Audiovisual, y poco tiempo después me hice cargo del departamento y estuve trabajando un rato ahí. Pero fuera de eso nunca tuve... de hecho, siento que ahí conocí México realmente.

Había viajando mucho y todo, pero nunca había estado en estos lugares, nunca había estado en estas comunidades antes, nunca me vi en estas situaciones en las que me veía ahí... Había muchas cosas que uno vivía muy intensamente, muy en carne propia, como dormir, como comer y como hacer las cosas en esos lugares.

Y por otro lado, después hay un poco un anexo con Mariana Yampolsky también que me invitó igual que a José Antonio [Rodríguez], a Flor [Garduño] y a varios a trabajar en los libros estos bilingües. Y lo tomé más como eso, por conocer e ir a lugares que sabría yo que en la vida... De hecho, ahora lo veo. Sería muy difícil que yo podría regresar a un lugar de estos, o sea que pudiera viajar y estar ahí hospedado en el pueblo, porque no hay caminos, no hay hoteles, no hay nada.

Para mí más que nada fue una forma de conocer como unos tres o cuatro años en los cuales estuve metido en esto. Primero en el INI y luego en la educación indígena. Me gustó como eso, pero particularmente dijera yo fue una cosa más coyuntural, pero la disfruté mucho y creo que aprendí mucho. Me enseñó mucho sobre muchas realidades que uno no conoce, que desconoce totalmente. Y sobre estas cosas que son las diferentes formas de pensar radicales; por ejemplo en lugares de los coras donde pude estar yo esperando dos horas a que me dieron una respuesta; a este nivel. El tiempo para ellos es una cosa completamente distinta. Para ellos era ese el tiempo razonable y para uno era desesperante. Fue definitivamente interesante eso, fue una experiencia vivencial más que nada. [...]¹³

Que el trabajo en el INI significó mucho más que viajar y conocer la cultura indígena, se puede ver también en lo que dicen Lorenzo Armendáriz y Pedro Tzontémoc¹⁴. Armendáriz, quien ha trabajado nueve años para el INI, dice:

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Véase la entrevista con Pedro Tzontémoc, 02.02.2004, Ciudad de México.

[...] Yo ni siquiera sabía lo que era indigenismo hasta que entré al INI. Ni siquiera te podía decir lo que era una fotografía etnográfica; eso supe mucho después. Me interesaba conocer estas culturas que están muy alejadas de donde yo vivía, o sea en todo lo que estamos lipas no hay culturas indígenas. Me interesó estudiar antropología o arqueología que tuviera que tener alguna relación con este tema. Nadie me podía dar información, al contrario: me desanimaban, porque en aquél tiempo, principios de los 80s tanto la arqueología como la antropología igual se consideraba un hobby. [...]

Te voy a poner un ejemplo. [Saca unas imágenes de la pared.] Mira ésta, ésta, ésta y esa son mías. En todas hay esa complejidad que me interesa, la comunicación en los ojos. Se puede decir, aquí hay una cuestión muy particular de las cuatro imágenes. Esa foto, creo que es de las que más me han publicado y a la gente les gusta más. No sé si son los ojos o la manera de llevar el gallo.^[15] Hay tres fotos que son las más... Ésta que es de un huichol.

[...] Hay una del huichol que está en el INI. ¿Sí, lo conoces el libro de gente antigua? Son las fotos que yo comencé hacer en el principio que te digo retrate de todo. Primero fueron fiestas, después vienen en color, todo en diapositivas, después lo que se hizo como todos los grupos aquellos que no teníamos representatividad se iban a registrar bajo ciertos... Levabas como una guía que era, pues, vivienda, comunicaciones, artesanías, etc. Entonces ibas llenando todo esto para tener... El archivo se maneja más que como obra de autor, se maneja más de que ahí necesitamos fotos sobre medicina tradicional o sobre educación o sobre eso... Entonces tienes que tener todos esos temas con los grupos que ibas registrando. Era una serie de registros. Había poca posibilidad de hacer un ensayo fotográfico. Este es el primer ensayo que yo hice que es de gente antigua. [...]

[...] Yo me fui a platicar con ellos, yo me fui a sus casas, yo dormía con ellos todo el tiempo con ellos. Se ponían a platicar y lo que me llamó la atención era como estaban platicando con las manos, como se expresaban con las manos. Y así empezaba retratar las manos de ellos. Ver un poco todo este juego de las manos un poco en primer término. Qué es como la sabiduría de... Mucha gente me dicen: "¿Y tú le hiciste que pusiera la mano?" - "No, no. Lo que pasa es que estuve como unos siete días con ellos..." Por ejemplo, este señor yo le conozco desde que fuese mi tesis, este médico tradicional, y le tengo mucha, mucha amistad incluso quería que yo participara con él en un cargo en Tenejapa. Entonces, no era solo retratar por retratar, sino estaba yo buscando cierto recurso.

[...] Mira, yo a partir de esto, fue mi último trabajo para el INI, fue mi último año con el INI, fue muy desgastante sacar el libro, porque ya después no lo querían sacar. Dijimos este año, entonces al siguiente año querían usar este dinero para hacer otra cosa, otro proyecto. Estábamos peleando por esas cosas, porque también teníamos el compromiso. [... El] problema es que uno

15

Véase también el capítulo 3.1.5 *Mujeres, niños y hombres indígenas* del presente trabajo.

da la cara, o sea yo soy él que doy la cara y no es el INI, quien va ahí y que dice que queremos hacer un libro. Para ellos él que quiere hacer un libro es Lorenzo Armendáriz no es el INI. Entonces, si no cumples... Yo no puedo, como Lorenzo Armendáriz, volver a esa comunidad. El que quedó mal es Lorenzo Armendáriz y no el INI. Entonces luchamos mucho mi esposa y yo para sacar ese libro. En tal caso renunciamos cuando salió.

Yo renuncié en parte por eso, en parte porque ya estaba cansado. Yo no podía aspirar más, porque el INI es una cuestión de ir subiendo. Ibas escalando y yo llegué a ser el jefe del Departamento de fotografía. Yo no podía ir más arriba y si iba más arriba tendría que dejar de ser fotógrafo. Y hacía cada vez menos fotos y yo quería ser fotógrafo. No me interesaba ser funcionario.¹⁶

Lorenzo Armendáriz después se dedicó a fotografiar gitanos; Agustín Estrada se alejó por completo de su trabajo en el INI y hoy se dedica con énfasis a la fotografía digital. No obstante, la época que los fotógrafos pasaron en el INI ha sido obviamente un lapso de tiempo intenso en su formación profesional y lleno de intercambios culturales con indígenas.

En mis entrevistas con los fotógrafos del INI, también quería saber más detalles sobre los derechos de autor y mi pregunta engendró algunas informaciones interesantes. Armendáriz me comentó sobre el manejo con la fotografía en el INI lo siguiente:

[...] Mira, yo no sé. Cuando yo empecé ni siquiera sabía lo que eran los derechos de autor, ni derechos patrimoniales, ni derechos autorales que son dos muy diferentes; o sea, quién tiene el derecho sobre la foto y quienes él a quien se le debe de reconocer como autor de la foto. Son dos cosas muy diferentes. Vamos a decir yo tomo fotos para el INI; yo tengo los derechos autorales, pero no tengo derechos patrimoniales, porque no soy el dueño de la foto.

Aparentemente [los derechos de uso los tiene el INI], porque yo tengo que firmarle al INI... Que eso es lo que están haciendo ahora, pero cuando yo estaba nunca firmé la sesión del derecho patrimonial. Legalmente yo estoy el dueño de todas las fotos mías que están en el INI, porque nunca les firmé nada. Ahora desde los 90s se les hacía hacer firmar un contrato que tú les des los derechos patrimoniales. Entonces el INI ya es dueño de esas imágenes y puede hacer lo que quiera con las imágenes. Siempre y cuando no se mete

¹⁶

Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

con la cuestión de derechos de autor, o sea tienen que dar el crédito. Creo que no pueden recortar la imagen.

Por ejemplo, Fernando Rosales ya firmó ese contrato. Le tienen que dar el crédito, pero él no les puede demandar por el uso. Yo sí puedo demandar, porque por ejemplo, en el INI querían vender un gran tiraje de fotos de los más conocidos... [...] Entonces, muchos no estuvimos de acuerdo. Yo dije que no estoy de acuerdo a que se vendan mis fotos. - Mira, había muchas cosas...

Cuando el INI en los 80s era más institucional y más inclinado hacia el PRI, o sea el PRI utilizaba al INI y el INI a las comunidades indígenas para captar votos... Habrá muchas cosas. Entonces, los del INI eran priístas. No entraba otro partido a las comunidades indígenas que el PRI. O sea, tenían el control de eso. De pronto, eso me pasó a mí como en los 90s, llegaba el PRI y entonces te pide una foto de cada uno de los indígenas para hacer un cartel del PRI. Entonces yo me opuse, porque yo fui y di la cara para sacar fotos para el INI o para un libro, pero no para esto. Le dije a este señor [me muestra un retrato] que le tomo la foto para hacer un libro y resulta que a lo mejor este señor es del PRD y que toda su comunidad del PRD va a salir en un cartel del PRI. Me va a gritar a mí y no al INI.

La otra vez me di cuenta que en las *Sabritas*, las papitas estas, salieron fotos que yo había tomado de indígenas también. Fue un convenio que hizo el INI con *Sabritas* para meterlas.

[...] al tu comprar una foto de la INI y que te hagan una factura, puedes hacer lo que quieras. Yo no voy a permitir eso. Y hay mucha gente que no quieren permitir esto. Hace mucho tiempo nos hicieron firmar la sesión del derecho patrimonial, pero yo no la firmé, porque con eso pueden hacer lo que quieran sin ningún control.

Por ejemplo, muchos tenemos nuestros negativos originales. Yo tengo los negativos originales de lo que es mi obra, pero ahí hay más de 5000 negativos míos en el INI. Es uno solo de los tantos puntos sobre el uso o el derecho de la imagen. Vamos a decir, yo tomo la foto de esta muchacha.... Yo no tengo los derechos de esta imagen, pero si yo la regalo una foto, porque eso es lo que yo hago y por eso sí puedo regresar a las comunidades. Entonces si yo la doy la foto a ella, después ella se la presta a alguien para que ese alguien saque un cartel o lo que sea. Aunque sea ella que aparezca en la imagen, pero luego ellos la pintan y hacen cualquier cosa y no me ponen ni mi crédito, ¿puedo yo demandarle o no? Es esa cuestión también. Son de los dos lados. Es muy complicado.

Mira, una vez la Universidad de Michoacán quería hacer una exposición sobre mi obra, como una retrospectiva, o sea que se les donara y ellos pagaban todo para manejarla, para moverla como universidad y al extranjero. A mi me convenía. Entonces, voy con el INI porque les quiero dar su lugar al INI. Voy con el archivo y digo esta es la situación y ellos: "Ah no, nosotros no queremos hacer eso." Yo he dicho: "Nada." Y les dije: "Bueno, no

necesitamos al INI. Yo tengo los negativos.” Y así lo hicimos y no dimos los créditos al INI. Por eso, incluso muchas veces en mi curriculum yo no menciono el INI.¹⁷

Entre los derechos de autor que siempre tiene el fotógrafo como creador de las imágenes y los derechos patrimoniales que, en este caso, pertenecen al INI como comitente que financió los proyectos para el registro y la investigación, existe un confuso grave respecto al manejo de las imágenes. De eso también cuenta Pedro Tzontémoc:

Bueno, el INI... Yo fotografié y el material original se lo quedaron ellos. Yo puedo tener acceso a este material para exposiciones, para publicaciones y no tenía problemas nunca. El INI me pagaron el hecho de fotografiarlas, pero... Por ejemplo, otro día encontré un libro que se llama “Los 50 años del INI”, no sabía que existía. Un día estaba en la escuela de antropología, lo vi, lo abrí y encontré fotos más ahí. Yo no sabía, nadie me avisó, no supe nada de ese libro y bueno, me dio gusto.

Siempre me dan mis créditos. Con otro nombre, no, pero muchas veces me las he encontrado sin mi nombre. Nada más dice “Foto archivo” y ya, pero por ejemplo, en el programa este de desarrollo social, tenían la idea que como te pagaban las fotos, para qué poner el nombre del fotógrafo. Yo me peleé... y finalmente lo pusieron. Además yo argumentaba que finalmente somos fotógrafos que estamos haciendo otras cosas. Finalmente eso le va dar una cierta importancia a lo que estás publicando. No son fotos anónimas, son fotos de un autor. Finalmente, ya después de tanta pelea, pusieron los nombres de todos los fotógrafos. Generalmente, mi nombre lo ponen mal. Así como muchas veces he sido otro, tengo algunas publicaciones con nombres diferentes.¹⁸

De los tres fotógrafos que me comentaron de sus experiencias, Fernando Rosales es el más joven y aquel que más recientemente ha sido contratado por el INI. Trabajó casi ocho años en esa institución y la dejó en 2003, pero lo que cuenta no se distingue mucho de lo anterior:

Esa es muy difícil. Se supone, en teoría, que todo mi trabajo que hice en el INI es del INI, porque ellos me pagaron por hacerlo, pero yo nunca firmé nada. En teoría, legalmente yo tengo los derechos intelectuales de las fotos del INI que tienen los derechos patrimoniales. A ellos les pertenece el

¹⁷*Ibidem*¹⁸Entrevista con Pedro Tzontémoc, *op.cit.*

material físicamente, a mi me pertenece la obra al nivel de imagen, pero te digo, es muy difícil en México.

[...] ellos tienen el soporte. Te digo, es muy difícil, porque en México la ley de autores defiende todo menos los autores. En teoría yo para usar mis fotos, tengo que pedir permiso al INI. –Solo en teoría. Igual el INI. El INI siempre cuando publica una foto mía tiene que poner mi crédito, pero a veces no lo respetan.

Hay casos muy graves en el INI. En el INI nadie sabe de derecho del autor. Y es una institución del estado, pero la gente que está acá a veces no sabe nada. Yo tuve un caso muy grave. Salió una foto mía en la portada de un libro y no solo no me dieron mi crédito, sino la atribuyeron a otra persona. Eso es gravísimo. Debería demandarlos.

[...] Es difícil, y más a nivel con los pueblos indígenas. Yo simplemente no les podía prometer nada. No pude decir que la imagen es de ellos, porque legalmente no lo puedo hacer.

[...] Tuvimos otro problema que también... -Para la grabadora [se ríe]. Fue parte de las razones por las cuales me fui del INI. Mira, te lo voy a decir, Laura.

Marcela [Acle, subdirectora de documentación,] quería vender las fotos. Tú conoces la tienda que está debajo del INI. Quería poner las fotos para que cualquiera las comprara. ¡Dime nada más que falta de cabeza es eso! [...] Como postales como fotos y que cualquiera que quiere comprar una foto indígena lo comprara allá.

[...] Entonces, ella me dijo que ya hizo un plan para hacerlo. Le dije que no se puede hacer. En primero, porque las fotos no son totalmente del INI. Antes en el INI se trabajaba con los fotógrafos... El trato con los fotógrafos era que ellos se quedaban con el material y nada más tenían que dar una parte al INI. Muchos fotógrafos de buena honda dejaron todo el material en el INI. Entonces, las fotos no son del INI.

[...] Graciela [Iturbide] es todo un caso ahí en el INI. Graciela trabajó en el INI por ese régimen de que lo que tomaras quedaba una parte en el INI y el fotógrafo se quedaba con la otra. Ella dejó casi todo lo que hice allá, nada más se llevó una parte. A riesgo de que cuando lea esto me va a fusilar la señora, la mayoría de su material está sobreexpuesto. La mayoría de su material es en diapositivas. Entonces, la mayoría está oscura y no es un material muy bueno. Pero se usa. Si se arreglara... Son registros que no hay otros registros de esas etnias como mazatecos. Y también hay de kikapús que eso lo hizo como parte del registro para una película. Ella fue haciendo la foto fija de la película y luego todo ese material se quedó en el INI.

El famoso caso de los seris. No sé si sabes, pero se supone que la fotografía más cotizada mexicana en el mundo es la de la Mujer Ángel de

Graciela Iturbide. Es una mujer seri. Se supone que ese trabajo lo hice para el INI y ella se quedó con ese material. Y ahora lo está explotando.

En el INI hemos tenido problemas con ella, porque hemos usado su material y ella lo reclama, por qué lo usamos. Ella a lo que ha llegado es que su material no le gusta y por eso le tenemos que pedir permiso antes de usarlo. Ella ha dicho muchas veces que va a venir por ese trabajo y se lo va a llevar. Digo, yo haría lo mismo, si a esas fotos las veo malas no quisiera que nadie las viera.

Había una pelea con ella, porque usamos una foto de un niño kikapú que es una foto de maravillas, me gusta mucho, y ni siquiera la publicamos. La usamos para una exposición. A una semana nos habla enojadísima que como podíamos usar su foto, que esa foto no le gusta para nada que no se que. Por eso te digo que es muy complicada.

Retomando el asunto de la venta de las fotos, yo intencionalmente hablé con varios fotógrafos, con Lorenzo Armendáriz y con Teúl Moyrón. Y me dijeron que de ninguna manera ellos van a permitir que el INI vendiera las fotos así. Si por sí el control es difícil, imagínate vendiendo las fotos. Por ejemplo, Teúl Moyrón me decía que de acuerdo, que vendan sus fotos. Pero él quería que el dinero que se produzca por los fotos se lo regresan a las comunidades. Obviamente Marcela dijo que por supuesto que no.

[...] Marcela lo que decía que para que la fototeca tuviera dinero. Nosotros sabíamos que no había lana y teníamos que hacer la chamba de todas formas, ese es el problema con el gobierno. Se te exige que hagas el doble con la mitad del dinero. Cada año lo mismo. Cada año te quitan la mitad del presupuesto y te exigen que hagas el doble. –Tienes que hacer magia.

[...] Así es con los derechos de autor. Entonces, obviamente a las comunidades no les puedes dar nada. Yo que más quisiera es que mi trabajo fuera de ellos. Que cuando yo vendiera una foto les tendría que dar la mitad del dinero a las comunidades. Lo único que tratamos de hacer, yo y algunos otros, es siempre regresar las obras a las comunidades. A veces hacerles una pequeña exposición, a veces regalarles copias, a veces que la colección se quede en la casa comunitaria, la casa de las autoridades. Creo que eso es más importante.¹⁹

Aquí se refleja una vez más la compleja problemática que existe en México desde el negligente manejo con los créditos de autor, que de hecho no sólo es un problema dentro del INI, hasta la nueva conciencia del fotógrafo como artista, promotor y protector de su obra que además en muchos casos ha desarrollado un compromiso personal frente a los indígenas fotografiados. Sin un comitente como el

¹⁹ Entrevista con Fernando Rosales, 13.11.2003, Ciudad de México

INI, cabe mencionarlo a pesar de todos los problemas mencionados por los fotógrafos, la difusión y el impacto masivo de las imágenes con tema indígena hubiera sido mucho más difícil.

En búsqueda de otros aspectos importantes logrados por el indigenismo mexicano, pregunté a los fotógrafos si según sus experiencias creen que el INI realmente ha mejorado la situación de los indígenas. El fotógrafo Pedro Tzontémoc dice:

Creo que el INI en sus orígenes fue heroico. Realmente las condiciones indígenas... o bueno de estos mexicanos, en un cierto momento era realmente de desagregación brutal; no nada más que fueran pobres, sino que encima de ser pobres eran diferentes y encima había que rechazarlos. Y en algún momento el INI fue heroico. Hicieron algunos centros estatales y de alguna manera creo que el INI tuvo que ver con el cambio del indígena.

La labor del INI que se me hace bien valiosa, esa labor de registro. Esto es lo que hay en el país. Es casi como hay este tipo de plantas y hay que fotografiarlas, en tanto que van a desaparecer.^[20] Y eso no quiere decir que se muera la cultura. Una cultura siempre es una cosa de movimiento y de transformación. Y el hecho de que el tarahumara se deja vestir como tarahumara no quiere decir que desaparezca, quiere decir que se transformó y en tanto se transforme es una cultura viva. Si no sería como meterles en el zoológico como los gringos que les agarran y ponen zoológicos sioux y los dejan con sus tipis bien bonitos y es mentira todo. Pero creo que el INI ha hecho una labor de registro súper-importante, de investigación... a ver, los cuates piensan así, viven así...

Que muchas veces también los indígenas se los cotorrean, porque llegan y dicen: "¿Oye, y qué significa el tigre en la danza?" Entonces, les pueden decir lo que sea y el antropólogo se la crea. "El tigre significa el movimiento del universo." A lo mejor nada más significa que el tigre estaba no sé donde y se le había ocurrido hacer una máscara de tigre. A lo mejor no quiere decir nada. Pero, bueno, hay una labor de investigación bien importante que a la mejor sí ha abierto una cierta visión, por lo menos hacernos ver que ahí hay otro, porque en nuestra cultura sí sabemos que existe Francia o Alemania y el muro de Berlín, sabemos que existe la Torre Eiffel, pero a lo mejor no sabes que existe la tarahumara. En este sentido creo que si ha dado un poco esa información y la gente... a lo mejor y la gente interesada en el mundo sabe que hay otra cosa que la Torre Eiffel y del Ángel de la Independencia. En este sentido es una labor importante del INI. - En el asunto social, no lo sé.

²⁰

Véase también el capítulo 2.3 *¿Desaparecerán las culturas indígenas?* del presente trabajo.

Por ejemplo, ese asunto paternalista... no sé que tanto culpa tiene el INI. No lo sé, pero el Gobierno sí ha tenido una actitud ciertamente paternalista. Como esa honda del Cristo que es bien interesante. No les des pescado, enséñales a pescar. Y lo que hace el INI es darles pescado y esa postura de un gobierno también es someter a un pueblo. Es que no sean autosuficientes, que dependan de mí, del estado.

Cuando yo trabajé en el INI había gente realmente interesada y realmente comprometida. En el INI trabajé en el 84/85 por ahí, la primera vez, y la segunda vez como el 94/95. El calendario es del 95, así que las fotos deben haber sido del 94, estas fotos....

Tuve la suerte de trabajar en un programa de gobierno que no era del INI, se llamaba Programa Nacional Solidaridad que fue un programa de Salinas que hizo la Secretaría de Desarrollo Social. Y ahí, yo viajé por todo el país fotografiando todo el país y no funcionó en algunos casos, hubo errores, lo que sea, tuvo muchos problemas, pues, pero yo que vi de primera fuente era que la idea fundamental era tu pones tu trabajo, yo pongo los materiales. Era una cosa de compartir la responsabilidad y funcionó muy bien. Yo vi muchos pueblos alimentados, con luz con drenaje y otros que no tenían nada. Al nivel fotográfico, lo interesante de este programa era vete a fotografiar, pero no vayas a fotografiar sólo las obras que hemos hecho. Sí las obras, pero además las casas, el paisaje, la gente y todo. Entonces sí es que se hizo un registro brutal del país. Se fotografió todo el país y de todo. Eso fue por los 90s.²¹



Pedro Tzontémoc, *Tarahumara*, México, 1992 / Cortesía del autor

Fernando Rosales, por su parte, me comentó:

Yo creo que sí, el INI hizo muchas cosas. Sí, logró muchas cosas. Yo considero, como en toda la política, que hubo cosas buenas y hubo cosas malas, pero era una política rara. Cuando se inauguró el INI con el Dr. Caso, lo que querían era integrar al indígena a la sociedad. Eso fue el peor error que pudieran haber hecho.

²¹

Entrevista con Pedro Tzontémoc, *op.cit.*

El INI ha hecho muchas cosas materiales como albergues, carreteras y cosas así, pero creo que en los 50 años de su existencia no lograron mejorar gran cosa a los indígenas, sobre todo en relación a su calidad de vida. En esos 50 años no sé cuantas lenguas desaparecieron, cuantas comunidades indígenas se perdieron, etc. Por ese lado creo que el INI no fue muy oportuno, por estos detalles.

[...] si yo te contara lo de los albergues del INI... En Jalisco, comunidades huicholes, tuve la oportunidad de ver esas albergues y es increíble como no pueden hacer un programa decente de albergue. Nadie me lo contó, yo lo vi con mis propios ojos como los niños a la hora de comer no comen nada. Se comen solo los frijoles y las tortillas, porque les dan de comer cosas que no van ni con su cultura ni con lo que necesitan. Yo les vi tirar los platos enteros a la basura... así. Entonces, los niños están mal nutridos, porque no hay nadie que vaya a llevar un programa decente, que hay un estudio de verdad que necesitan comer, lo que deben comer y algo que aparte les guste.

Muchas alberques son escandalosamente sobrepoblados, hay mucho problema de marginación, muchos padres están esperando que sus hijos cumplan 6 años para mandarles a las albergues y ahí a ver qué hacen. A veces las comunidades están muy lejos de la albergues. Muchos niños pasan meses antes de regresar a su casa.

Luego, también un grave problema es que los mandan para la escuela de 9 a las 13, y de las 13 a la noche no tienen nada que hacer. No hay ninguna actividad, nada, nada, nada. No hacen nada extraescolar. Los padres les hacen barrer los patios a las 6 de la mañana y ya es todo lo que hacen. Y así puedo decir muchas cosas.

Muchos centros coordinadores están desiertos. Muchos centros no están donde deben de estar como en Baja California. Es ridículo que dentro del nada está la delegación y el CCI está a tres cuerdas de la delegación. Si vas a las comunidades y no hay nada. En Nayarit también. Los indígenas tienen que bajar hasta Tepic para que les atiendan, para ver algún asunto.²²

También el sistema educativo tiene deficiencias. Un ejemplo son los maestros bilingües contratados por el INI para poder enseñar tanto el castellano como el idioma nativo correspondiente de los alumnos en clase. Frecuentemente los maestros hablan un idioma indígena que no es la lengua nativa de sus estudiantes, lo que sin duda es ineficiente y causa confusiones. El fotógrafo indígena Juan de la Torre confirma que el problema de las escuelas bilingües es grave y además tiene como consecuencia la pérdida de una parte de la cultura indígena:

²² Entrevista con Fernando Rosales, *op.cit.*

[...] Así es el programa educativo al nivel nacional, lamentablemente. No está muy bien; desde cuando se creyó la educación pública en los años 1921, pues, entonces es para los indígenas para que se convierta en gente de razón, para que los indígenas para que se convierta en gente inteligente. Pero yo entiendo, muy al contrario, porque un indígena como que dice que no tiene razón, que no sabe pensar... no. Sobre todo como indígenas nosotros, pues nuestros ancestros ya bien sabe usted como tienen bastantes conocimientos de los mayas sobre todo. Mientras que llega el sistema educativo es para que nos vaya a ir echando a perder todo. Siempre como decían... Entonces, como llegando en la ciudad en aquellos tiempos, no nos permitían entrar en la ciudad descalzos, no nos permitían entrar en la ciudad sin pantalón, porque quien que entran en la ciudad bien alegradito con pantalón, pero donde vas a encontrar pantalón para los indígenas, donde vas a encontrar zapatos en estos tiempos. Si, la dominación educativa, hay bastantes.²³

La cuestión, si el INI de verdad ha mejorado la situación de los indígenas, era una de las preguntas que hice a todos los fotógrafos, pero sólo pocos contestaron debido a la complejidad del tema. No obstante, puedo resumir que los fotógrafos tanto indígenas como no indígenas aprecian el registro de las culturas indígenas y la creación de valiosos archivos que se lograron establecer gracias al INI. Los fotógrafos no solo mencionaron los aspectos positivos del indigenismo, sino también subrayan los negativos como por ejemplo la desorganización en los albergues o los fallos del sistema educativo para indígenas.

Para concluir el presente capítulo sobre el INI y el indigenismo mexicano, me gustaría citar al investigador Carlos Montemayor quien dice:

El INI fue un gran proyecto intelectual, político, económico, cultural de mediados del siglo XX. Podríamos decir incluso, que fue el proyecto de vanguardia de toda América Latina al desarrollo integral de los pueblos indígenas. Creo que fueron de los grandes momentos de creación política, económica para esencialmente mejorar las estructuras del desarrollo nacional de los pueblos indígenas.

El proyecto no se desarrolló en condiciones que eran totalmente favorables, porque el Instituto Nacional Indigenista nunca tuvo la capacidad de tomar decisiones por encima de todas las secretarías del estado de las que finalmente dependía. Así que éste proyecto se quedó a medio camino, porque la estructura completa del estado bloqueaba el desarrollo mismo del Instituto Nacional Indigenista. A mediados de la década de los 70s los resultados

²³ Entrevista con Juan de la Torre, 09.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

fueron ya evidentes. Y desde la década de los 70s todos supimos en México que el INI debía de desaparecer. Aunque todos lo supimos, el INI se retraso todavía en desaparecer 25 años y cuando desapareció no desapareció para mejorar las estructuras del desarrollo nacional de los pueblos indígenas, sino que desapareció para retroceder todavía más, para retroceder a los vías en los que se buscaban las justificaciones para crear instituciones indígenas. Así que esta comisión es un retroceso de cincuenta años en las políticas nacionales sobre los pueblos indígenas.²⁴

Montemayor se refiere a la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CONADEPI o CDI) que sustituyó al INI después de cincuenta y cuatro años de funcionamiento en 2003. Unos meses antes de mi entrevista con él, había publicado que

Fox no ha sido capaz de entender la importancia histórica del INI y mucho menos los alcances y limitaciones de las políticas indigenistas. Por ello ha creado la nueva Comisión Nacional con los mismos principios asistencialistas y burocráticos que marcaron la decadencia de la anterior institución.²⁵

Según Montemayor y otros críticos, la reformación del antiguo INI es un retroceso. En el nuevo nombre al menos se expresa un claro destino en que enfocarse: el desarrollo de los pueblos indígenas. Si en el futuro de verdad se logrará un significativo avance y cuantas décadas tardará hasta mejorar las condiciones de vida de los indígenas será por esperar. Lo que de momento consta es que con el neozapatismo y la fundación del CDI se inició un nuevo ciclo del indigenismo mexicano.

²⁴ Entrevista con Carlos Montemayor, 19.01.2004, Ciudad de México

²⁵ Judith Amador / Columba Vertiz: "El INI, convertido en oficina de gobierno", en: *proceso*, México, 1 de julio 2003, p. 68

2.1.1.2 Ejército Zapatista de Liberación Nacional

Para el corazón basta mirar a los ojos. Ojos fuertes y dulces, así nos miraban ellos. No se necesita más rostro para vivir con dignidad.¹

Ariadna Ocampo

Lo que hoy es el estado de Chiapas se anexó a México en 1824, mientras que antes formaba parte de la Provincia de Guatemala durante tres siglos. A lo largo de las siguientes décadas se formó una poderosa oligarquía de latifundistas y unas cuantas familias poseían la gran mayoría del terreno chiapaneco.² Consiguieron sus tierras tanto de indígenas como de la iglesia y eso no siempre de forma legal. Para asegurar su poder e imponer sus intereses con fuerza, los latifundistas solían mantener pequeñas guerrillas armadas.

Los esfuerzos del presidente Porfirio Díaz³ en fomentar la industria y la economía de México atrajeron un gran número de empresas extranjeras que invirtieron en Chiapas mientras que al mismo tiempo explotaron las riquezas naturales de la zona y la mano de obra barata indígena. Invirtieron en tierras para la producción de café, madera y caucho. Igual que antes se formaron grandes haciendas a costa de los campesinos e indígenas. A ellos los no indígenas les veían como personas inferiores y retrasadas nutriendo un racismo⁴ al que los indígenas se enfrentan hasta la actualidad. También hasta hoy los campesinos, los indígenas y finalmente también los neozapatistas están luchando en contra del injusto reparto de tierras y las estructuras económicas. Así a pesar de que las medidas políticas durante el Porfiriato llevaron a México a ser el país más industrializado de toda América Latina, al mismo tiempo se nutrieron las graves desigualdades sociales en Chiapas.

¹ AAVV, "Somos viento", en: *ojarasca*, México D.F., octubre 1997, no. 6, p. 12

² "[...] Moreno, Castellanos, Domínguez, Utrilla, Robles, Corzo, Fernández, Marcías, Cal y Mayor, Moguel, Gutiérrez, Figueroa, Rovel, Riuz etc. se convirtieron de apellidos a nombres del área y se puede decir fácilmente que éstas 'renombradas' familias no solamente vivían en Chiapas – les perteneció. [...]" Texto traducido del alemán. Los autores del texto original son Juan González Esponda y Elizabeth Pólito Barrios. En: *Topitas, ¡Ya basta! Der Aufstand der Zapatistas*, Editorial Libertäre Assoziation, Hamburgo 1994, p. 230

³ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁴ Véase también el capítulo 2.3.2 *El problema de la discriminación* del presente trabajo

La Revolución Mexicana⁵ supuestamente iba a cambiar el reparto de tierras en Chiapas a favor de los campesinos e indígenas. Durante la presidencia de Venustiano Carranza que había proclamado una nueva ley para la liberación de los mozos⁶, los finqueros veían en peligro todo su fundamento existencial económico y formaron nuevas tropas armadas. Los mapaches, como llamaban a sus soldados, lucharon contra el ejército federal hasta la muerte de Carranza. Con el nuevo presidente Álvaro Obregón los finqueros habían encontrado un aliado y el jefe de los mapaches, Tiburcio Fernández Ruiz, fue nombrado tanto nuevo gobernador de Chiapas (1920-1924) como jefe del ejército nacional de la zona. Por eso se dice que la Revolución nunca ha llegado a Chiapas.

Bajo estas circunstancias políticas los finqueros lograron mantener su poder y las leyes de la reforma agraria no se cumplieron. Tiburcio Fernández Ruiz legalizó las prácticas de los finqueros con la modificación de una ley que decía que cada persona sólo tenía derecho de poseer un terreno máximo de ocho mil hectáreas. El resto se repartiría entre el pueblo. El nuevo gobernador había dado a los finqueros medio año para cumplir con esa nueva ley. La consecuencia era que los latifundistas repartieron sus tierras entre los miembros de su familia con lo que cumplieron la ley sin ningún problema.

Además, el gobierno mexicano cada vez más perdió el interés en el cumplimiento de la política revolucionaria en Chiapas, ya que estaba interesada en los impuestos y divisas que ganaron a base de la lucrativa producción de café y la exportación de recursos naturales.⁷ Mientras que en otras partes de México el gobierno había repartido mucha tierra, en Chiapas lo hizo nada más con terrenos poco fértiles que nadie quería. Así las circunstancias políticas y sociales en Chiapas se quedaron como antes, dominadas por la mentalidad latifundista y capitalista.

⁵ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁶ Los mozos eran campesinos que tenían una pequeña milpa a su disposición para asegurar la subsistencia, pero las milpas estaban situadas en las grandes haciendas. Así dependían de los salarios que recibieron y al mismo tiempo eran endeudado con el patrón por el uso del terreno para sus milpas.

⁷ Véase también Luz Kerkeling, *¡La lucha sigue! EZLN – Ursachen und Entwicklung des zapatistischen Aufstands*, Editorial UNRAST, Münster ²2006, pp. 102-104

En la segunda mitad del siglo XX el problema de tierra incrementó por otros factores. Primero, por el negocio lucrativo de ganadería. Nacieron nuevos conflictos entre los ganaderos y los campesinos por la falta de pastos. Segundo, estaban el descubrimiento de petróleo y la reivindicación territorial de la empresa paraestatal Petróleos Mexicanos (PEMEX). La exportación de petróleo es para el gobierno mexicano hasta la actualidad una importante fuente de divisas. El tercer punto es la producción de energía que es imprescindible para la industrialización de México, pero que al mismo tiempo daña el ecosistema. También el incremento de la población chiapaneca basado en expulsiones, una migración interna y numerosos inmigrantes de Guatemala comprometió nuevos debates y la exigencia de más tierra. Finalmente, una nueva ley para la Selva Lacandona que impide a los habitantes estrictamente la deforestación de la zona provocó nuevos conflictos. La madera no sólo es sustancial para la vida campestre, sino también resultó ser otra fuente de ingreso para el gobierno y la oligarquía local. Mientras que todo tipo de incumplimiento de esa ley por parte de los campesinos e indígenas se castigó con dureza, las grandes empresas obtuvieron permisos para una deforestación masiva, porque garantizan impuestos y aún más divisas para el estado.⁸

A partir de los 60s masas de campesinos e indígenas que exigían tierra para sus subsistencias habían sido mandados al oeste de la Selva Lacandona. Vinieron no solo de Chiapas, sino también de otras regiones pobres como Guerrero, Michoacán y Veracruz para instalarse en la zona. Habían sido desterrados hasta el último rincón de México donde se enfrentaron a nuevos conflictos con los latifundistas y ganaderos de la región. Al igual tenían problemas con los indígenas afiliados con el PRI y que gozaron de algunos privilegios. La proclamación de un nuevo decreto el 6 de marzo de 1972 declaró a las comunidades lacandonas siendo dueños de la Selva Lacandona. El gobierno consideró a ellos los herederos históricos de la selva con lo que recibieron más de seiscientos mil hectáreas. Los tzeltales, tzotziles y choles habían llegado poco antes para instalarse en la Selva Lacandona como les había indicado el estado. A consecuencia nacieron conflictos entre los lacandones y otros

⁸ Véase también Luz Kerkeling, *Ibidem*, pp. 104-109

indígenas.⁹ No sorprende que finalmente en los 70s los indígenas marginados empezaran a formar organizaciones para dar énfasis a sus demandas.

La relación entre la iglesia y los indígenas es importante también y explica el apoyo que la iglesia brinda tanto a las organizaciones como al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). En el siglo XVI llegaron a Chiapas con fray Bartolomé de las Casas los frailes dominicos. Con el tiempo hicieron de los indígenas tanto buenos cristianos como fieles peones de sus fincas. La convivencia sufrió una ruptura en el siglo XIX, cuando los frailes tuvieron que abandonar sus fincas por el triunfo de los liberales en la guerra de la Reforma¹⁰. Regresaron mitades del siglo XX y en los años 60s muchos indígenas estudiaron en la diócesis de San Cristóbal de las Casas. Eso les ofreció no sólo familiarizarse más con la palabra de Dios, sino para muchos también significó aprender el castellano y estudiar la historia de México. Las interacciones culturales habían sido mutuas y un considerable grupo de sacerdotes, ya más concientes de la grave pobreza en la que vivían los indígenas, optaron por batir la miseria proclamando una teología de liberación.

En 1974, conmemorando a los quinientos años del nacimiento de fray Bartolomé de las Casas, se realizó el Primer Congreso Indígena de Chiapas en San Cristóbal. Como representante de la teología de liberación y siendo obispo de San Cristóbal de las Casas, Samuel Ruiz aceptó su colaboración bajo la condición de que los indígenas mismos participaran en el congreso.¹¹ Hubo varias ponencias de tzeltales, tzotziles, tojolabales y choles alrededor de temas regionales como la tierra, el comercio, la salud y la educación.

[...] Las ponencias sobre la tierra denunciaron los constantes despojos de finqueros y latifundistas, la burocratización de los órganos encargados del reparto agrario y de la certificación de propiedades, así como la falta de apoyos económicos para los ejidos. En materia de comercio los indígenas

⁹ Véase los textos en alemán de Juan González Esponda y Erdmann Gormsen, ambos citados en Luz Kerkeling, *Ibidem*, p. 108

¹⁰ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

¹¹ "Entre el 12 y el 15 de octubre se reunieron un total de 1,230 delegados -587 tzeltales, 330 tzotziles, 152 tojolabales y 161 choles que representaban a 327 comunidades que en total sumaban algo más de 250,000 indígenas-, además de observadores entre los que había antropólogos, funcionarios indigenistas, miembros de la Iglesia Católica, estudiantes y medios de comunicación." En: http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.html?num_pre=45 (26.02.2008)

plantearon la necesidad de tener circuitos comerciales propios que eliminaran a los intermediarios y aliviaran la situación de inequidad prevaleciente en las regiones indias. En cuanto a la salud, los ponentes demandaron un sistema de salud que respetara sus costumbres e incentivara el uso de la medicina tradicional, el establecimiento de clínicas en los pueblos más grandes y promotores de salud para las comunidades más pequeñas, y personal sanitario que hablara la lengua de las comunidades. En cuanto a la educación las demandas giraron en torno a tener un buen sistema de educación bilingüe, el rechazo de maestros que no supieran hablar la lengua local, la exigencia de una educación con contenidos afines a la cultura de cada grupo indígena, la necesidad de comités comunitarios que supervisaran la enseñanza y el establecimiento de un periódico en las lenguas de los grupos asistentes al Congreso [...].¹²

El congreso, que originariamente se había organizado con la intención de mejorar la tensa relación entre el gobierno y los chiapanecos, acabó en ser punto de partida para la formación de numerosas organizaciones indígenas con la función de defender los intereses de las comunidades. Todas las organizaciones indígenas han sido apoyadas por la diócesis de San Cristóbal.

A consecuencia, el EZLN no es ni la única ni la primera movilización indígena del país que pretende mejorar la condición de vida indígena, pero sin duda es la más famosa al nivel nacional e internacional. Gracias al carismático subcomandante Marcos y sus dotes tanto para la retórica como para poner a su servicio los medios de comunicación, la imagen del luchador zapatista clandestino con pasamontañas de lana, carrilleras en el pecho y una metralleta en los brazos se ha transformado en ícono dentro de la fotografía mexicana.



Antonio Turok, *Subcomandante Marcos*, Chiapas, 1994 / Fuente: TUROK, Antonio: *CHIAPAS El fin del silencio - The end of silence*, Ediciones Era, México D. F. 1998, pp. 130/131

De antemano cabe mencionar que la identidad del subcomandante Marcos ha sido revelada en diciembre de 1994 por el presidente en función Ernesto Zedillo. Según el gobierno mexicano, su nombre civil es Rafael Guillén. Es hijo de inmigrantes españoles y egresado de la UNAM donde estudió filosofía. Forma parte del EZLN desde 1984 y en su función es el mediador entre la cultura indígena y el mundo occidental. El subcomandante Marcos mismo se ha transformado en un ícono más del neozapatismo. En un periódico alemán, Peter Burghardt describe la imagen del subcomandante de la siguiente manera:

¿Dónde uno podría manifestarse mejor en defensa por un mundo más justo que aquí, al lado del rebelde más famoso en la actualidad? Marcos, el hombre sin cara, reencarnación de Emiliano Zapata y Che Guevara, la mala conciencia de los blancos, el vengador de los desheredados fascina precisamente a la izquierda europea con dotes para el romanticismo, porque todo parece tan distinto en él. No enciende autobombas, sino escribe textos. Lucha con el Internet para una minoría de la cual muchos son analfabetos. Lleva “la primer fuerza armada cuya meta es la autodisolución” como Vittorio [un simpatizante italiano del EZLN] cree. Es un héroe postmoderno con pipa y poesía que, después de una guerra de sólo doce días, ha logrado que su tropa mal equipada sea más famosa que la guerrilla de Colombia, [...] ¹³

Los indígenas zapatistas contemporáneos han encontrado en Marcos un portavoz y mediador para abrir nuevas puertas hacia la cultura occidental nacional e internacional para así mejorar sus propias condiciones de vida.¹⁴ No se trata de una toma de poder estatal en México, sino de igualdad y justicia, es decir de una convivencia digna y honesta de la cual no sólo se beneficiarían los indígenas. Su

¹³ Texto original: “Wo ließe sich besser für eine gerechtere Welt demonstrieren als hier, an der Seite des wohl berühmtesten Rebellen der der Gegenwart? Marcos, der Mann ohne Gesicht, Reinkarnation von Emiliano Zapata und Che Guevara, das schlechte Gewissen der Weißen, Rächer der Enterbten fasziniert gerade die romantisch veranlagte europäische Linke, weil alles an ihm so anders erscheint. Er zündet keine Autobomben, sondern schreibt Texte. Er kämpft mit dem Internet für eine Minderheit, in der viele Analphabeten sind. Er führt „die erste Streitmacht, deren Ziel die Selbstaflösung ist“, wie Vittorio glaubt. Ein postmoderner Held mit Pfeife und Poesie, der es geschafft hat, seine schlecht ausgerüstete Truppe nach einem Krieg von nur zwölf Tagen bekannter zu machen als die Guerrilla Kolumbiens, [...]” En: Peter Burghardt, „Der anziehende Chic des Revolutionärs“, en: *Süddeutsche Zeitung*, No. 57, 09.03.2001, sueddeutsche.de, SZ-Archiv A1196823, p. 14

¹⁴ Véase un interesante documental donde Marcos muestra las condiciones de vida de los indígenas y el pobre equipamiento del EZLN. Según el subcomandante, el EZLN tiene su mayor fuerza en la gente que les apoya. Marcos destaca gracias a su admirable idealismo que le hace luchar abnegadamente por los más pobres de México. También comenta que sus conocimientos de guerra los consiguió a través de leer diversos libros y manuales estadounidenses de guerra. En: <http://www.youtube.com/watch?v=G8OGghITYbo&feature=related> (31.10.2011) y <http://www.youtube.com/watch?v=RZIKEWBeBqg&feature=related> (31.10.2011)

presencia pública y participación en todas las acciones zapatistas fortaleció la idea que Marcos sea el líder máximo de los zapatistas, pero su rango militar es nada más él de un subcomandante, mientras que los comandantes son indígenas y campesinos. En consecuencia, tanto su identidad como su posición dentro del EZLN mantienen un aire misterioso.



Mariana Rosenberg, *Tzeltales (o tal vez tzotziles)*, Polhó, Chiapas, 1989 / Cortesía de la autora

La fotografía hecha por Mariana Rosenberg es significativa. Muestra en el fondo de la imagen un mural en el cual se ven Emilio Zapata, el subcomandante Marcos en medio y un zapatista tzotzil fácilmente reconocible por su sombrero tradicional. La cara de Zapata está medio cubierta y parece como si desde el pasado histórico tuviera un ojo abierto para las actividades de los neozapatistas encapuchados. Tanto él como Marcos dominan por una grandeza mítica otorgada por el pintor. Ambos tienen nombre, ambos para siempre serán inolvidables héroes del zapatismo. El zapatista tzotzil al lado del subcomandante representa o a los comandantes indígenas o a todos los otros tzotziles del EZLN en general. Las personas del primer plano se amalgaman con los hombres del mural formando un grupo sólido de varias generaciones con un pasado histórico, una lucha presente y un futuro para los indígenas de México.

El marco del presente trabajo para nada puede corresponder a la magnitud de factores y detalles históricos respecto al EZLN, su origen y etapas en una lucha revolucionaria. Sin embargo, puede dar una breve orientación compuesta de acontecimientos históricos que desembocan en el surgimiento del movimiento y que demuestran la importancia del EZLN como parte de la realidad histórica indígena.

Además hace falta aclarar porqué es justamente el EZLN la organización indígena que destaca dentro de tantas otras que hay en México.

El EZLN es una organización político-militar y nació de las actividades de las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN), una organización socialista fundada en 1969 por un pequeño grupo, en su mayoría intelectuales de la clase media mexicana. Las FLN, como muchas otras guerrillas de aquellos tiempos, se formaron como respuesta a la masacre del Movimiento Estudiantil de 1968¹⁵. Diferente al EZLN, las FLN si tenían como meta la toma de poder político para instaurar un sistema socialista. Sus miembros eran influidos por la Revolución Cubana (1953-1959) y colaboraron desde México en trabajos de solidaridad con Fidel Castro. Sin embargo, no hay evidencia de que durante su historia las FLN hayan conseguido el apoyo de Cuba en la lucha armada del EZLN. Mediados de los setentas las fuerzas del Estado casi lograron destruir las FLN en la batalla de Ocosingo. Después pasó por un periodo crítico, pero la red de la organización no había sido destruida por completo.



Localización de la Selva Lacandona / Fuente: TELLO DÍAZ, Carlos: *La rebelión de las Cañadas, Origen y ascenso del EZLN*, Ediciones Cal y arena, México D. F. ¹¹2001, p. 329

¹⁵

Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

Finales de los setentas las FLN recuperaron fuerzas y se habían instalado en la Selva Lacandona para crear una zona de operación en Chiapas. Poco después, finales de 1983, los dirigentes decidieron fundar el EZLN. En su etapa inicial el EZLN fue formado por un grupo de dos indígenas y tres mestizos. Con el tiempo les acompañaron otros simpatizantes. Sin embargo, durante los primeros años el EZLN era una guerrilla que dependía de las ciudades y muchos de sus miembros tenían que aprender de sobrevivir en la selva. Estuvieron prácticamente aislados y sus contactos con los pueblos indígenas eran más bien esporádicos. Después el EZLN consiguió apoyo de más indígenas jóvenes, decididos de participar en una lucha neozapatista. Contribuyeron con su cultura y su manera de ver el mundo, tanto como con sus ideas sobre el carácter del movimiento y el futuro desarrollo del EZLN. Antonio García de León habla aquí de una indianización del EZLN.¹⁶ En cambio, los guerrilleros les enseñaron a leer y escribir, tanto como las estrategias de una lucha militar.



Xunka´ López Díaz, *s.t.*, Manifestación de mujeres del EZLN en la Plaza de la Paz, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI

Uno de los grandes retos del EZLN es que no se hacen diferencias entre hombres y mujeres.¹⁷ Además todos los soldados del EZLN, en su mayoría campesinos e indígenas, tienen siempre la posibilidad de regresar a sus pueblos. Trabajan sus tierras y viven sus vidas diarias en las familias para siempre y cuando sea necesario regresar y participar en la guerrilla. Aquellas familias que en un momento dado no luchan en el ejército zapatista aprovisionan de alimentación a los

¹⁶ Véase Topitas, *op.cit.*, p. 149

¹⁷ Véase más adelante el capítulo 3.1.5 *Mujeres, niños y hombres indígenas*.

soldados activos. Siendo muchas zapatistas madres que tienen que seguir cuidando a sus hijos, en una multitud de fotografías también se ven niños. Los niños son las nuevas generaciones zapatistas que crecen con una conciencia indígena revolucionaria.



Mariana Rosenberg, *s.f.*, Real de Catorce, San Luis Potosí, *s.f.* / Cortesía de la autora

En la historia del EZLN es notable el crecimiento constante y rápido de la organización. Consta que nunca tuvo la capacidad material suficiente para imponer sus proyectos a los indígenas. Siempre tenía que convencerlos y una vez logrado eso, se pusieron a servicio de los indígenas. El EZLN creció por el apoyo moral y económico de las comunidades indígenas. A pesar de que hasta la actualidad los indígenas siguen siendo los más pobres de México, en general no son gente sin recursos ningunos. La prosperidad de las comunidades, y aunque no sea apropiadamente proporcional con la buena economía nacional, ayudó al EZLN a crecer. La inversión es prometedora ya que los problemas de las comunidades se solucionarían con el triunfo de los zapatistas. Cabe mencionar que los tzeltales, tzotziles, tojolabales o choles zapatistas no luchan solamente como indígenas en defensa de su cultura, sino también como pobres mexicanos que en tiempos de globalización y neoliberalismo corren peligro de perder lo poco que heredaron de sus antepasados.¹⁸

El fortalecimiento del EZLN fue sobre todo posible por el apoyo de la diócesis de San Cristóbal encabezada por Samuel Ruiz y finalmente gracias a la ayuda de las comunidades indígenas. Samuel Ruiz y los sacerdotes, constantemente en contra de decisiones gubernamentales, querían sobre todo que se siguiera la palabra de

¹⁸ Véase también Carlos Tello Díaz, *La rebelión de las Cañadas, Origen y ascenso del EZLN*, Ediciones Cal y arena, México D. F. ¹¹2001, pp. 268/269

Dios y por eso simpatizaron con las numerosas organizaciones indígenas. A partir de 1985 la diócesis puso en contacto el EZLN con las comunidades, con lo que abrieron la puerta importante para un mejor reclutamiento de nuevos zapatistas. Comunidades enteras tomaron la decisión de aceptar o de rechazar las actividades de los rebeldes. De todas aquellas comunidades que han decidido no participar en el ejército zapatista, se les exige mantener una postura neutral. El EZLN responde a esa actitud con el mismo respeto y neutralidad¹⁹.

Durante los 80s hay tres principales grupos de interés – el EZLN (y otras organizaciones indígenas), la diócesis de San Cristóbal y las comunidades indígenas – que tenían algo muy fundamental en común: batir la pobreza de los campesinos e indígenas de México. Durante la siguiente década les acompaña un cuarto grupo de formación internacional que es el de las organizaciones no gubernamentales (ONGs) para juntos luchar en una guerra llamada *Social Netwar*²⁰ a la cual regresaré más adelante. La complejidad de ambiciones y motivos distintos de esos grupos, tanto como sus beneficios y sacrificios han sido diversos a lo largo de la historia del EZLN.

A comienzos de los 90s los intereses particulares, tanto como la individualidad de sus miembros, conllevó ciertas tensiones entre los tres grupos originarios y dentro de cada uno de ellos. Por ejemplo, el fuerte sentido comunitario tan típico para las comunidades indígenas causó en varios asuntos ciertos conflictos internos. En caso de que la mayoría de un pueblo había decidido de apoyar al EZLN, los miembros que estaban completamente en contra han sido expulsados de la comunidad. Las terribles consecuencias son obvias: desintegración familiar, la pérdida de sus hogares y el abandono de sus tierras.²¹

¹⁹ Uwe Vogel, Chiapas, México: *Die Guerrilla `Ejercito Zapatista de Liberación Nacional´ (EZLN)*, Hauptseminararbeit, Editorial GRIN, Munich 2004, pp. 23/24

²⁰ Véase AAVV: *The Zapatista Social Netwar in Mexico*, RAND, Santa Monica 1998

²¹ “En Chiapas, la noticia del comienzo de la guerra trastornó la vida de las comunidades de la Selva. Hacia noviembre, las divisiones empezaron a causar estragos. Para comprender su profundidad es necesario recordar que los indígenas en general no se consideraban a sí mismos individuos soberanos en una sociedad, sino miembros orgánicos de una comunidad. Discutían horas y horas, noches enteras, durante meses y meses, hasta llegar por fin a lo que llamaban *el acuerdo*. Al tomar el acuerdo, quienes estaban en contra no tenían otra opción: o seguían a los demás o dejaban la comunidad. [...] A finales del año, los campesinos que no participaban en el movimiento fueron expulsados de la comunidad. Sus compañeros los

También la buena relación entre el EZLN y la diócesis de San Cristóbal empezó a desmoronarse. La diócesis no estuvo de acuerdo con el uso de armas para lograr los propósitos del movimiento social. Incluso, en 1994 la diócesis se había distanciado del levantamiento armado de los zapatistas. Más tarde, sin embargo, cuando el EZLN cambió sus armas por la palabra y el diálogo, la diócesis obtuvo la importante función de intermediario por la paz y reconciliación. A Samuel Ruiz le habían otorgado varios premios por su trabajo, entre otros el Premio Internacional de Derechos Humanos de la Ciudad Nuremberg en 2001.²²



Víctor Camacho, *s.t.*, s.l., Marzo 6, s.a. / Fuente:
<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/galeria-de-imagenes/?album=all&gallery=91> (25.11.2011)

Al igual que la iglesia, los fotógrafos aprecian las acciones pacíficas y reflexivas del EZLN. El fotógrafo Rafael Doniz dice:

Sí me interesa que no masacren al ejército zapatista. Me encanta la parte de los zapatistas en la cual plantean la reflexión y sacan su propia filosofía que no es destructiva. Además ellos llegaron a este extremo por una necesidad. Han sido y seguirán siendo ejemplo durante mucho tiempo en el mundo, no solamente aquí. [...]²³

El cambio de una lucha armada por el diálogo nació también por el hecho de la constante escasez de armas y la necesidad de conseguir el apoyo externo al

acusaron de contrarrevolucionarios y a muchos, incluso, les quemaron las casas. [...]" En: Carlos Tello Díaz, *Ibidem*, pp. 237/238 y 240.

²² Véase también las palabras del obispo Ruiz al recibir el premio en Nuremberg: http://www.menschenrechte.nuernberg.de/admin/uploads/files/2001_ruiz.pdf (20.02.2008)

²³ Entrevista con Rafael Doniz, 11.11.2003, Ciudad de México

EZLN. En un comienzo las armas han sido financiadas por las FLN. Más tarde habían sido pagadas por las comunidades indígenas que apoyaron a los zapatistas. Los comandantes mandaron el dinero al líder de las FLN, el comandante Germán quien viajó a los Estados Unidos para comprar las armas en los mercados de Texas y California. Sus buenas relaciones con los chicanos le sirvieron en ese proyecto. A pesar de que principios de los 90s ya tenían unas dos mil trecientas armas, en el levantamiento del 1994 muchos de los zapatistas no llevaban más que escopetas de caza o lanzas de madera²⁴ como también se puede ver en una fotografía tomada por Marco Antonio Cruz.



Marco Antonio Cruz, *EZLN*, Altamirano, 1994 / Cortesía del autor

EL EZLN sacudió a la nación mexicana el primero de enero del 1994 con un levantamiento armado. El levantamiento no ha ocurrido carente de una declaración de guerra al ejército federal llamada la Declaración de la Selva Lacandona (1993) que fue el primer documento público del EZLN.²⁵ La fecha elegida no era casual, sino el día que entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio (TLC)²⁶. Miles de hombres y mujeres zapatistas, en su mayoría tzeltales, tzotziles, tojolabales y choles, salieron de las montañas de la Selva Lacandona para hacer escuchar sus demandas en voz alta. Los rebeldes ocuparon tanto la ciudad de San Cristóbal de Las Casas como los poblados de Huixtán, Oxchuc, Ocosingo, Altamirano, Las Margaritas y Chanal.

Las tomas de los poblados sorprendieron de tal manera que inicialmente el EZLN no registró ningún muerto, pero los siguientes doce días de guerra no

²⁴ Véase también: Carlos Tello Díaz, *op.cit.*, pp. 224 y 242

²⁵ *EZLN, Documentos y Comunicados • 1, 1° de enero / 8 de agosto de 1994*, Colección Problemas de México, Ediciones Era, México 2000, p. 34

²⁶ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

siempre salieron como el subcomandante lo había previsto así que al final ambas partes registraron numerosas víctimas. Sobre la toma de la capital chiapaneca, el periodista y fotógrafo Herby Sachs dice:

No puedo creer lo que veo cuando llego a la Plaza Mayor de San Cristóbal de las Casas en la madrugada del 1 de enero después de haber festejado durante toda la Nochevieja. Más de 400 mujeres y hombres armados del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) han ocupado la ciudad y el Palacio Municipal en las horas del amanecer. Mi amigo mexicano también se quedó asombrado. Aunque, rápidamente reencuentra la palabra: "Primero el silencio, ahora la tempestad. Por fin explota la bomba. El silencio sepulcral era insoportable." Ya en el verano me contaba de disturbios en Chiapas, detenciones arbitrarias, asesinatos a campesinos – de una guerra entre latifundistas y aquellos sin tierra.²⁷



Herby Sachs, *Debajo de las arcadas del Ayuntamiento de San Cristóbal de las Casas*, Chiapas, 1 de Enero del 1994 / Fuente: Topitas (Edit.): *¡Ya basta! – Der Aufstand der Zapatistas*, Verlag Libertäre Assoziation, Hamburgo 1994, p. V

Carlos Tello Díaz comenta en su libro *La rebelión de las Cañadas* sobre aquél acontecimiento histórico lo siguiente:

[...] El espectáculo era sorprendente. "Vimos que estaba apoderado todo el Palacio", comentaría después uno de ellos. "Aunque miedo no sentimos. Sabíamos que no estaban contra del pueblo de acá. Ellos tenían su propia razón". Muchos garabateaban sus consignas sobre las paredes del Palacio Municipal. Tenían el control de la ciudad. Los policías habían sido

²⁷ Texto original: „Ich traue meinen Augen nicht, als ich nach durchgeführter Silvesternacht am 1. Januar frühmorgens die Plaza Mayor in San Cristóbal de las Casas betrete. Mehr als vierhundert bewaffnete Frauen und Männer der Zapatistischen Armee der Nationalen Befreiung (EZLN) haben in den frühen Morgenstunden die Stadt und den „Palacio Municipal“ besetzt. Mein mexikanischer Freund staunt auch nicht schlecht. Doch er findet schnell die Sprache wieder. „Erst die Stille, jetzt der Sturm. Endlich platzt die Bombe. Die Friedhofsruhe war unerträglich.“ Schon im Sommer erzählte er mir von Unruhen in Chiapas, willkürlichen Verhaftungen, Morden an Campesinos – einem Krieg zwischen Großgrundbesitzern und Landlosen.“ En: Topitas *op.cit.*, p. 23

desarmados. Hubo, al parecer, un muerto nada más en la toma de San Cristóbal.²⁸

En Ocosingo ocurrió todo lo contrario. Se considera que la batalla de Ocosingo ha sido la más sangrienta del levantamiento. Carlos Tello Díaz comenta que por el supuesto alzamiento indígena las fuerzas de la policía en Ocosingo hubieran sido reforzadas ya en diciembre del 1993, pero llegaron al menos unos setecientos combatientes, masas con las cuales las autoridades no habían contado.²⁹

[...] Los balazos empezaron a sonar hacia las ocho de la mañana, en las calles aledañas al Palacio Municipal. [...] Los policías estaban refugiados en el edificio y los zapatistas avanzaban en esa dirección. La toma del Palacio Municipal fue muy sangrienta: murieron cuatro guardias de la Seguridad Pública, además de José Luis Morales, comandante de la Policía Judicial en Ocosingo, que fue ejecutado con una bala en la nuca por un oficial del EZLN. El resto de los agentes entregó sus armas luego de combatir durante toda la mañana. La parte más terrible de la batalla, sin embargo, estaba todavía por empezar en el mercado.³⁰

A pesar de la inicial subestimación de los zapatistas, la contrajugada del ejército nacional el 2 y 3 de enero ha sido un golpe fuerte contra los insurgentes. Los zapatistas habían planeado la retirada, pero fracasó y de repente se encontraron en medio de los disparos del ejército nacional. En el mercado de Ocosingo entre los numerosos guerrilleros capturados, también hubo numerosos heridos y muchos muertos.

El compañero Hugo era solo uno de los indígenas que se murió en Ocosingo. Como describe Tello Díaz, el compañero Hugo llevaba nueve años en el EZLN y era un tzeltal de treinta y cinco años que ya desde muy joven había luchado por una vida más digna. Era miembro sobresaliente de las organizaciones indígenas Quiptic Ta Lecubtesel³¹ y Unión de Uniones³² antes de optar por un camino armado con el EZLN.³³

²⁸ Carlos Tello Díaz, *op.cit.*, pp. 16/17

²⁹ Carlos Tello Díaz, *Ibidem*, p. 22

³⁰ *Ibidem*, p. 22 y pp. 30-34

³¹ La Unión de Ejidos Quiptic Ta Lecubtesel (tzeltal: Unamos *nuestras fuerzas para progresar*) se fundó en 1975. Véase: *Ibidem*, pp. 77-79

³² Sobre la base social de tres organizaciones (la Unión de Ejidos Quiptic Ta Lecubtesel, la Unión

Las demandas de las organizaciones indígenas en los 90s se basan en las de 1974, proclamados durante el Primer Congreso Indígena de Chiapas. Se pueden resumir y agrupar en cinco campos fundamentales³⁴:

1. Territoriales: obtener derechos territoriales y seguridad para las parcelas, tanto como espacios para la reproducción étnica
2. Participación en el desarrollo económico y material: obtener beneficios correspondientes del desarrollo nacional, tanto como la participación y autogestión en el desarrollo económico y político
3. Desarrollo cultural: derecho a usar y desarrollar sus tradiciones, sus lenguas y religión, igual que la organización del sistema educativo de acuerdo con sus necesidades
4. Justicia: mayor respeto a los derechos humanos y a los derechos indígenas
5. Autonomía: es necesaria para alcanzar los puntos anteriores; obtener autonomía sobre las decisiones al torno de bienes territoriales, el medio natural, los recursos económicos y el patrimonio cultural

Las organizaciones indígenas requieren autonomía, porque consideran que el gobierno ha fracasado en sus decisiones paternalistas comunes³⁵. Se puede decir, que los indígenas han recibido lecciones sociopolíticas duras a lo largo de su historia desde la conquista hasta la actualidad lo que a su vez les hizo aprender y saber aprovechar el momento apropiado para levantarse – si fuera necesario incluso con armas – y avanzar lo mejor posible dentro de las dadas circunstancias contemporáneas predefinidas.

En 1995 se formó bajo el nombre La Comisión de Concordia y Pacificación (Cocopa) una instancia de poder legislativo con la intención de crear un diálogo eficaz entre el EZLN y el gobierno para terminar el conflicto armado. Un hito en las

de Ejidos Tierra y Libertad y la Unión de Ejidos Lucha Campesina) se constituyó en 1980 la Unión de Uniones. “[...] Los miembros de la Unión de Uniones estaban acostumbrados a vivir en un estado de guerra con el exterior – contra las autoridades que los querían expulsar de sus tierras, contra los finqueros que les negaban el acceso a los manantiales, incluso contra los campesinos que manipulaban a su gusto los líderes de la CNC. Los entrenamientos entre campesinos fueron especialmente fuertes, [...]” Véase: *Ibidem*, pp. 89/90

³³

Véase *Ibidem*, pp. 30-35

³⁴

Véase: Documento, “Cinco siglos – presencia y significación de los pueblos indígenas de América”, en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 49/50

³⁵

Véase los dos capítulos anteriores del presente trabajo.

numerosas negociaciones por la paz eran los diálogos de San Andrés Larrainzar y los Acuerdos sobre los Derechos y Cultura Indígena que comúnmente se conocen como los Acuerdos de San Andrés, firmados el 16 de febrero de 1996.

Los Acuerdos de San Andrés definen una nueva relación entre los indígenas y el gobierno, mientras que también establecen numerosas demandas alrededor de las anteriormente mencionadas cuestiones jurisdiccionales, políticas, económicas, sociales y culturales imprescindibles para los más pobres de México. El gobierno se comprometió a reconocer los pueblos indígenas en la Constitución, a ampliar la participación y la representación políticas, a garantizar el acceso pleno a la justicia, a promover las manifestaciones culturales indígenas, a asegurar la educación, a garantizar la satisfacción de necesidades básicas, a impulsar la producción y el empleo y, finalmente, a proteger a los indígenas migrantes.³⁶ Lamentablemente a finales del mismo año y a causa de divergencias nacidas a base del incumplimiento de los acuerdos por parte del gobierno se suspendió por varios años el diálogo de paz. El gobierno había cambiado su estrategia y decidió mantener una guerra de baja intensidad contra los zapatistas y sus afiliados.

El 22 de diciembre de 1997 ocurrió la Matanza de Acteal, probablemente la mayor violación de derechos humanos que había sufrido el pueblo indígena a finales del siglo XX. En la comunidad de Acteal, Municipio de Chenalhó, Estado de Chiapas, fueron asesinados cruelmente 45 indígenas, en su mayoría mujeres y niños tzotziles que estaban rezando en la iglesia. Han sido masacrados por ser miembros del grupo Las Abejas que simpatizan con el EZLN. Los responsables han sido paramilitares que según los indígenas son liados del gobierno priísta ya que la policía local no hizo nada para proteger al pueblo. Había una multitud de testimonios³⁷ sobre la negligencia del gobierno que en lugar de tomar a fondo el problema de la paramilitarización intentó minimizar el asunto al decir que se trató

³⁶ http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.html?num_pre=49
(26.02.2008)

³⁷ Véase un fragmento del programa "La verdad sea dicha", 25.12.2007, con testimonios sobre la Matanza de Acteal en: <http://www.youtube.com/watch?v=jfQsrte37tw&feature=related>
(30.10.2011)

nada más de problemas interétnicos basados en ciertas costumbres peculiares de los diferentes grupos indígenas.³⁸

Los paramilitares son peligrosos por su carácter de ser tropas irregulares y por no obedecer a ningunas leyes. Las acciones de los paramilitares se consideran siendo contrainsurgencias que luchan en contra de los zapatistas e indígenas aliados a ellos. Intentan separar los insurgentes zapatistas de los pueblos indígenas que les apoyan. Conmemorando el décimo aniversario de la matanza, Carlos Montemayor dice en un artículo publicado en el periódico *La Jornada*:

La masacre de Acteal fue un acontecimiento brutal, pero no la primera masacre ni la única. Los pasos iniciales de una cadena de masacres se habían consumado hacia mucho tiempo. De todas ellas habían estado al tanto el gobierno estatal y las secretarías de Defensa y Gobernación. A los grupos paramilitares, como Los Chinchulines, Paz y Justicia o Máscara Roja, se les mantenía impunes porque se trataba de una guerra contra simpatizantes zapatistas. Apoyar a estos grupos paramilitares, dejarlos crecer, fortalecerlos como táctica de lucha intercomunitaria, era algo más que una omisión: era una política decidida por el Ejército a finales de 1994 y aprobada por el gobierno federal a principios de 1995.³⁹

También Luz Kerkeling menciona que durante la presidencia de Ernesto Zedillo (1994-2000) unos doce mil indígenas habían abandonado sus pueblos por las amenazas y violencias de los grupos paramilitares.⁴⁰ Recientes investigaciones, sobre todo por parte de los ONGs en defensa de los derechos humanos, subrayan la indudable culpabilidad del gobierno en la *Matanza de Acteal*.⁴¹

En las elecciones del 2000 México vivió un histórico cambio de gobierno. La oposición, el Partido Acción Nacional (PAN), ganó contra el Partido Revolucionario Institucional (PRI) que había gobernado inquebrantable por setenta y un años. La

³⁸ Véase también Luz Kerkeling, *op.cit.*, p. 129

³⁹ Carlos Montemayor, "Recordar Acteal", en: *La Jornada*, 19.12.2007, México D.F., <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/19/index.php?section=politica&article=010a1pol> (31.10.2011)

⁴⁰ Véase un documental sobre indígenas desplazados y la Matanza de Acteal en: <http://www.youtube.com/watch?v=J5MLFdTBa9w> (31.10.2011)

⁴¹ Luz Kerkeling, *op.cit.*, p. 131

victoria del PAN y su candidato presidencial Vicente Fox ha sido considerada internacionalmente como una victoria para la democracia.⁴²

Para los mexicanos el siglo XXI empezó no sólo con una nueva orientación política, sino también con un nuevo diálogo entre el gobierno y los zapatistas. En febrero del 2001 los zapatistas depusieron sus armas para seguir la invitación del nuevo presidente Vicente Fox quien les recibió a la Ciudad de México. Como signo de buena voluntad el presidente accedió a varias de las exigencias del EZLN. Por un lado liberó algunos de los prisioneros zapatistas y ordenó el retiro de varias bases militares establecidas en Chiapas destinadas a controlar los rebeldes. Adicionalmente declaró que apoyara a los zapatistas en sus intensos esfuerzos de lograr una reforma constitucional sobre los derechos y la cultura indígenas basadas en los Acuerdos de San Andrés.

La delegación zapatista, formada de veintitrés comandantes indígenas y el subcomandante Marcos, salió de San Cristóbal de las Casas para llegar el 11 de marzo de 2001 al Congreso de México. La marcha, llamada *Marcha del Color de Tierra* o *Marcha por la Dignidad Indígena*, se convirtió en evento de gran aceptación que nuevamente dando a conocer la lucha del EZLN llamó gran atención nacional e internacional. En una manifestación histórica que tuvo lugar frente al Palacio Nacional en el Zócalo, miles de simpatizantes se reunieron para apoyar a los zapatistas en su lucha actual sin armas.

Paul Soler, acompañante de la marcha zapatista hacia México DF, escribió en un artículo publicado en CanalSolitario.org:

[...] La meta de los zapatistas no es alcanzar el poder. Tampoco el uso de las armas y la violencia son sus instrumentos ni sus métodos. El movimiento indigenista zapatista es un globo de aire fresco, que junto con otros movimientos de resistencia unen esfuerzos para plantarle cara a este neoliberalismo globalizado imperante en nuestros días. Con esta marcha, los zapatistas dan un ejemplo a México y a la comunidad internacional de como hay vías pacíficas y creativas para reivindicar la dignidad de los pueblos indígenas y de los pueblos oprimidos, oponiéndose a un sistema neoliberal que viola día a día los derechos y la dignidad de muchos pueblos y personas en el mundo. Muchos internacionalistas estamos en San Cristóbal apoyando

⁴² Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

y acompañando la caravana zapatista en esta marcha, uniéndonos a sus reivindicaciones, exigiendo que los derechos y la cultura indígena ocupen un lugar digno en este nuevo siglo que comienza, exigiendo una humanización de la economía y de los sistemas políticos, exigiendo un mundo en el que quepan muchos mundos y culturas. La sociedad civil y la comunidad internacional deben de ser conscientes de lo que significa esta marcha para la humanidad, y por ello debe de apoyarse en la medida de la posibilidad de cada uno. Desde medios oficiales y gubernamentales se intenta desinformar y manipular conceptos tan dignos como la paz. Por ello, es nuestra obligación informar sobre lo que va a suceder en esta marcha zapatista en la que la dignidad y el respeto por la cultura y los derechos indígenas están en juego. [...]⁴³

En un primer momento el EZLN habló con las pocas armas que poseían para después de su fracaso militar transformarse en un movimiento indígena de diálogo respetado al nivel nacional e internacional. Los acontecimientos históricos no dejan duda de que los indígenas y sus organizaciones, incluido el EZLN, disfrutaban continuamente del apoyo de asesores, colaboracionistas y simpatizantes tanto mexicanos como gente extranjera. CanalSolitario.org⁴⁴ es solo uno de los numerosos ejemplos. No obstante, batir la desigualdad y disminuir el grave desnivel social entre ricos y pobres en tiempos de globalización es un reto que a menudo parece inalcanzable.

Las esperanzas del EZLN y sus simpatizantes se descompusieron cuando el 28 de abril se aprobó la Ley de Derechos y Cultura Indígenas. La reforma constitucional se basa en los Acuerdos de San Andrés, pero según el comunicado de la comandancia zapatistas, la nueva ley “no responde en absoluto a las demandas de los pueblos indios, del Congreso Nacional Indígena, del EZLN, ni de la sociedad civil nacional e internacional que se movilizó en fechas recientes.” Los zapatistas consideran que dicha reforma más bien “traiciona los Acuerdos de San Andrés”. Además, el comunicado dice que “la reforma no hace sino impedir el

⁴³ http://www.canalsolidario.org/web/noticias/noticia/?id_noticia=66 (21.03.2008)

⁴⁴ CanalSolitario.org es parte de la Fundación Chandra creada en 1999 que según su misión y presencia en Internet es “una organización privada sin ánimo de lucro cuyo objetivo es facilitar la participación e interacción de los diferentes agentes sociales -ONG, particulares, empresas e instituciones públicas- en proyectos de desarrollo y acción social, utilizando como medio las Tecnologías de la Información y la Comunicación. [...] Respecto a nuestra visión social, en Fundación Chandra creemos que la participación de las personas en iniciativas sociales facilita el cambio hacia una sociedad más incluyente y justa. La utilización de las nuevas tecnologías en la acción social permite la creación de formas innovadoras de acercamiento y participación de los distintos sectores sociales para avanzar en ese proceso de transformación social. [...]” En: <http://www.fundacionchandra.org> (21.03.2008)

ejercicio de los derechos indígenas, y representa una grave ofensa a los pueblos indios". "Con esta reforma", así los zapatistas, "los legisladores federales y el gobierno foxista cierran la puerta del diálogo y la paz".⁴⁵

Tras ese repetido incumplimiento de los Acuerdos de San Andrés, el subcomandante Marcos en una carta dirigida a la prensa nacional e internacional añade:

[...] ¿Qué no les importa la guerra en Chiapas? ¡Claro que les importa! Por eso elaboraron esa reforma. Porque así aseguran que la guerra no termine, que los militares continúen con sus negocios sucios en Chiapas, que los zapatistas se mantengan en la clandestinidad, y que los indígenas sigan siendo objeto de limosnas y desprecios. Ya se ve ahora que el problema no era de "puntos y comas". Si algún nombre merece esa reforma es el de "Reconocimiento Constitucional de los Derechos y la Cultura de Latifundistas y Racistas." ¿Y qué tal el Fox aplaudiendo la burla legislativa? Claro, como que él la apadrinó.

Quieren convertir en derrota la movilización de la Marcha por la Dignidad Indígena, pero la única derrota que aseguran es la futura de ellos ¿o a poco no hay memoria?

Si, ya sabemos lo que viene: gran campaña de medios sobre la "intransigencia zapatuda", aumento de la presión militar y policiaca, reactivación de grupos paramilitares, ofensiva, etcétera. Esta película ya la vimos y el desenlace es conocido (pregúntenle al Señor Zedillo).

Vale. Salud y que conste que por nosotros no quedó.⁴⁶

Una vez más las esperanzas de paz quedaron destruidas y los problemas de los indígenas sin estar solucionados. Bill Vann menciona con toda razón un problema esencial entre el EZLN y Vicente Fox. En su artículo "Marcha zapatista a la Ciudad de México termina en acuerdo con el Presidente Fox" del 11 de abril 2001 dice que los zapatistas al lanzar su levantamiento el mismo día como la puesta en práctica del TLC querían poner una señal. Sin embargo, eso se contrarresta a los ideales del presidente:

⁴⁵ Comunicado del 29 de abril del 2001, firmado por el subcomandante Marcos y publicado en la página web oficial sobre la marcha zapatista. En:

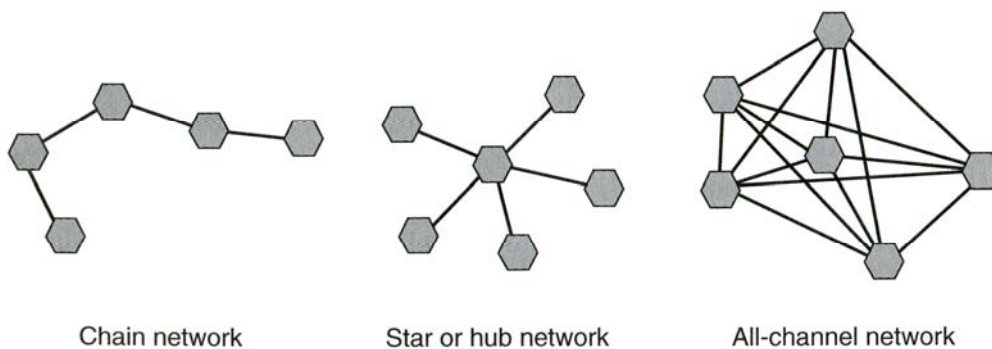
<http://www.ezlnaldf.org/comunica/01043002.htm> (01.11.2011)

⁴⁶ Carta del Subcomandante Marcos del 29 de abril del 2001, publicada en la página web oficial sobre la marcha zapatista. En: <http://palabra.ezln.org.mx> (02.11.2011)

[El TLC], advirtieron ellos, destruiría más a fondo lo que todavía les quedaba del mercado agrícola controlado por la producción campesina. Irónicamente, ahora han cementado una alianza política con el presidente más derechista en toda la historia del país: ex ejecutivo de la Coca Cola y completamente comprometido a destruir las barreras que quedan contra la penetración capitalista extranjera y el desmantelamiento de los vestigios de las empresas estatales y de los programas de bienestar social.⁴⁷

Ya que los zapatistas no pretenden derrotar el gobierno, sino más bien buscar caminos para conseguir una convivencia justa y en armonía, las negociaciones con el presidente en función son el único remedio posible y el único camino correcto por seguir. La fuerza de los zapatistas se encuentra en su paciencia, el diálogo y su estructura, una estructura que causa muchos dolores de cabeza al gobierno mexicano sea el partido en poder que sea.

El libro *The Zapatista Social Netwar in México* ayuda entender la estructura del EZLN, el impacto internacional de la lucha zapatista y también como ese influye en la relación entre el gobierno mexicano y los insurgentes. Los autores comienzan dando una idea sobre los tres tipos básicos de *networks*, estructuras de red que las diferentes organizaciones eligen para la formación de su grupo.



Tipos de Networks / Fuente: David Ronfeldt, John Arquilla, Graham E. Fuller y Melissa Fuller: *The Zapatista Social Netwar in Mexico*, RAND Arroyo Center, Santa Monica 1998, p. 12

El *chain network* (red en cadena) es usado por grupos como contrabandistas donde personas, mercancía o información traspasa de un contacto al siguiente. La transacción fracasa con la destrucción de uno de los puntos encadenados. El *star network* (red con punto central) es la estructura de carteles, por ejemplo. Tienen una central directiva que organiza el grupo. Toda la información traspasa ese

⁴⁷ <http://www.wsws.org/es/articles/2001/apr2001/span-a26.shtml> (01.11.2011)

núcleo central por lo cual la única forma de dañar seriamente a esa estructura de red es destruir la central. El *all-channal network* (red colaborativa) se diferencia claramente de las otras dos y es la estructura de grupos militantes como el EZLN y los ONGs. Esa red tiene diferentes bases y toda la información es conocida por cada una de ellas. Es el tipo de *network* más complicado de organizar y mantener, pero la gran ventaja es su estabilidad. La red no se puede destruir con un sólo golpe como sería el caso en los otros dos *networks*.⁴⁸

Sistemas jerárquicos como también lo es un gobierno estatal tienen mayor dificultad de luchar contra aquellas redes, en particular contra un poderoso *all-channal network*, ya que estas solamente se pueden batir exitosamente a través de otra red. Al enfrentarse dos diferentes *all-channal networks*, la red que mejor se logra organizar y dominar su grupo conseguirá ventajas imprescindibles para ganar la guerra.⁴⁹ Un ejemplo de enfrentamiento entre dos redes opuestas puede dar el anteriormente mencionado ejemplo de la Masacre de Acteal.

Gracias a la red colaborativa de la cual forman parte el EZLN y sus simpatizantes nacionales e internacionales, los zapatistas logran llevar una guerra pacífica que se llama *social netwar*.⁵⁰ Ya había mencionado que junto al EZLN y sus simpatizantes están la diócesis de San Cristóbal, las comunidades indígenas y desde los 90s también muy activas las ONGs internacionales que todos juntos forman parte de ese complejo *all-channal network* del movimiento zapatista.

Cada uno de los grupos también posee una estructura interna que en el caso del EZLN con sus comandantes, el subcomandante y otros miembros se considera tener una estructura semijerárquica, porque a pesar de su jerarquía militar deciden juntos cuales serán los ideales y acciones del grupo.⁵¹ Por sus estructuras diferentes y sus propias metas, también la colaboración de cada una de las organizaciones dentro del movimiento zapatista varía. Los autores del libro *The*

⁴⁸ David Ronfeldt, John Arquilla, Graham E. Fuller y Melissa Fuller: *The Zapatista Social Netwar in Mexico*, RAND Arroyo Center, Santa Monica 1998, pp. 11-14

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 17/18

⁵⁰ "Mexico's Zapatista movement exemplifies a new approach to social conflict that we call *social netwar*. Mexico, the nation that gave the world a prototype of social revolution early in the 20th century, has generated an information-age prototype of militant social netwar on the eve of the 21st century. [...]" En: *Ibidem*, p. 1

⁵¹ *Ibidem*, pp. 32/33

Zapatista Social Netwar in México hablan principalmente sobre el papel de los ONGs:

La insurrección del EZLN era innovadora. Aún los rasgos que la hacen tan innovadora – notablemente las relaciones con organizaciones no gubernamentales transnacionales y locales que afirman representar la sociedad civil – mueven el tema de una "insurrección" a un marco de "netwar". Sin la afluencia de ONGs y sus activistas sociales, iniciada a pocas horas después del comienzo de la insurrección, la situación en Chiapas probablemente se habría deteriorado en una convencional insurrección y contrainsurrección, en la cual el pequeño y mal equipado EZLN no podría haber hecho bien; y sus esfuerzos en la "propaganda militar" no habrían parecido más que de lo común.⁵²

Los énfasis que los ONGs dan al colaborar en el movimiento zapatista son plenamente polifacéticos. Algunas organizaciones luchan por los derechos de los indígenas, mientras que otras defienden los derechos humanos en general. Hay ONGs que aprovechan para subrayar la importancia del tema del medio ambiente y la tierra tan importante para la subsistencia de la cultura indígena y la humanidad en general. Es obvia la complejidad de esa red colaborativa. A pesar de su carácter operativo a nivel internacional, el EZLN como eslabón de esa red se entiende como un grupo que está luchando por resolver problemas nacionales y no internacionales.

Por lo tanto, una distinción entre "el movimiento zapatista" que incluye a todos los grupos de la red colaborativa y "el EZLN" que se reduce a la organización zapatista misma resulta ser justificado:

Dentro de pocas semanas, si no de días, el conflicto era menos sobre "el EZLN" y más sobre "el movimiento zapatista" [...] Obviamente, algunas ONGs se interesaron constantemente por el movimiento zapatista; otros mostraron la solidaridad sólo por etapas, sobre todo si el asunto actualmente no era de mayor interés para sus preocupaciones particulares. En resumen,

⁵² "[...] the EZLN insurgency was novel. Yet the features that make it so novel – notably the links to transnational and local NGOs that claim to represent civil society– move the topic out of an "insurgency" into a "netwar" framework. Without the influx of NGO-based social activists, starting hours after the insurrection began, the situation in Chiapas would probably have deteriorated into a conventional insurgency and counterinsurgency, in which the small, poorly equipped EZLN might not have done well, and its efforts at "armed propaganda" would not have seemed out of the ordinary." En: *Ibidem*, p. 23

la magnitud del movimiento zapatista era una extensa, remolineada, amorfa colectividad –y en cierto modo, su definición era parte de su fuerza.⁵³

Los nuevos medios de comunicación facilitan el flujo de información entre los diferentes partes de una red. En este aspecto, el *all-channal network* ganó en eficacia y resultó ser el más exitoso entre los tres *networks* antes mencionados. La información entre las diferentes bases y miembros se intercambia rápidamente gracias al Internet y el correo electrónico mientras que también siguen usándose los medios convencionales como el teléfono, el fax o las cartas. Aquí hace falta desmitificar la idea del zapatista sentado en la selva con una laptop en las rodillas y que los miembros del EZLN se comunican principalmente a través del Internet:

[...] En Marcos, tenían a un portavoz magnífico, pero la guerrilla no tenía sus propios ordenadores portátiles, conexiones de Internet, facsímiles, y teléfonos celulares. Estas capacidades del siglo de información estaban en la mano de las ONGs transnacionales y algunas de las organizaciones mexicanas – y ellos los usaron y consiguieron un gran efecto para comunicar sus propias vistas y las del EZLN, para comunicar y coordinarse uno con el otro, y para crear una movilización extraordinaria de apoyo [...]⁵⁴

Eso explica como el EZLN dentro de poco tiempo había conseguido la gran atención al nivel mundial. Con la ayuda de los ONGs supieron poner a su servicio los medios de comunicación - la prensa, la televisión, la radio y el Internet – para dar a conocer las razones de su lucha. Y mientras el mundo tenía y todavía tiene un ojo a los acontecimientos en Chiapas, el gobierno mexicano tendrá sus dificultades de dispersar la red del movimiento zapatista y vencer el EZLN sin antes resolver los problemas sociales del país.

Las voces de crítica, sin embargo, no sólo se dirigen contra el gobierno mexicano, sino también en contra de los zapatistas que según algunos

⁵³ “Within weeks, if not days, the conflict became less about “the EZLN” than about “the Zapatista movement” [...] Evidently, some NGOs took a constant interest in the Zapatista movement; other showed solidarity only episodically, specifically if it was not high up on their agenda of concerns. In short, the Zapatista movement writ large was a sprawling, swirling, amorphous collectivity –and in a sense, its definition was part of its strength.” En: *Ibidem*, pp. 61/62

⁵⁴ “[...] In Marcos, it had a superb media spokesman, but the guerrilla did not have their own laptop computers, Internet connections, fax machines, and cellular telephones. These information-age capabilities were in the hand of the most transnational and some Mexican ONGs – and they used them to great effect for conveying the EZLN’s and their own views, for communicating and coordinating with each other, and for creating an extraordinary mobilization of support [...]” En: *Ibidem*, pp. 23/24

observadores se deberían mostrar más flexibles en las negociaciones. Un ejemplo preferido son los Acuerdos de San Andrés donde los zapatistas insisten en el cumplimiento de los mismos. Sin embargo, no hay que olvidar que las circunstancias sociales en la actualidad se habían formado a lo largo de varios siglos. Es imposible que los problemas existentes sean resueltos en tan sólo unas pocas décadas, ni por un gobierno que apenas en el 2000 consiguió una nueva orientación política ni tampoco solo por el EZLN que nada más desde hace quince años aplica el poderoso *social netwar*.

Para el fotógrafo Francisco Mata Rosas la problemática es más compleja:

[...] Sin duda el EZLN logró aglutinar en su alrededor un apoyo que fue fundamental en momento de la opinión pública internacional. Logró, muchísimo apoyo en cuanto a solidaridad, en cuanto a que se volviera a ver el mundo indígena como algo vivo, como algo que ahí está y que no se pensara que era una cosa de museos y de libros de historia. Pero me parece que en la mayoría de los casos se ha convertido en una moda. Está *in* defender las causas indígenas. Está políticamente mal visto cuestionarlas. Lo políticamente correcto es declararse a favor de esto, aunque no se tenga ni la menor idea, aunque no se entienda que es lo que pasa, aunque no se sepa nada sobre el mundo indígena uno se declara a favor y defensor de las causas indígenas.

En México, en particular de las grandes ciudades algunas de las gentes que defienden este mundo indígena, que defienden estos movimientos indígenas tienen una actitud contrario en su vida cotidiana con los indígenas que les rodean, con los indígenas que son sus empleados, con los indígenas que les venden cosas en el mercado, con los indígenas en la calle. Esos no existen. Es otra actitud.

Si verdaderamente esta vocación pro indigenista la lleváramos a nuestra vida cotidiana, seguramente se generaría otro tipo de movimiento. Pero no es así desafortunadamente. Desafortunadamente son cuestiones como de expiación de culpa. Yo lo veo así. Son como una manera de por un lado estar a la moda, por otro lado actuar políticamente correcto. Pero uno más, es expiar culpas. [...] ⁵⁵

La gran atención internacional consiguió un alto nivel de propaganda nacional que no debe sorprender ese efecto secundario de que algunas personas quieren ser *in*, como dice Mata Rosas, o que muchos se vuelven simpatizantes del EZLN nada más para actuar políticamente correcto sin realmente entender su lucha.

⁵⁵

Entrevista con Francisco Mata Rosas, 14.04.2003, Ciudad de México

También es cierto que los problemas de los pobres y la discriminación hacia los indígenas en México no se eliminarán por la mera insurrección zapatista o su impacto internacional. Estudiar los motivos del movimiento zapatista es imprescindible, pero también hace falta que nazcan nuevas generaciones que no sean sorprendidos por la ideología neozapatista, sino que ya crecen con una conciencia respetuosa hacia los indígenas. En ese sentido México está en una etapa de transición en la cual expiar culpas es solo el primero de los muchos pasos por seguir.

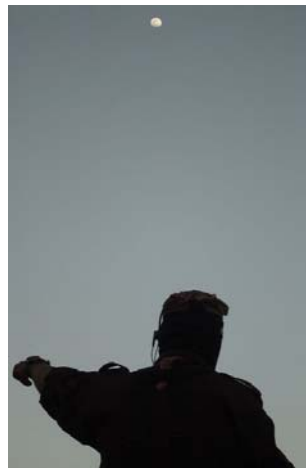
Un profundo análisis del movimiento zapatista documentado en la fotografía puede contribuir a la obtención de una mente más abierta caracterizada por mutuo respeto y colaboración honesta. Hoy en día nos subyuga una gigantesca ola de producción fotográfica con tema zapatista. Nos forma y nos educa. Por ejemplo, en Internet las páginas Web del EZLN, sus simpatizantes internacionales y otros interesados en el tema están llenas de imágenes que documentan y fomentan el movimiento. Siendo prácticamente todas sin créditos de autor, queda desconocido cuantas de ellas han sido tomadas por fotógrafos no indígenas, indígenas o zapatistas. Todas tienen la función de propaganda y de documentación histórica. Además su presencia provoca un consumo de imágenes impresionantes en muchos casos sin de que seamos conscientes de su verdadero y profundo contenido. Sería necesario guiar ese consumo en un entendimiento serio y provechoso. Mientras tanto la fotografía que refleja la situación y el impacto del zapatismo contemporáneo seguirá sintetizándose más bien en aspectos de propaganda y protesta o de moda y comercialización.

El fotógrafo Lorenzo Armendáriz confirma y critica esas consecuencias de la siguiente manera:

[...] Se fueron mucha gente de tomar fotos y sobre todo estas fotos amarillistas de los zapatistas. Cuando estuve en París se exponía cualquier foto de los zapatistas en los cafés etc., se creó en Europa un héroe después de Ché Guevara. Todo lo que fuera zapatista tenía calidad, para poder crear un nuevo héroe: el subcomandante Marcos. Pero realmente mucho lo que se produjo en los 90s, sobre todo en lo de los zapatistas, no es de calidad. Es más que nada muy amarillista y mucho explotar el momento. Si tú ves los concursos... Estaban llenos de zapatistas y la preferencia eran los

encapuchados. Nunca pensabas lo que había atrás y definías como zapatista únicamente el encapuchado. Había mujeres y niños encapuchados...⁵⁶

Sin duda, a lo largo de la historia del arte dicha situación se resolverá y se quedarán las imágenes más significativas representando el movimiento zapatista en toda su complejidad. De la misma manera hay por esperar el momento en que las fotografías tomadas por los zapatistas mismos podrán ser analizadas en todos sus detalles. Será interesante conocer a los fotógrafos que a través de las imágenes hablan de sus funciones como miembros del EZLN y ver como ellos vivieron esa etapa del indigenismo mexicano⁵⁷ luchando por una vida mejor.



Anónimo, *s.t.*, s.l., Enero 10, 2006 / Fuente:
<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/galeria-de-imagenes/?album=all&gallery=54> (25.11.2011)

Mientras tanto no cabe duda, que la presencia del zapatismo en las obras de los fotógrafos mexicanos es muy importante y, en el caso específico de los fotógrafos indígenas, a la vez extremadamente delicado. Siendo algunos de los fotógrafos indígenas miembros del EZLN, ofrecen una mirada interior de inestimable valor. Pero la situación política en México y el significado de la lucha zapatista en la actualidad no permiten revelar cuales son esos fotógrafos zapatistas sin probables consecuencias negativas; ni tampoco es la intención del presente trabajo poner en peligro a los fotógrafos. Por esta razón, las imágenes con tema zapatista hechas por fotógrafos zapatistas o sus simpatizantes aquí serán reproducidas de forma anónima.

⁵⁶ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

⁵⁷ Véase también el capítulo anterior sobre el Instituto Nacional Indigenista.



Anónimo, *Caravana de apoyo a las comunidades zapatistas*, s.l., 2008 / Fuente: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/galeria-de-imagenes/?album=all&gallery=3> (25.11.2011)

El fotógrafo Rafael Doniz nos habla de los zapatistas, los cambios de conciencia dentro de las comunidades indígenas a consecuencia de los movimientos sociales y a su vez fortalece la desmitificación de la cultura indígena que se había formado durante el pasado:

[...] En su propia cultura yo he escuchado de algunas narraciones de los coras que me contaban que cuando la tierra estaba todavía blandita, el gran dios los llamó. Llamó a las tribus y les habló, pero en el momento de estarles hablando para poder otorgarles diferentes actividades y adonis, el dios se fijó que el representante de los coras se había quedado dormido y entonces a ellos les hicieron menos. Yo no sé, si esta narración, aunque no es exactamente textual como me la platicaron, pero es vigente solamente con las coras, pero si hay algo como que ellos están recibiendo un castigo de algo que no hicieron bien.

Y si tu te das cuenta, si pongamos, la conquista... no la hacen los españoles, la hacen los mismos grupos indígenas que apoyan a los españoles, pero la resistencia la podrían haberla hecho de una manera brutal, les podrían haber acabado, pero ellos ya tenían impreso, o sea, les habían dejado la noticia de que algún día vendría del mar, de aquél lugar para imponer un nuevo orden. Yo no sé si eso afecta sobre todo en algunas regiones, porque yo pienso que ese tipo de cosas, sobre todo en los grupos zapatistas, ya no funciona. Son gente mucho más avanzadas en ese sentido que si han podido y se han atrevida a abrir la boca y decir lo que piensan.⁵⁸

La voz alta y la presencia zapatista no solo se incrustó en la nueva conciencia indígena, sino también en la de todos los mexicanos. Lo hizo de tal manera que Lorenzo Armendáriz dice:

⁵⁸

Entrevista con Rafael Doniz, 11.11.2003, Ciudad de México

[...] Para mi es como un grupo étnico más. Para mi es un grupo étnico más los zapatistas. Ya tenemos diez años viviendo con eso. Yo no sé como sería este país sin los zapatistas.⁵⁹

La presencia de los zapatistas percibido como otro grupo étnico de México es interesante y, sin embargo, sólo se debe entender como metáfora. El problema es que términos como “cultura indígena” o “pueblo indígena” son difíciles de definir. Definirlo, como había demostrado en los capítulos 2.1 y 2.2 del presente trabajo, es plenamente complicado ya que es un grupo heterogéneo y disperso por todo México. Una enredada heterogeneidad de grupos étnicos asimismo se encuentra en Chiapas. También es esa heterogeneidad una de los factores que frena el progreso rápido de las demandas zapatistas. Al mismo tiempo cabe recordar que no todos los indígenas son zapatistas, ni tampoco todos los miembros del movimiento zapatista son indígenas. A consecuencia, los zapatistas no se pueden llamar en el estricto sentido de la palabra un grupo étnico más dentro de lo que es la cultura indígena contemporánea. Al igual que la cultura indígena en sí no es homogénea, el grupo zapatista también es plenamente heterogéneo. Sin embargo, por sus ideales y sus miembros indígenas el EZLN se puede entender como un subgrupo de carácter revolucionario dentro de lo que se define como la cultura indígena de México. El EZLN es concedido como la mano guerrillera de los indígenas contemporáneos, mientras que al mismo tiempo es la voz alta de todos aquellos que están hartos de aceptar las injusticias sociales y la pobreza en el mundo.

⁵⁹ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, *op.cit.*

2.1.2 Realidad material

Por realidad material de la cultura indígena se entiende la gran variedad de objetos producidos para satisfacer las necesidades diarias como por ejemplo la ropa, la alimentación, las herramientas, las artesanías, los vehículos de transporte o la arquitectura. El carácter de los objetos es siempre utilitario con determinada función y en primer lugar son producidos por indígenas. Sin embargo, también hay que incluir numerosas cosas hechas por no indígenas. Son objetos que han sido adaptados por los indígenas en su vida diaria.¹



Rafael Doniz, *s.t.*, s.l., s.f. / Cortesía del autor

Objetos producidos por indígenas han sido escogidos por varios fotógrafos de los 90s. Los fotógrafos no indígenas como por ejemplo Rafael Doniz y Lorenzo Armendáriz aprecian la estética de los objetos, su carácter *naïf* o simplemente sus formas geométricas. Con frecuencia superan la simple presentación de los objetos para contar en imágenes breves historias sobre el uso de los mismos. De esa manera se acercan a una realidad material y cotidiana de la cultura indígena contemporánea, primero a sí mismos y luego también al consumidor de esas imágenes.

¹ Véase el catálogo de imágenes al final del presente trabajo para obtener una mayor impresión de la presencia de la realidad material indígena en la fotografía.



Rafael Doniz, *s.t., s.l., s.f.* / Cortesía del autor



Lorenzo Armendáriz, *Pimienta (Comercialización de productos indígenas)*, Copainalá, Estado de Chiapas, México, 1993 / Cortesía del autor

Los fotógrafos indígenas, en cambio, tienen en comparación con los no indígenas una posición de acercamiento diferente.² Ollas, platos, figuras de barro o ropa son objetos de su propia realidad y por eso es nada a lo que ellos tienen que acercarse fotográficamente para entenderlo, para saber apreciarlo. Sin embargo, sacan muchas imágenes de carácter meramente representativo con el fin de conectar la realidad material de su cultura con el entendimiento del observador no indígena.

Un ejemplo sería la serie "Tradición y Modernidad" por el fotógrafo indígena Emiliano Guzmán.³ En sus imágenes demuestra una realidad material indígena de contraste. Incluye tanto objetos tradicionales como contemporáneos mostrando que ambos forman parte de la vida indígena actual. Corrigiendo así la idea de algunos no

² Véase también el capítulo 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

³ Véase también el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a la modernidad* del presente trabajo.

indígenas que la cultura indígena sea solamente tradicional y sin capacidad o voluntad de absorber la modernidad. Numerosos objetos no típicamente indígenas, entendido desde un punto de vista extranjero, forman parte fija de la realidad material indígena. Eso es lo que el trabajo de Emiliano Guzmán demuestra explícitamente.



Emiliano Guzmán, *Tsumbiltaj sok tumbil kantela / Ocote y vela encendidas*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2003 / Fuente: AFI



Emiliano Guzmán, *Xuch'ubil we'liletik / Licuadora y molcajete*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2001 / Fuente: AFI

Guzmán expresa la coexistencia de objetos tradicionales y modernos en la vida actual de su pueblo. La coexistencia de esas cosas es también muestra de una transición, de un cambio y de una cierta adaptación a la vida contemporánea. Otro ejemplo de transformación y adaptación se encuentra en el área de las artesanías hechas a mano por indígenas. Las artesanías son objetos de uso común o decorativo

creados por artesanos que aplican sus conocimientos técnicos procedentes de tiempos antiguos. A la vez enriquecen su trabajo con formas originales e innovadoras.

Comúnmente los términos “artesanía” y “arte popular” se utilizan como sinónimos, aunque hay una clara diferencia entre ambos. Eli Bartra explica cual:

[...] Todo arte popular es artesanal, pero no todas las artesanías son arte popular. Una silla de palma hecha a mano, aunque tenga alguna florecita pintada, o una taza de barro sin mayor chiste que ser hecha a mano, quizá no deberían considerarse como arte popular. ¿Cuál es la diferencia? Las artesanías, en general, se realizan más en serie, dependen principalmente de la habilidad manual más que de la imaginación creativa, a menudo cumplen una función práctica inmediata, tienden a ser muy repetitivas y a elaborarse colectivamente; el arte popular, no sé si sea válido decirlo así, es más personal, es más único, es más imaginativo, es más... arte. [...]⁴

El estilo general del arte popular⁵ es exacto e identificable, aunque también sin reglas fijas. Es lineal y geométrico o curvilíneo si hace falta por la forma del objeto. Casi siempre es simétrico y también es simbólico. La línea da forma y contorno a las figuras y a los elementos decorativos. Puede volverse silueta o dar volumen a la figura. A veces indica movimiento y ritmo haciendo sobresalir el contorno de la figura. El colorido es fuertemente conectado con el simbolismo indígena. Pero los colores también se aplican como elementos sorprendentes o para poner énfasis.

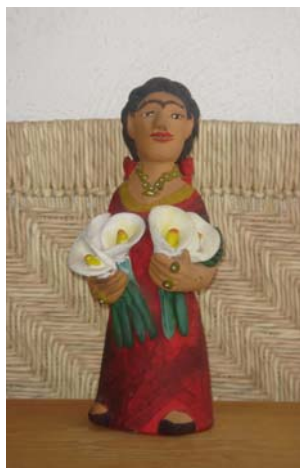
El artesano trabaja dentro de su taller, con una familia que colabora, en una comunidad que hace posible que el diseño específico de cada región se transmita de generación a generación. Por lo tanto, las obras del arte popular siempre son frutos

⁴ Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular - De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, UAM, FONCA, México D.F., 2005, p. 17

⁵ Desde la primera exposición de arte popular en México (1910) y el primer estudio crítico sobre el tema, publicado por Dr. Atl en el 1921, las artesanías son un enfoque importante de los investigadores. Generalmente entendemos por artesanías objetos hechos a mano por indígenas o mestizos con un fin utilitario para su vida diaria o tradicional. En algunos casos concretos estos objetos también están destinados a la comercialización. Para más información sobre el arte popular, véase también el capítulo 2.3.3 *La revalorización de una gran cultura* del presente trabajo.

de un trabajo colectivo. Además son espejo de la cultura indígena actual y representantes de un estilo peculiar.

Un ejemplo interesante son las “Friditas” hechas por las hermanas Aguilar. Irene Aguilar, Guillerma Aguilar, Concepción Aguilar y Josefina Aguilar viven en Ocotlán de Morelos, estado de Oaxaca, y producen una gran variedad de figuras de barro a base de obras de Frida Kahlo. Durante los años 90s, su trabajo artesanal logró un amplio reconocimiento al nivel nacional e internacional.⁶ Eli Bartra realizó una amplia investigación sobre los trabajos de Josefina Aguilar y analizó las interacciones entre el arte de las élites y el arte popular.⁷



Eli Bartra, *Fridita con alcatraces*, Ocotlán de Morelos, 1996 / Cortesía de la autora

Entre las “Friditas” hechas por las hermanas destaca una obra de Josefina Aguilar fotografiada por Eli Bartra en 1996. Mientras que todas las figuras de barro hechas por esa artesana tienen su origen en cuadros de Frida Kahlo, la *Fridita con Alcatraces* es una pieza completamente inventada. Muestra una Frida en vestido rojo, con impresionantes joyas y grandes alcatraces blancos como si fuera una diva, la diva del arte mexicano tan fácil de reconocer por sus cejas juntas.

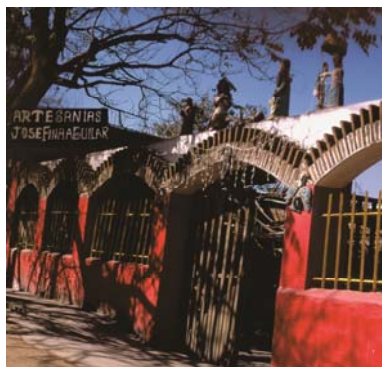
Al ver por primera vez la fotografía de la *Fridita con Alcatraces* durante la presentación “Irradiaciones de Frida Kahlo” impartida por Eli Bartra en 2007, pensé inevitablemente en las alcatraces pintadas por Diego Rivera. Se me ocurrió la idea de

⁶ Véase también el capítulo 2.3.3 *La revalorización de una gran cultura* del presente trabajo.

⁷ Véase Eli Bartra, *op.cit.*, pp. 109-129

que Josefina Aguilar se podría haber inspirado en los cuadros de Rivera. Al final de la conferencia, tuve la oportunidad de discutir la apariencia de los alcatraces en las obras de Josefina Aguilar con Eli Bartra. La posibilidad de que la artesana se haya inspirado en obras de ambos artistas mexicanos parece evidente, pero según Bartra no es muy probable. Ella opina que hasta es posible que Diego Rivera, un gran coleccionista de arte popular, después de haber visto esas flores representadas en muchos objetos del arte popular hubiera decidido introducirlas en sus cuadros. Así Josefina Aguilar más bien retomó las alcatraces de su alrededor para introducirlas en su obra.⁸

Algo que sostiene esa hipótesis es el curriculum de la artesana. Josefina Aguilar es una mujer que nunca disfrutó de una educación escolar y por eso no posee conocimientos fundamentales sobre el arte mexicano. Lo que sabe del arte es por alguno de sus hijos y otras personas en su alrededor. Según Aguilar, vio los cuadros de Frida Kahlo en una cafetería en Oaxaca y por identificarse físicamente con la pintora decidió hacer reproducciones en barro.⁹



Irma Villalobos, *Fachada de la casa taller de la familia Aguilar*, Ocotlán de Morelos, Oaxaca, 2004 / Cortesía de la autora

El trabajo de Eli Bartra con Josefina Aguilar fue acompañado por la fotógrafa no indígena Irma Villalobos. En una de sus imágenes del 2004 se puede ver con claridad como el éxito de las hermanas Aguilar benefició a la familia. Se expresa sobre todo en la entrada representativa de su casa-taller. Quería saber la opinión de Villalobos sobre las "Friditas" y la fotógrafa me contestó:

⁸ Conversación personal con Eli Bartra, Haus am Kleistpark, Berlín, Alemania, 31.05.2007
⁹ Eli Bartra, *op.cit.*, p. 111

La Fridomanía ha sido una moda apoyada por el gobierno, algunas instituciones culturales y empresariales, le han dado un boom comercial exagerado: reconocer el valor plástico de algunas de sus obras no tendría que significar que es La pintora mexicana por excelencia, existe una gama amplia y sólida de pintoras. Josefina, utiliza imágenes comprobadamente vendibles y han sabido crearse una infraestructura comercial.¹⁰

El INI¹¹, tanto como otras instituciones estatales, y empresas privadas desarrollaron un considerable campo de promoción de artesanías y objetos de arte popular mexicanos. Dentro del mismo ocurrió una selección económica por la cual algunos objetos se vendieron mejor que otros adaptándose continuamente a las demandas del mercado nacional e internacional.

Victoria Novelo menciona en su artículo "La artesanía como problema" que el fenómeno de admiración de las artesanías en México es limitado a una pequeña parte de la sociedad, mientras que en otros sectores las artesanías resultan simbolizar el atraso industrial del país. Además menciona que los artesanos en su mayoría son trabajadores pobres a los cuales no se les consideran los servicios y derechos correspondientes para poder vivir dignamente. También dice:

Los productos artesanales que se destinan al mercado turístico, interior y exterior (la esfera alta), se dirigen a los consumidores de altos ingresos que buscan artesanías "de lujo", muchas de las cuales se producen únicamente con fines decorativos aunque se trata de derivaciones de modelos tradicionales. Cuando este mercado consume "lo popular", tiene lugar un fenómeno de exposición: una máscara no se compra para usarla en un baile religioso o de carnaval, sino como decoración de interiores; un huipil que vista una profesionista urbana deja de ser símbolo de identidad étnica o de lugar de resistencia. La relación que se entabla con el objeto no es igual a la que tenía el productor con el mismo; la apropiación es distinta y la expropiación tiene lugar no sólo porque ciertos valores fueron convertidos en mercancías y circulados en el mercado, sino porque el símbolo de algunos productos, inteligible sólo dentro del contexto cultural donde se producen, se vuelven inoperante en el consumo y por tanto se transforma.¹²

La comercialización tanto como el consumo masivo de las artesanías indígenas, incrementa antes que nada los ingresos de los intermediarios

¹⁰ Entrevista por correo electrónico con Irma Villalobos, Junio 2007, México-Berlín

¹¹ Véase también el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

¹² Victoria Novelo, "La artesanía como problema", en: *Ojarasca*, marzo 1994, no. 30, Director: Hermann Bellinghausen, México D.F., p. 53

comerciantes no indígenas, pero no necesariamente mejora la vida de los artesanos. Sin embargo, dio nuevos impulsos a la producción y la creatividad de los artesanos lo que finalmente también transformó a numerosas piezas extraordinarias de la producción artesanal indígena en objetos de museo.

De acuerdo con Villalobos cabe mencionar que determinados impulsos comerciales por parte del gobierno y empresas privadas influyen hasta la fecha consideradamente sobre la demanda del mercado. En consecuencia y favorecido por la miseria en la que viven muchos artesanos, brota la necesidad de adaptarse completamente al mercado. Dentro de este marco predefinido por el mercado sólo hay un espacio limitado para la creación innovadora. Así la mayoría de las esculturas producidas por las hermanas Aguilar son trabajos por encargo y la *Fridita con Alcatraces* de Josefina Aguilar es uno de los escapes hacia una creatividad artística más libre.

2.1.3 Realidad espiritual

La realidad espiritual de los miembros de una determinada cultura abarca sus formas de pensar, valorar y reaccionar en la vida y eso frente a las más variadas situaciones diarias. Los aspectos mitológicos, religiosos, filosóficos o creativos son partes esenciales de la realidad espiritual.

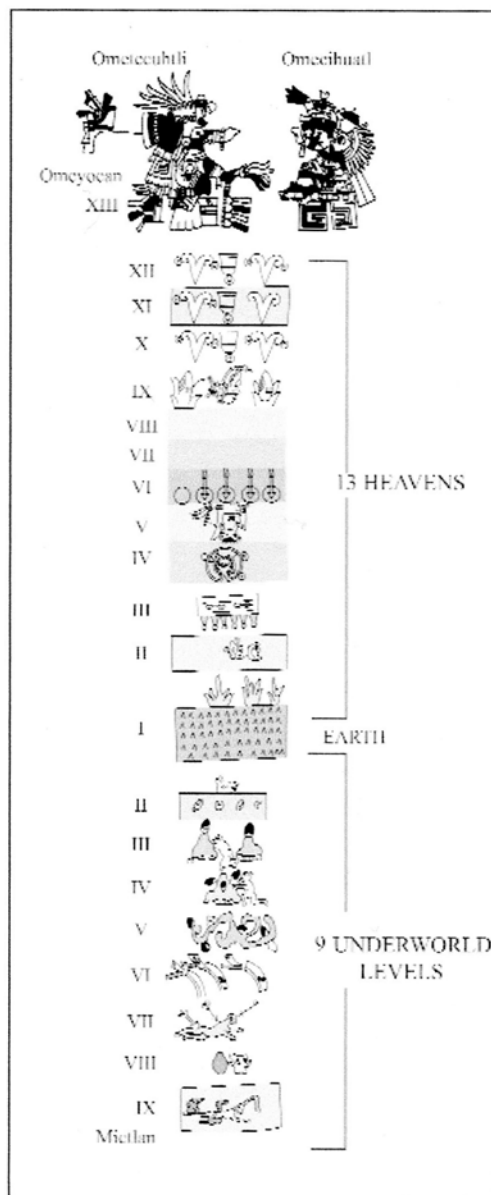
Durante el enfrentamiento entre dos culturas distintas con sus realidades espirituales correspondientes, la forma de pensar y de ser que posee “el otro” es fascinación y reto a la vez.¹ Un tema muy presente en la fotografía mexicana es el de las ceremonias tradicionales en la cultura indígena.² Esas tradiciones se basan en la cosmovisión indígena que es impresionante y polifacética a la vez.

Las raíces más profundas de su cosmovisión residen en la cultura prehispánica y la creación del mundo. Por ejemplo, según la mitología azteca Omēteotl, “el lugar 2” o “2 Divinidad”, se había creado a sí mismo. En Omēteotl se unen Omētecuhltli y Omēcihuatl, es decir “2 Señor” y “2 Señora”. Esa doble divinidad entrega cuatro hijos que se quedan colgados en los cuatro puntos cardinales y que deben ocuparse de la creación de los demás dioses, del mundo y del ser humano. Los cuatro hijos de la divina pareja se llaman Tezcatlipoca rojo o Xipe Totec, Tezcatlipoca negro o simplemente Tezcatlipoca, Quetzlcoatl que ocupó el sitio del Tezcatlipoca blanco y, el último, Tezcatlipoca azul o Huitzilopochtli. En esta construcción se basa la idea fundamental de la religión azteca por lo cual en la mentalidad indígena contemporánea los números 4 y 5 siguen teniendo gran importancia.³

¹ Véase también los capítulos 3.1.5 *Mujeres, niños y hombres indígenas* y 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

² Véase los capítulos 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de Venado* y 3.2.1.5 *Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa* del presente trabajo.

³ Véase también el capítulo 3.1.4 del presente trabajo.



Los 13 cielos y 9 inframundos del universo azteca. Representado en el Codex Vaticanus A. / Fuente: Manuel Aguilar-Morno, *Handbook to life in the Aztec World*, California State University, Facts on File, USA 2006, p. 164

En el concepto azteca existen los cuatro puntos cardinales y una dirección central, de abajo hacia arriba representando el inframundo⁴, la tierra y el cielo. Es decir, en el universo azteca existen dos mundos: un mundo central y vertical donde se encuentran el inframundo con sus nueve niveles, la tierra y el cielo que a su vez tiene trece niveles, y un mundo horizontal donde se encuentran los cuatro grupos cardinales. Cada uno de esos cuatro puntos cardinales es representado por un color: el rojo para el este (*tlapcopa*), azul para el sur (*huitztlapa*), blanco para el oeste

⁴

Véase también el capítulo 3.1.3 *Mariana Yampolsky: La Muerte* del presente trabajo.

(*cihuatlampa*) y negro para el norte (*mictlampa*)⁵. Su simbología es vigente hasta la actualidad en algunos pueblos indígenas de México.⁶ La divinidad dual Ometeotl reside en el decimotercero cielo y forma el punto central de ambos mundos.



Los dioses del calendario azteca Tonalpohualli en relación con los puntos cardinales. / Fuente: http://3.bp.blogspot.com/_WEZRVbvRPD0/SOGzIJyWI/AAAAAAAAACw/NNsi5VFW1G4/s1600-h/aztec_days.gif (19.11.2011)

La naturaleza, los animales y el hombre se agrupan en esos cuatro puntos cardinales. Así a cada persona que nace, los aztecas le ponían el nombre del día correspondiente en el calendario ritual, el Tonalpohualli⁷. El calendario tiene un total de 260 días que a su vez se dividen en 20 trecenas o ciclos de 13 días. Cada trecena tiene un determinado símbolo que corresponde a una deidad azteca y además cada una de estas se relaciona con uno de los cuatro puntos cardinales. Los símbolos del Tonalpohualli también se encuentran en el *Tonalamatl* que fue utilizado por el fotógrafo Gerardo Suter⁸.

⁵ Los nombres en náhuatl de los cuatro puntos cardinales están citados, según Sahagún, por la autora Dúrdica Šégova, en: "Valores plásticos del arte mexicano", IIE, UNAM, México 1995, p. 66

⁶ Véase el capítulo 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado* del presente trabajo.

⁷ Los mayas tienen un calendario ritual equivalente que se llama Tzolkin.

⁸ Véase el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

Además estos símbolos se encuentran en la famosa Piedra de Sol que nos cuenta del proceso de la creación del mundo. Los cuatro mundos anteriores al actual son conocidos como “soles” y tanto sus creaciones como sus destrucciones están marcadas por numerosos combates entre el dios descubridor de la agricultura, Quetzlcoatl, y su hermano el negro Tezcatlipoca⁹, dios nocturno y de los malvados, que fue el primero que se había convertido en el sol y así inició la era del mundo. Los demás dioses crearon a los primeros hombres que vivían en aquel mundo y que eran gigantes.¹⁰ Ellos se alimentaron sólo de bellotas y nunca sembraron ni cultivaron la tierra. Entonces apareció Quetzlcoatl y dio un golpe a Tezcatlipoca que se cayó al agua transformándose en un jaguar para después comerse a todos los gigantes. La tierra se quedó despoblada y el universo sin sol. Después Quetzlcoatl se hizo sol y los nuevos hombres comieron piñones; así fue hasta que regresó Tezcatlipoca y le derribó con un fuerte zarpazo. Empezó un gran viento que se llevó a todos los árboles y la mayoría de los hombres se murieron. Los que habían sobrevivido esta catástrofe se convirtieron en monos. Esta vez, los dioses creadores lo intentaron con Tláloc, el dios de la lluvia, convirtiéndole en el tercer sol. Pero Quetzlcoatl hizo llover fuego, por lo cual los hombres fallecieron otra vez y los que sobrevivieron fueron convertidos en pájaros. Entonces, Quetzlcoatl eligió a la hermana de Tláloc, la diosa del agua llamada Chalchiuhtlicue, para ser el cuarto sol. Esto no gustó a Tezcatlipoca y se supone que él dejó llover con tanta fuerza que la tierra se hundió y los hombres se transformaron en peces. Cabe mencionar que cada uno de esos cuatro soles está asociado con uno de los cuatro elementos: la tierra (primer sol), el aire (segundo sol), el fuego (tercer sol) y el agua (cuarto sol).

Para la creación del quinto sol, el del movimiento, los dioses se unieron en Teotihuacan en búsqueda de un dios que se sacrificará para transformarse en el nuevo sol. Se presentaron Tecuciztécatl y Nanahuatzin, los protagonistas de la leyenda sobre el conejo en la cara de la luna.¹¹ Nanahuatzin se hizo sol y Tecuciztécatl se transformó en la luna, pero ambos se quedaron inmóviles en el

⁹ Véase también el capítulo 3.1.3 *Mariana Yampolsky: La Muerte* del presente trabajo.

¹⁰ Sobre la creación del hombre según la mitología maya, véase el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del Maíz a la modernidad* del presente trabajo.

¹¹ Véase también el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

cielo. Resultó que el nuevo sol exige sangre del sacrificio de los demás dioses. Primero fue Quetzlcoatl quien se ocupó de la alimentación del sol, pero más adelante sería la tarea de los humanos.

Para poblar el quinto sol, Quetzlcoatl descendió al reino de los muertos para pedir a Mictlantecuhtli, el dios del inframundo, los huesos preciosos de la antigua humanidad que guardaba ahí, porque con ellos quería crear una nueva. Éste le prometió entregarlos bajo una condición: que soplara en una concha para producir cuatro sonidos. Pero Quetzlcoatl se había dado cuenta que era una trampa ya que era imposible de sacar sonidos de esa concha que le había entregado Mictlantecuhtli. Por eso llamó a unos gusanos para hacer huecos en la concha y unas abejas para entrar y producir un sonido ruidoso. Así a Mictlantecuhtli no le quedó otra que entregarle los huesos solicitados, pero Quetzlcoatl conociendo bien al dios del inframundo, en cuanto los tuvo en sus manos se echó a correr. Al caerse en la huida, Quetzlcoatl rompió los huesos, pero los recogió llorando y los llevó a Tomoanchan donde la diosa Cihuacóatl, la mujer serpiente, los molió y los guardó en una vajilla maravillosa. Quetzlcoatl se sangró sobre esos huesos y así creó una nueva humanidad que consiste en hombres y mujeres de diferentes tamaños al igual que los trozos de los huesos.

Quetzlcoatl, después de crear al hombre, descubrió el maíz y mostró al hombre como alimentarse. Observó que una hormiga roja iba a recoger maíz dentro del cerro de la subsistencia, así que le preguntó dónde había cogido el grano de maíz y, al quedarse sin respuesta, se convirtió en una hormiga negra para seguir a la roja. Finalmente esta le dijo que había conseguido los granos en la montaña de los mantenimientos, el Tonacatépetl, donde entraron juntos; y así se llevó Quetzlcoatl el grano del maíz del cerro de subsistencia a Tamoanchan donde lo mascarón los dioses y lo pusieron en la boca de los hombres.¹²

¹² Para más información sobre la importancia del maíz en la cultura indígena contemporánea, véase también el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del Maíz a la modernidad* del presente trabajo.

Los indígenas respetaron que los dioses se habían sacrificado para crearlos y para enseñarlos como alimentarse de los frutos que les brinda la tierra. Por eso era imprescindible mostrar su gratitud y expresarla en numerosas ceremonias rituales, siempre sin olvidarse de los cataclismos anteriores. Así era necesario seguir nutriendo al sol con corazones y sangre para que vuelva cada día. En consecuencia, los aztecas hacían guerras en las cuales luchaban para poder mantener al sol que les daba vida en la tierra. A pesar de todo, así el mito azteca, el quinto sol en que estamos viviendo actualmente va a acabar como los anteriores. Será en el día "4 movimiento" y por causa de terremotos.

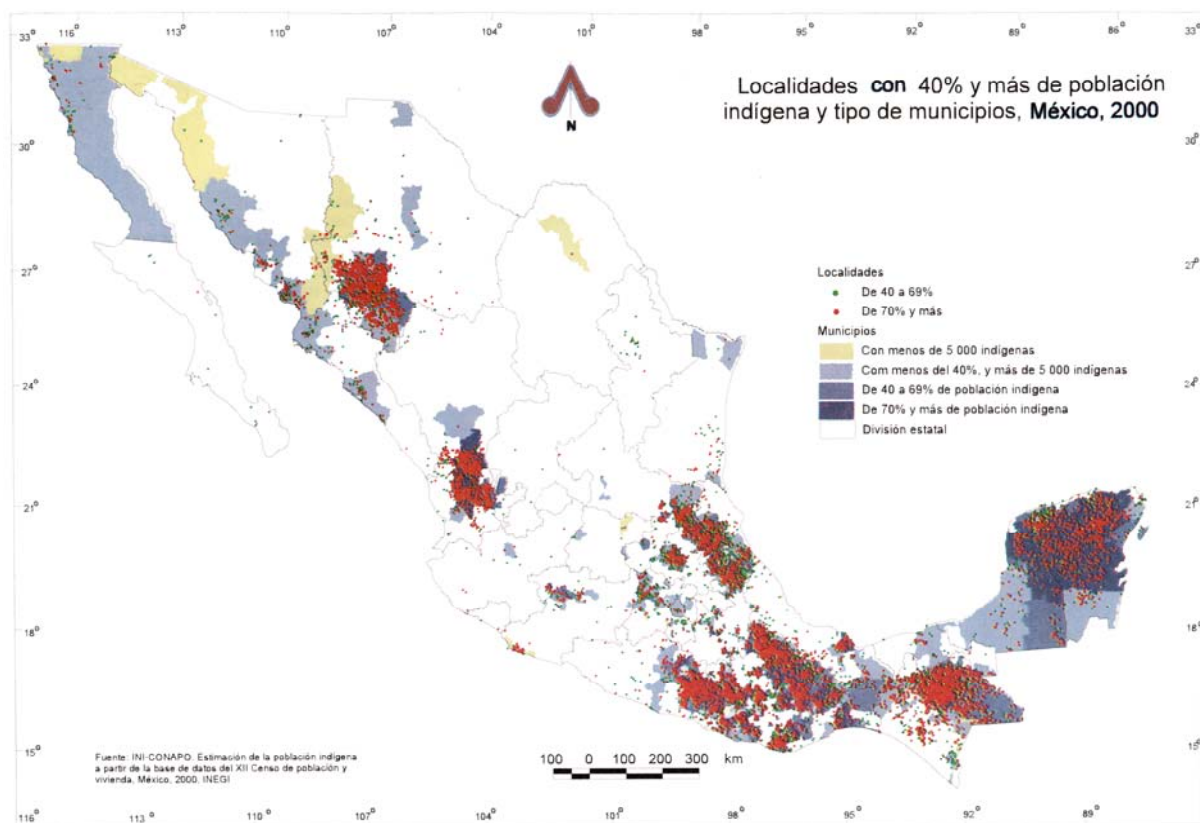
Con la llegada de los españoles, los ritos indígenas cambiaron junto con los nombres de sus deidades. Sin embargo, la larga cadena de épocas de creación, destrucción y resurrección tanto de los dioses como de los seres humanos sigue caracterizando la compleja formación de la cosmovisión indígena desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad. Los ciclos incluyen tanto las interacciones culturales entre los diferentes pueblos indígenas prehispánicos como aquellos que se iniciaron con la conquista. Asimismo resulta ser imposible separar por completo la realidad espiritual de las otras dos realidades, la histórica y la material, ya que son estrechamente entrelazadas.

Siendo la cosmovisión indígena un tema extremadamente complejo que en un trabajo como el presente no se puede explorar en su totalidad, cabe nada más subrayar que la mitología prehispánica con todas sus facetas y transformaciones es origen de la cosmovisión indígena contemporánea. Y como tal también se encuentra en la fotografía de los 90s.¹³

¹³ En el capítulo 3 *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s* del presente trabajo haré referencia a la mitología prehispánica siempre y cuando sea necesario para el mejor entendimiento de las imágenes.

2.2 Los grupos indígenas

En el 2002 el INI¹ publicó en colaboración con el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y el Consejo Nacional de Población (CONAPO) un libro demográfico con datos y mapas que ayudan abarcar brevemente la presencia cuantitativa de los indígenas mexicanos. Las estadísticas incluyen datos generales tanto como detalles sobre los municipios y localidades con población indígena. Factores como las lenguas indígenas, la asistencia escolar y el analfabetismo, la ocupación y la actividad económica, el estado conyugal y la fertilidad, la religión, la vivienda y la migración han sido considerados tanto como la diferenciación entre edad y sexo.



Fuente: Enrique Serrano Carreto / ... (coord.): *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México, 2002*, INI, PNUD, CONAPO, México D.F. 2002, p. 421

¹ Véase también el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

En el mapa del INI está visualizado claramente como la población indígena se extiende por todo terreno nacional mexicano. Sin embargo, su presencia se encuentra en distintos estados y es de diferente densidad. Esa dispersión de localidades indígenas es una de las características de la presencia de la cultura indígena dentro de la nacional mexicana. Además es un factor que sin duda favorece a las interacciones culturales entre los indígenas de diferentes etnias, tanto como entre indígenas y no indígenas.

Localidades con 70 % y más de población indígena se acumulan en el sur de Chihuahua y de Durango, en la zona de Nayarit, Michoacán, Hidalgo, San Luis Potosí, Guerrero, Oaxaca, Chiapas, Campeche, Yucatán y Quintana Roo, tanto como en el norte de Veracruz y Puebla. Como contraste, en los estados Baja California Sur, Coahuila, Zacatecas, Nuevo León y Colima se encuentran muy pocas localidades indígenas; en Aguascalientes no se ha registrado ninguna.

Actualmente hay más de noventa y siete millones de habitantes en México de los cuales más de diez millones son indígenas, que sería un 10,5 % de la población total. Incluyendo los emigrantes de los pueblos indígenas y otros que no han podido ser incluidos en el censo por motivos varios, la cifra de la población indígena aumentaría a doce millones setecientos mil aproximadamente.²

Población total en México	97 483 412
Estimación global de la población indígena CONAPO-INI	12 707 000
Población Indígena	10 253 627
Porcentaje	10,5
Población de cinco años y más hablante de lengua indígena	6 044 547
Población no hablante de lengua indígena y estimada como indígena	4 209 080

Fuente: Enrique Serrano Carreto / ... (coord.): *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México, 2002*, INI, PNUD, CONAPO, México D.F. 2002, p. 47

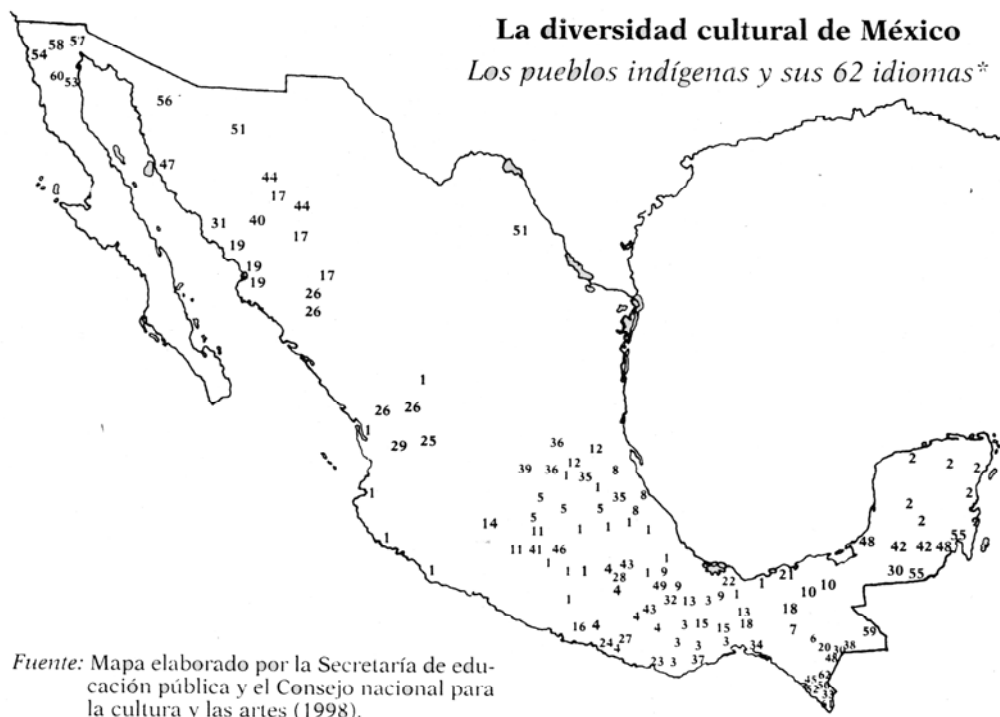
El idioma es un importante indicador en la cuestión de identidad, cualquiera que sea la cultura en cuestión, y así también es en el caso de la cultura indígena.

² Enrique Serrano Carreto / ... (coord.): *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México, 2002*, INI, PNUD, CONAPO, México D.F. 2002, p. 47

Teniendo en cuenta la constante pérdida de idiomas indígenas en México³, en la tabla anterior hay una explícita e importante distinción entre personas hablantes de un idioma indígena y otros no hablantes. La registrada pérdida de los idiomas indígenas en un 41 % de la población indígena es un excelente indicador para subrayar el grado de aculturación que han logrado los grupos indígenas en la actualidad. En consecuencia, el hecho de hablar un idioma indígena hoy en día no es un indicador absoluto para considerar a una persona como indígena o no. Sin embargo, sigue vigente como guía principal al distinguir los diferentes grupos entre sí.

En los 90s se registraron según este criterio sesenta y dos grupos indígenas diferentes y se elaboró por parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CONACULTA) el mapa "La diversidad cultural de México". El orden numérico en la lista de este mapa empieza con el grupo mayor, que es el de los hablantes del náhuatl, y termina con los que dominan la lengua techa, pero existe una divergencia en esta clasificación. Una vez más se refleja la insuficiencia del idioma como indicador, no sólo en la cuestión de identidad indígena en general, sino también como guía para la distinción de los diferentes grupos culturales. Los chontales, por tener dialectos diferentes, forman dos grupos en esta tabla (los números 21 y 37) y son diferenciados en los chontales de Tabasco y los de Oaxaca, mientras que otros grupos lingüísticos no se han especificado de la misma manera.

³ "Los investigadores recordaban que a la llegada de los españoles, en el territorio que ahora es México se hablaban aproximadamente 170 idiomas indígenas. A finales del siglo XIX se hablaban alrededor de 100 idiomas. En el umbral del siglo XXI, se hablan 62. Esta reducción constante puede explicarse de distintas maneras. Primero, por la desaparición de los pueblos mismos. También, por el proceso creciente del mestizaje. Igualmente, porque quizás los grupos indígenas asumen otra estructura social o política para mantener su presencia y tradición cultural." En: Carlos Montemayor, *Los pueblos indios de México hoy*, Editorial Planeta Mexicana, México 2000, p. 161



Población indígena total estimada (1997)*

1 Náhuatl 2'563,000	15 Mixe o ayook 188,000	30 Kanjobal 27,000	45 Jacalteco o abxubal 1,300
2 Maya 1'490,000	16 Tlapaneco o mepha 146,000	31 Yaqui o yoreme 25,000	46 Ocuilteco o tlahuica 1,100
3 Zapoteco o diidzaj ▲ 785,000	17 Tarahumara o rarámuri 122,000	32 Cuicateco o nduudu yu 24,000	47 Seri o konkaak 910
4 Mixteco o ñuu savi ▲ 764,000	18 Zoque u o'de püt 88,000	33 Mame o qyool 24,000	48 Quiché 640
5 Otomí o ñahñú 566,000	19 Mayo o yoreme 78,000	34 Huave o mero ikooc 23,000	49 Ixcateco 620
6 Tzeltal o k'op 547,000	20 Tojolabal o tojolwinik otik 74,000	35 Tepehua o hamasipini 17,000	50 Cakchiquel 610
7 Tzotzil o batzil k'op 514,000	21 Chontal de Tabasco o yokot'an 72,000	36 Pame o xigüe 14,000	51 Kikapú o kikapoa 580
8 Totonaca o tachihuiin 410,000	22 Popoluca 69,000	37 Chontal de Oaxaca o sli-juala xanuk 13,000	52 Motozintleco o mochó 500
9 Mazateco o ha shuta enima 339,000	23 Chatino o cha'cña 66,000	38 Chuj 3,900	53 Paipai o akwa'ala 410
10 Chol 274,000	24 Amuzgo o tzañcue 63,000	39 Chichimeca jonaz o uza 3,100	54 Kumiai o kamia 360
11 Mazahua o jñatio 254,000	25 Huichol o wirrática 55,000	40 Guarijio o varojío 3,000	55 Ixil 310
12 Huasteco o tének 247,000	26 Tepehuán u o'dam 44,000	41 Matlatzinka o botuná 1,800	56 Pápago o tono ooh'tam 270
13 Chinanteco o tsa jujmí ▲ 224,000	27 Triqui o driki 36,000	42 Kekchí 1,700	57 Cucapá 260
14 Purépecha o tarasco 204,000	28 Popoloca 28,000	43 Chocholteca o chocho 1,600	58 Cochimí 240
	29 Cora o naayeri 27,000	44 Pima u otam 1,600	59 Lacandón o hach t'an 130
			60 Kiliwa o k'olew 80
			61 Aguacateco 60
			62 Tecó 50

* En 1997, la población indígena total se estimó en este mapa independientemente de que sean hablantes o no de su lengua materna. (Fuente: Instituto nacional indigenista y Dirección general de culturas populares, SEP. Ver el Apéndice en pp. 157-167).

▲ Los zapotecos tienen 7 variantes idiomáticas, los mixtecos 6 y los chinantecos 5 (INEGI; *Conteo de población y vivienda 1995*).

Fuente: Carlos Montemayor, *Los pueblos indios de México hoy*, Editorial Planeta Mexicana, México 2000, pp. 108/109

En el XII censo de población y vivienda, realizado en el 2000, se registró un total de cincuenta y seis grupos lingüísticos en localidades con un 40 % y más de población indígena. También aquí se diferencia entre el chontal de Tabasco y el de

Oaxaca, mientras que idiomas como el quiché, el motozintleco, el ixil, el pápago, el lacandón, el aguateco y el teco no han sido registrados. Pero se encontraron ocho localidades con hablantes de un idioma que se llama el tacuate.⁴

El tacuate aparece en los censos como el idioma de los tacuates. Pero según Dubravka Mindek, los tacuates y los mixtecos hablan la misma lengua.⁵ Comparando estos dos grupos, los tacuates se distinguen en sus vestimentas y en otros rasgos culturales que les hacen considerarse distintos a los mixtecos. Así que resulta ser otro ejemplo como al considerar solo el aspecto lingüístico no se logra hacer justicia a una diferenciación detallada entre los grupos indígenas de México. En este sentido los mixtecos y los tacuates serían un solo grupo étnico, pero al tener en cuenta las diferencias culturales se dividen en dos etnias distintas.

La insuficiencia del idioma al diferenciar los grupos indígenas hace necesario introducir una distinción cultural, y así también los investigadores diferencian entre los huastecos de San Luis Potosí y los de Veracruz, entre los tepehuanes del norte y los del sur, entre los pames de Querétaro y los de San Luis Potosí o entre los otomíes del Estado de México y los del Valle del Mezquital. Todos ellos no han sido considerados en el mapa de la SEP y el CONACULTA del 1997. De la misma manera, tampoco se ha tenido en cuenta la diferenciación entre los tres grupos zapotecos, que son los de la Sierra Norte de Oaxaca, los de los Valles centrales y los del Istmo de Tehuantepec, o entre los seis grupos nahuas que se distinguen en los nahuas de Guerrero, los de la Huasteca veracruzana, los de la Sierra Norte de Puebla, los de Milpa Alta, los de Morelos y los que se autodenominan como mexicaneros.⁶

Teniendo en cuenta las diferencias culturales, a parte de las lingüísticas que también incluyen la existencia de diferentes dialectos, el número de los grupos indígenas aumentaría a 74 etnias⁷ dentro de lo que es la cultura indígena de México.

⁴ Enrique Serrano Carreto *op.cit.*, pp. 73/72

⁵ Dubravka Mindek: *Mixtecos – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003, p. 14

⁶ El CDI tiene publicadas una serie de monografías sobre las culturas indígenas de México, en las cuales hace dichas distinciones culturales entre grupos indígenas del mismo conjunto lingüístico. Véase: www.cdi.gob.mx (11.06.2011)

⁷ En 2003 encontré en la Fototeca Nacho López del INI una lista con diferentes grupos

Quedándonos exclusivamente con el aspecto lingüístico, hay 61 diferentes grupos indígenas en México.

Con toda la razón Leonel Duran aclara que más bien se podría halar de “la cultura de los grupos indígenas” o de “la cultura de los grupos étnicos”, pero también él confirma que al hablar de “la cultura indígena” como una abstracción, no se pretende negar las particularidades de la misma.⁸ Lo mismo encontramos en la fotografía mexicana, que es la que permite la utilización del término abstracto y que sólo en momentos determinadas requiere una distinción entre los diferentes grupos indígenas.

étnicos, entre ellos grupos interétnicos como zoque-popoluca o nahua-zoque-popoluca, ambos localizados en el estado de Veracruz. Los grupos interétnicos no han sido sumados a este número de 74 grupos indígenas en total.

⁸ Leonel Duran, “Cultura popular y mentalidades populares”, en: Adolfo Colombres (compilador), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, Diálogo abierto Sociología, México D.F. 2002, p. 71

2.2.1 Los grupos indígenas más fotografiados

En pocas ocasiones las obvias confusiones en el número exacto de los grupos indígenas de México también han surgido como tema dentro de mis entrevistas realizadas con los fotógrafos. Es un aspecto que no es de gran preocupación por parte de los entrevistados, ya que parece ser un asunto de lingüistas, antropólogos y del nuevo CDI. Sin embargo, en la historia de la fotografía mexicana se demostró un explícito esfuerzo, principalmente en los 70s y 80s, en registrar las diferencias culturales que existen entre los distintos grupos indígenas. Ese ha sido especialmente el resultado del trabajo del antiguo INI y los estudios antropológicos realizados por mexicanos y extranjeros. Muchos fotógrafos empezaron su carrera como fotógrafos profesionales con los trabajos por encargo para el INI.

En los 90s, los fotógrafos indígenas y no indígenas siguieron esos pasos, sea a través de trabajos por encargo, por la participación en determinados talleres fotográficos indígenas, por iniciativa individual o por otras circunstancias, y han desarrollado un interés mayor por algunos grupos, mientras que otros han sido fotografiados menos. El resultado de tal esfuerzo de los fotógrafos contemporáneos, sintetizado en "Grupos indígenas más fotografiados (1989 - 2001)", refleja su opinión general en la actualidad que entre ellos existe sobre la menor importancia de capturar imágenes de diferentes grupos indígenas concretos con el fin de distinguirlos con claridad.

Grupos indígenas más fotografiados (1989 - 2001)

	'89	'90	'91	'92	'93	'94	'95	'96	'97	'98	'99	'00	'01	s/f	total	en %
Náhuatl		1	12		2	17	2	1	2	3		1	3	5	49	2,19
Maya	1	1					10				2			3	17	0,76
Zapoteco	3		1	12					1					2	19	0,85
Mixteco	24	15	12	3				2	4						60	2,68
Otomí	3	6		16		4				2				2	33	1,47
Tzeltal	1	8	5		8				1		1			3	27	1,21
Tzotzil		9	7			7	6	3			2	21		5	60	2,68

Totonaca	1								1					1	3	0,13
Mazateco									2						2	0,09
Chole		2								1	1				4	0,18
Mazahua	1	1			1					1	3	1		3	11	0,49
Huasteco									1						1	0,04
Chinanteco		1							1						2	0,09
Purépecha					1		14	8		1				2	26	1,16
Mixe	1		3	3					1						8	0,36
Tlapaneco											1				1	0,04
Tarahumara	1	58	3			3		2						69	136	6,08
Zoque					10						1				11	0,49
Chontale				15		5			2					2	24	1,07
Mayo						2	3		1						6	0,27
Tojolabal		8			4				6	2	1			4	25	1,12
Popoluca						8			1					4	13	0,58
Chatino					1				1						2	0,09
Amuzgo						4			1						5	0,22
Huichol	6	2	7		5				1	1				10	32	1,43
Tepehuane			9											3	12	0,54
Trique									2					2	4	0,18
Popoloca					1				2						3	0,13
Cora					3				1		31	1			36	1,61
Kanjobale															0	0,00
Yaqui						1									1	0,04
Cuicateco						9			1						10	0,45
Mame		2									1			4	7	0,31
Huave									1					1	2	0,09
Tepehua									2						2	0,09
Pame															0	0,00
Chuj		2			1						1				4	0,18
Chichimeca										1					1	0,04
Guarijio						2									2	0,09
Matlatzinca							2			1					3	0,13
Kekchí															0	0,00
Chocholteca									1						1	0,04
Pima			1	1	2	5									9	0,40
Jacalteco		5			1						1				7	0,31
Ocuilteco										1	1				2	0,09

Seri				1		2			1					2	6	0,27
Quiché															0	0,00
Ixcateco															0	0,00
Cakchiquel										1					1	0,04
Kikapú															0	0,00
Motozintleco			1			4				1					6	0,27
Paipai				9			1							1	11	0,49
Kumiai				2			1								3	0,13
Ixil															0	0,00
Pápago						1									1	0,04
Cucapá							1								1	0,04
Cochimí		1		4			1								6	0,27
Lacandón		6			1				1					2	10	0,45
Kiliwa				2			1								3	0,13
Aguacateco															0	0,00
Teco															0	0,00
Interétnico*	17	2	5			5	9		19					9	66	2,95
No especificado	45	28	42	33	15	63	40	34	115	69	54	22	20	861	1445	64,40
Total	104	158	108	108	49	156	85	42	172	84	103	46	23	1000	2238	
en %	4,64	7,06	4,83	4,83	2,19	6,97	3,80	1,88	7,69	3,75	4,60	2,06	1,03	44,68		100

* Los grupos interétnicos se llaman zoque-popoluca y nahua-zoque-popoluca, ambos localizados en el estado de Veracruz. / Fuente: Fototeca Nacho López del INI

En la tabla he tenido en cuenta dos mil doscientos treinta y ocho imágenes de fotografías indígenas y no indígenas tomadas entre 1989 y 2001 en las cuales los fotógrafos indican en el título correspondiente o en un texto explicativo agregado a la fotografía que grupo indígena habían fotografiado. A parte de los 61 grupos lingüísticos, aquí ha sido necesario diferenciar entre imágenes de culturas interétnicas y aquellas que no especifican ningún grupo en concreto. En el apartado "no especificado" también están incluidas las fotografías sin título o con tema zapatista. Las imágenes sobre el zapatismo han sido sumadas aquí por su carácter expresivo de la realidad histórica de la cultura indígena. También están incluidas en la tabla aquellas sin fecha, pero que con gran certeza han sido tomadas en los 90s y que igualmente reflejan alguna característica procedente de la cultura indígena.

Un gran número de las fotografías fueron encontradas en el catálogo 2001 de la Fototeca Nacho López¹, el Archivo Fotográfico Indígena (AFI), la colección del Taller Fotográfico de Guelatao o en numerosas publicaciones, mientras que otras se encuentran en mi archivo personal gracias a la cortesía de sus autores. Son las obras de 54 fotógrafos indígenas y 59 fotógrafos no indígenas en total con lo que existe un cierto equilibrio numérico entre los dos grupos.

Cabe mencionar que dentro del conjunto de los fotógrafos indígenas existen grupos de diferentes culturas, pero que participaron juntos en numerosos proyectos. Este es un hecho importante que permite unirlos bajo la denominación abstracta de "fotógrafos indígenas". En cambio, una distinción entre fotógrafo indígena y no indígena es imprescindible por el hecho de que la colaboración entre estos dos grupos existe al nivel educativo. Por lo general el fotógrafo no indígena tiene la función de maestro y el fotógrafo indígena el del alumno.

Dos grupos dominantes dentro de los fotógrafos indígenas forman los tzeltales y los tzotziles². Al primer grupo pertenecen Petul Hernández Guzmán, Rosa Guzmán Intzín, Lucía Guzmán Intzín, Emiliano Guzmán Meza, Alonso Guzmán Velasco, Alfonso Jiménez Vázquez, Augusto López Girón, Alonso López Girón, Abraham Pérez Sánchez y Mario Gómez Sántiz. Los fotógrafos tzotziles son Maruch Sántiz Gómez, Genaro Sántiz Gómez, Dolores Sántiz Gómez, Rosa Sántiz Gómez, Pascuala Sántiz López, Juana López López, Xunka' López Díaz, María Concepción Bautista Vázquez, Agustín Gutiérrez Ruiz, Lorenzo Pérez Gutiérrez, Mario Reynaldo Vázquez López, Regina Cruz Gómez, Luis Alberto Herrera Vázquez, Juan de la Torre, Samuel López Díaz y José Manuel Sántiz. Todos ellos han colaborado con el AFI o trabajan en el mismo y han publicado obras con mayor o menor éxito. En el caso de los últimos dos fotógrafos tzotziles se trata de niños que participaron cuando tenían 10 y 7 años, mientras que los demás son jóvenes y adultos.

¹ De un censo que he realizado el 22.05.2003 en el INI, Ciudad de México.

² Véase también el capítulo 2.2.1.2 *Los tzotziles – un pueblo de fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

En el grupo de Guelatao, al tomar sus imágenes los fotógrafos en su mayoría eran niños y jóvenes entre 10 y 26 años. Colaboraron con sus fotografías en la exposición "La mirada interior" en el Centro de la Imagen.³ Son principalmente los jóvenes creadores León Manuel García Díaz, Carolina Libertad Méndez Hernández, María Cristina Andrez Pérez, Abril Méndez Morales, Lizet Hernández Arreortúa, Jorge Luis Santiago Martínez Andrade y Daniel Morales Hernández.

Los fotógrafos tarahumaras son Juan Espinoza, Samuel Payán, Guillermo Palma, Higinio Meza Chaparro y Roberto Prieto.⁴ Participaron en uno de los numerosos talleres de fotografía indígena que se realizaron en el México durante los 90s.

Falta mencionar a los fotógrafos tojolabales, que son Delfina Álvarez Torres, Oscar Álvarez Álvarez, Elías Álvarez Torres, Mario Vázquez Álvarez y Zoila Vázquez Álvarez, tanto como a los fotógrafos choles que se llaman Carlos Arcos Vázquez, Francisco Peñate Díaz, Artemio Guzmán Pérez y Refugia Guzmán Pérez. También incluidas en mi censo son las fotografías de los mames Blandy Díaz Pérez y Dimas Isaís Roblero, las imágenes de la fotógrafa maya Fátima Tec Pool y las de la zapoteca Martha Toledo. Armando Vázquez Morales y Facundo Guzmán Pérez han colaborado en el libro de los Camaristas⁵, sin publicar su pertenencia a un grupo indígena exacto.

Al leer los nombres de los fotógrafos indígenas, destaca que algunos de ellos pertenecen a la misma familia. Puedo mencionar dos ejemplos concretos: a Xunka' López Díaz⁶ y su prima Juana López López⁷, ambas trabajan en el AFI y pertenecen al grupo fundador de *Lok'tamayach / Fotógrafos Mayas de Chiapas*⁸, o a Maruch

³ Véase el catálogo *La mirada interior: fotógrafos de Guelatao*, Proyecto: Mariana Rosenberg, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2002

⁴ Véase Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995

⁵ Véase *Camaristas, Fotógrafos mayas de Chiapas – Mayan Photographers*, Centro de la Imagen, CIESA, Casa de las Imágenes, México 1998

⁶ Véase el capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal* del presente trabajo.

⁷ Véase el capítulo 3.2.1.3 *Juana López López: Chiles y los colores* del presente trabajo.

⁸ Véase también el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

Sántiz Gómez⁹ y sus hermanos: Genaro Sántiz Gómez¹⁰, Dolores Sántiz Gómez y José Manuel Sántiz. Genaro Sántiz Gómez vive desde hace unos años en Estados Unidos mientras que Dolores Sántiz Gómez sigue fotografiando y es estudiante de la Universidad Intercultural de San Cristóbal de las Casas. José Manuel Sántiz es alumno de la primaria y de momento no tiene la oportunidad de seguir fotografiando.¹¹ La participación en talleres fotográficos para indígenas que se realizan en una región determinada es la explicación por esta alta acumulación de familiares en el grupo de fotógrafos indígenas. Al mismo tiempo los talleres han dado un impulso para una reacción en cadena de la cual hoy algún eslabón no ha conseguido el mismo éxito que otro.

Para completar la lista de los fotógrafos que han sido considerados con sus obras en la presente estadística de los grupos indígenas más fotografiados, hace falta nombrar también a los fotógrafos no indígenas: Flor Garduño, Tatiana Parceró, Francisco Mata Rosas, Eniac Martínez, Ruth D. Lechuga, Graciela Iturbide, Pablo Ortiz Monasterio, Gerardo Suter, Antonio Turok, Ángeles Torrejón, Alicia Ahumada, Guillermo Aldana, Lorenzo Armendáriz, Marco Antonio Cruz, Rafael Doniz, Agustín Estrada, Javier Hinojosa, Pedro Tzontémoc, Gerardo Tournebize, Pedro Meyer, Rogelio Rangel, David Ribas, José Ángel Rodríguez, Fernando Rosales, Mariana Rosenberg y Pedro Valtierra, tanto como Enrique Ramírez Leyva, Nacho Guerrero O., Arturo Rodríguez Torija, David Lauer, Emilio Montemayor, Rubén Ortiz Torres, Alejandra Platt, Raúl Ortega, Víctor Vázquez, Daniel Weinstock, Jorge Acevedo, Héctor Aladid, Carla Cepeda, Jorge Claro León, Maya Goded, Rebecca González Rudo, Lourdes Grobet, José Luis Guzmán, Carla Torres, Héctor Vázquez, Fabricio León, Daniel Mendoza, Teúl Moyron, Víctor Rico, Patricio Robles Gil, José Rodríguez Macías, Víctor Ríos, Heriberto Rodríguez, Fernando Soto, Antonio Vizcaíno, Gisela Weimann y Mariana Yampolsky.

Los fotógrafos, tanto indígenas como no indígenas, han desarrollado un interés individual por la cultura indígena, de varias maneras y con una intensidad

⁹ Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

¹⁰ Véase el capítulo 3.2.1.4 *Genaro Sántiz Gómez: ¿Posh sagrado?* del presente trabajo.

¹¹ Correspondencia por correo electrónico con Maruch Sántiz Gómez, Abril/Mayo 2006

diferente, por lo cual de algunos fotógrafos solo se han podido incluir entre una y diez obras, mientras que en el otro extremo he podido envolver más de cien imágenes del mismo autor. En numerosos casos se trata de unas veinte hasta cuarenta fotografías por artista. El gran número de obras y autores da una sensación auténtica sobre cuales de los grupos indígenas han sido fotografiados más y cuales se quedaron fuera del enfoque principal de los fotógrafos.

Los resultados de la presente estadística demuestran sólo unas tendencias. El hecho de que algunos grupos no han sido fotografiados, es decir que la pertenencia de los personajes u objetos fotografiados de un grupo étnico concreto no han sido mencionados explícitamente en el título o la información añadida a algunas de las fotografías, no significa que dichos grupos no han sido fotografiados nunca en los 90s. Excluye sólo un interés expresivo por parte de los fotógrafos para determinados grupos. Esos son: los kanjobales, los pames, los kekchís, los quichés, los ixcaltecos, los kikapús, los ixiles, los aguatecos y los tecos. A éstos nueve grupos se suman otros cuarenta y un grupos que están representados en menos de un por ciento del total de las imágenes consideradas. Siete grupos étnicos, que son los otomís, los tzeltales, los purépechas, los chantales, los tojolabales, los huicholes y los coras, destacan con más de un por ciento. En tres casos han pasado la marca de los dos por ciento por cada grupo indígena: los nahuas, los mixtecos¹² y los totonacas. Sólo para el grupo de los tarahumaras¹³ hay un porcentaje alto de un poco más de seis por ciento, con lo que ellos resultan ser el grupo indígena más fotografiado en los 90s.

Con casi tres por ciento, el grupo interétnico también obtuvo un resultado sugestivo. Pero el grupo de las fotografías no especificadas referido a su contenido temático indígena resultó ser el más dominante de todos con un alto porcentaje de más de sesenta y cuatro por ciento. En este último grupo pueden estar incluidos determinados grupos indígenas que no obtuvieron ningún porcentaje, mientras que al mismo tiempo este resultado podría esforzar los porcentajes obtenidos de otros

¹² Véase también el capítulo 2.2.1.3 *Los mixtecos – un pueblo de emigrantes* del presente trabajo.

¹³ Véase también el capítulo 2.2.1.1 *Los tarahumaras – un pueblo de Antonin Artaud* del presente trabajo.

grupos, los más fotografiados. La sugerencia más interesante que nos da la existencia de tantas imágenes “no especificadas” es, sin duda, que los fotógrafos a través de ellas demuestran su claro desinterés en diferenciar cada uno de los numerosos grupos indígenas, cualquiera que sea finalmente su número exacto. El dicho desinterés por parte de los fotógrafos me permite aplicar una vez más el término abstracto de la cultura indígena sin tener que entrar en el análisis cultural específico de cada uno de los grupos indígenas.

Sin embargo, cabe mencionar que los fotógrafos han desarrollado a través de su trabajo una cierta especialización en determinados grupos indígenas, concretamente en los grupos que más ha fotografiado cada uno de ellos individualmente. Eso se refleja sobre todo en las anécdotas que algunos de ellos me comentaron en las entrevistas. En ellas hablan de determinados grupos y no siempre de la cultura indígena en su totalidad.¹⁴

A pesar de que los fotógrafos en algunos casos han desarrollado una especialización en determinados grupos, muchas de sus imágenes son sin título. También hay numerosas obras que poseen título, pero en el cual sólo hacen referencia a personas, fiestas, objetos, etc. de la cultura indígena en el sentido abstracto del término. “Danzante”, “La ofrenda”, o “Día de Muertos” son unos ejemplos, unos títulos a través de los cuales los fotógrafos evitan nombrar el grupo étnico indígena concreto.

Una lúcida excepción es el libro *Gente antigua*¹⁵ con fotografías de Lorenzo Armendáriz, donde los ocho indígenas fotografiados son presentados por sus nombres y con sus historias individuales como miembros de comunidades diferentes. También Antonio Turok, para dar otro ejemplo, en su libro *CHIAPAS -El fin del silencio* incluye las imágenes “Loxa Hernández Díaz, tejedora de Santa Rosario” y “María Cartones”¹⁶ subrayando la individualidad de esas mujeres indígenas. Al ver el

¹⁴ Véase el anexo *Entrevistas (2002-2011)* del presente trabajo.

¹⁵ *Gente antigua*, Investigación: Neyra Alvarado Solís, Fotografía: Lorenzo Armendáriz García, Edición: Jorge López Vela, México 1994

¹⁶ Antonio Turok, *CHIAPAS -El fin del silencio / The end of silence*, México 1998, p. 54/55 y p. 68/69. Las fotografías son del 1979 la primera y del 1975 la segunda.

trabajo de fotógrafos indígenas, cabe mencionar el libro de Xunka' López Díaz que se llama *Mi hermanita Cristina, una niña chamula*¹⁷. A pesar de estos ejemplos, se puede decir que generalmente no existe esa tendencia de darle nombres a cada uno de los personajes indígenas fotografiados, ya que sólo a veces se han formado amistades como en el caso de Lorenzo Armendáriz y los protagonistas de su libro. Y aunque en el caso de los fotógrafos indígenas muchas veces los fotografiados son familiares o amigos, también evitan casi siempre poner los nombres correspondientes.

En la mayoría de los casos es un encuentro de un lapso de tiempo corto y en sí cerrado. El hecho de que se trata de un encuentro puntual, por ejemplo destinado a un proyecto fotográfico concreto, puede ser otra razón por la que el fotógrafo prefiere quedarse con una idea abstracta de la cultura indígena y enfocarse en la cultura, no en el individuo.

Volviendo al resultado del análisis, se puede resumir que los grupos más fotografiados son los tarahumaras, los mixtecos, los tzotziles, los nahuas y los coras. Interesante es que no se trata de los cinco grupos más grandes, pero todos sí pertenecen a la parte superior de la enumeración. Por otro lado no se debe olvidar la existencia de un gran número de fotografías hechas por fotógrafos indígenas, miembros de determinados grupos. Los grupos más grandes formados por fotógrafos indígenas e incluidos en este censo son los tarahumaras, tzotziles y tzeltales. Comparando los pueblos indígenas más fotografiados con los grupos de los cuales pertenecen la mayoría de los fotógrafos indígenas, se nota un interesante entrelazamiento: los tarahumaras y los tzotziles. En ambos casos se puede confirmar un importante logro de equilibrio entre ser fotografiado y fotografiar.

¹⁷ *Mi hermanita Cristina, una niña chamula*, Fotografías de Xunka' López Díaz, Texto de Lourdes de León Pasquel, México 2000

2.2.1.1 Los tarahumaras – un pueblo que redescubrió Artaud

Los tarahumaras no por casualidad resultaron ser el grupo indígena más fotografiado en los 90s. Una de las razones es, sin duda, la visita del escritor francés Antonin Artaud a la Sierra Tarahumara que se realizó entre agosto y octubre del 1936.¹ Un año antes del centenario del nacimiento de Artaud, que al mismo tiempo resultó ser el 59 aniversario de dicho viaje, se publicaron dos libros importantes² que no sólo nos hablan sobre la ruta que ejecutó Artaud, de lo que estaba buscando y de lo que finalmente encontró, sino también de los tarahumaras mismos y su visión sobre nosotros, los que no pertenecemos a su cultura.

Los tarahumaras al hablar en su idioma indígena, se autodenominan *rarámuri* que significa "gente"³ o "pies ligeros"⁴, mientras que los investigadores lo traducen como "el que anda o corre mucho"⁵. A todas las personas que no sean tarahumaras les dicen *chabochi*, "el hombre de barba", pero cuando los rarámuris hablan español a todos aquellos les llaman simplemente "mestizos". Para personas que no son tarahumaras, pero que comparten con ellos su vida cotidiana y cultura usan el nombre *napurega rarámuri*.⁶

¹ Véase Bernd Mattheus (editor), Antonin Artaud: Mexiko – Die Tarahumaras, Revolutionäre Botschaften, Briefe, Matthes & Seitz Verlag, Munich 1992

² Véase Carlos Montemayor, *Los tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, México 1995. En este libro se encuentran interesantes fotografías de los fotógrafos tarahumaras antes nombrados y la bitácora de trabajo del Taller de Fotografía Indígena. - Información adicional sobre el trabajo de los fotógrafos tarahumaras se encuentra en la entrevista con Carlos Montemayor, realizada el día 19 de enero del 2004 en México D.F.

Véase también *Tiempo Suspendido*, Pedro Tzontémoc – Fotografía sobre la ruta de Antonin Artaud en la Sierra Tarahumara, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Casa de las Imágenes, México 1995. Contiene tanto fotografías en blanco y negro, como a color de los encuentros personales entre Pedro Tzontémoc y los tarahumaras. - Algunos comentarios sobre este trabajo se encuentran en mi entrevista con el fotógrafo, realizada en México D.F., el 2 de febrero del 2004.

³ Ana Paula Pintado Cortina, "Tarahumaras – Pueblos Indígenas del México Contemporáneo", México D.F. 2004, p. 5

⁴ Ana Negrete: "Sierra Tarahumara - La quimera del bosque", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, p. 30

⁵ Carlos Montemayor, *op.cit.*, pp. 27/28

⁶ Margot Q. Heras, "Tarahumaras / Rarámuri", síntesis por Gabriela Robledo Hernández, en: www.cdi.gob.mx (11.06.2001)

Características de la población en hogares tarahumaras, 2000

	Total	%
Población en hogares tarahumaras	121.835	
Hablantes de la lengua indígena	75.558	62,0
No hablantes	28.951	23,8
No especificado	17.326	14,2
Población de 15 años y más	71.807	
Sin instrucción escolarizada	28.306	39,4
Con algún grado de primaria	27.306	38,0
Con posprimaria	15.234	21,2
No especificado	961	1,3
Viviendas	25.527	
Con agua entubada	12.334	48,3
Con drenaje	7.346	28,7
Con electricidad	9.487	37,2

Fuente: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, "Sistema Nacional de Indicadores sobre la Población Indígena de México", 2002, con base en *XII Censo de Población y Vivienda*, México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2000. Una tabla extensa ha sido publicada en Ana Paula Pintado Cortina, "Tarahumaras – Pueblos Indígenas del México Contemporáneo", México D.F. 2004, p. 39

Los rarámuris viven principalmente en la parte occidental de la Sierra Madre a la que se denomina como Sierra Tarahumara. Se encuentra en el suroeste del estado de Chihuahua, donde conviven con tepehuanes, pimas y guarojíos. En esta zona forman el grupo étnico más grande. La tabla "Características de la población en hogares tarahumaras, 2000" propone unos números importantes: un sesenta y dos por ciento de la población rarámuri son hablantes de la lengua tarahumara; en casi un treinta por ciento esa se ha perdido. Referido a las personas de 15 años y más casi un cuarenta por ciento se encuentra sin instrucción escolarizada. Sobre su condición de vida se puede decir que la mitad de sus viviendas disponen de agua entubada, mientras que sólo un veintiocho por ciento tienen drenaje y el treinta y siete por ciento electricidad. En búsqueda de mejorar su condición de vida también hay tarahumaras en otros estados del norte de México como Baja California, Sonora, Sinaloa, Durango, Coahuila o Tamaulipas.⁷

Los tarahumaras son conocidos por su excepcional condición física. De su cultura salieron grandes corredores que han obtenido incluso reconocimiento

⁷ Ana Paula Pintado Cortina, *op.cit.*, p. 6

internacional.⁸ Los hombres practican tradicionalmente competencias que se llaman *rarajípuami* y en las cuales tienen que correr muchos kilómetros impulsando una pequeña pelota de madera. Carlos Montemayor lo describe así:

[...] La pelota es del tamaño de la de béisbol y suele ser de encino blanco, fresno, madroño o tásate. En algunas ocasiones la competencia dura dos días y dos noches, pero en otras sólo de cinco y veinte horas. Compiten dos equipos de corredores, usualmente de diferentes comunidades, y la preparación de los corredores y el desarrollo de la carrera misma están rodeados por importantes ritos y cuidados profesionales de hechiceros nativos. Ungüentos, talismanes, alimentos, aislamientos, cuidados especiales, purificaciones rituales, tratamientos adecuados al cuerpo, las piernas, al alma, durante y al final de la carrera, provocan que las familias, curanderos y corredores se sienten integrados en esta competencia. Además de ello, fuertes apuestas supervisadas por las autoridades tradicionales de la comunidad agregan más interés. Sorprende que durante la carrera casi todos acompañan a los competidores, ya sea para animarlos a correr más deprisa, bien para darles alimentos y bebidas, o ya para ayudarlos a descubrir el lugar donde cayó la pelota, que no puede tocarse con la mano, sino sólo con el pie, o en caso de que se encuentre en un sitio difícil de extraer, con un palo que tiene una extremidad ahuecada para esos casos.⁹

Al igual que otros grupos indígenas, los tarahumaras practican diversas fiestas¹⁰ que están relacionados con el ciclo agrícola y a través de las cuales expresan su cosmovisión y religión. Al mismo tiempo demuestran su respeto por los antepasados, los *anayáwarí*¹¹, y su firme voluntad de mantener vivas las tradiciones tarahumaras. Las fiestas generalmente son prácticas costosas y conectadas a mucho trabajo, pero también son una forma de autodefinición y un modo de socializarse con miembros de su comunidad u otros pueblos vecinos, por lo que se vuelven imprescindibles para los indígenas.

⁸ "Tan reconocida resulta la dureza física de los rarámuri, que los hombres son invitados a los ultramaratones de 100 millas en Colorado y Los Ángeles, donde en 1993 Victoriano Churo alcanzó el primer lugar, hazaña que repitieron Juan Herrera en 1994 y Cirildo Chacarito en 1997. Éstos son solamente algunos de los famosos corredores que prefieren correr descalzos o con sus aká, antes que usar tenis." En: *Ibidem*, p. 7

⁹ Carlos Montemayor, *op.cit.*, p. 27

¹⁰ Sus fiestas más importantes son el día de La Candelaria, Semana Santa, la fiesta del patrón de la iglesia, la Purísima Concepción, la Virgen de Guadalupe, la Navidad, el Fin de Año y la Epifanía. En: Margot Q. Heras, *op.cit.*

¹¹ Véase también Ana Paula Pintado Cortina, *op.cit.*, p. 18

En la literatura sobre tarahumaras los autores destacan su relación con la tierra.¹² La tierra para ellos es solamente prestada y por esta razón es importante para respetarla. Al igual que los antepasados les cuidan a los tarahumaras, ellos cuidan a la tierra y los animales. Solo está permitido matar animales peligrosas, mientras que aquellos como el chivo hay que sacrificarlos de manera adecuada. Una creencia tarahumara dice:

[...] Cuando se mata a una serpiente que no es venenosa se puede tener mala suerte en la cosecha, pueden llegar unos "animales chiquitos" y comerse la milpa.¹³

Probablemente esta creencia se origina en la mitología prehispánica y la imagen de Coatlicue¹⁴, la famosa diosa azteca que representa a la tierra. Su imagen es fácil de reconocer, sobre todo por su falda de serpientes. Las serpientes tienen la capacidad de moverse tanto encima de la tierra como irse debajo de la misma. Según la mitología, Coatlicue vive debajo de la tierra y deja crecer a todas las plantas tan imprescindibles para sobrevivir. Es ella que tiene el poder de traer tanto la fertilidad como la destrucción o incluso la muerte.¹⁵

Las artesanías¹⁶ de los tarahumaras, en la producción de las cuales participan tanto mujeres como hombres, son mayoritariamente reservados para el autoconsumo, es decir para la vida cotidiana y las prácticas tradicionales. Mientras que las mujeres fabrican los más diversos objetos de barro, los hombres producen instrumentos musicales como violines o tambores. Sólo una pequeña parte, los excedentes, se venden en los mercados de sus centros urbanos.

Hay algunos lúcidos representantes de la producción artesanal tarahumara. Patrocinio López es uno de los lauderos, los que hacen instrumentos musicales de cuerdas, que destaca y que ha sido premiado por FONART debido a su excelente

¹² Véase, por ejemplo, Ana Negrete, *op.cit.*, pp. 32/33

¹³ Ana Paula Pintado Cortina, *op.cit.*, p. 18

¹⁴ Para más información sobre Coatlicue, véase también el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

¹⁵ Véase también mi Tesis de Grado de Salamanca, "La cultura indígena en la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX", Salamanca 2002, pp. 68-74

¹⁶ Véase también el capítulo 2.1.2 *Realidad material* del presente trabajo.

trabajo. Hace violines y es como todos los lauderos autodidacta. Trabaja con herramientas hechas por él u otras que le han regalado amigos estadounidenses. Dos de sus familiares que también son lauderos, Valentín Catarino y Ramón Figueroa, obtuvieron la posibilidad de perfeccionar la elaboración de violines durante un viaje a Italia.¹⁷ Esto es un excelente ejemplo de la interacción cultural directa entre los tarahumaras y culturas ajenas a la mexicana.



Pedro Tzontémoc, *s.t.*, Sierra Tarahumara, México, 1988-1994 / Cortesía del autor

La ropa típicamente tarahumara ha impresionado a varios fotógrafos como por ejemplo a Pedro Tzontémoc. Consiste en unos guaraches con suela de llanta y correas de cuero. En los días de fiesta también levan una corona de tela blanca o coloreada que se llama *koyera*. Los hombres usan pantalones con una faja tejida por ellos mismos y las mujeres faldas de pliegues combinadas con blusas holgadas. Las blusas se llaman *mapáchaka* y son al igual que las faldas de diseños originados en los tiempos coloniales.¹⁸ Ana Paula Pintado explica:

[...] Al principio usaban algodón blanco y posteriormente comenzaron con colores, entre más chillantes, más agradables a la vista tarahumara. Las únicas mujeres que se visten hoy con faldas blancas son las ancianas. Las faldas y las *mapáchaka* son reversibles: están cosidas de cierta forma para que uno pueda voltear la ropa y aprovechar los dos lados, porque a las telas, de tanto andar por los caminos – pastando a las chivas o cortando leña –, les da el *majaguá rayénari*, es decir, se asustan con el sol. Para el diario, traen puestas de tres a cuatro faldas, y cuando es día de fiesta se ponen unas tres faldas más. [...] ¹⁹

¹⁷ Ana Paula Pintado Cortina, *op.cit.*, p. 8

¹⁸ Véase *Ibidem*, pp. 6/7

¹⁹ *Ibidem*, p. 6

Las razones principales por las cuales los rarámuris han sido el grupo más fotografiado son diversas como por ejemplo, la buena infraestructura en la zona tarahumara²⁰. La infraestructura permite a los fotógrafos acercarse a las comunidades tarahumaras con cierta comodidad y con un innegable grado de aventurero, sea para recorrer la ruta de Artaud u otros motivos especiales. El fotógrafo Lorenzo Armendáriz dice:

Mucho también tiene que ver con la infraestructura. Si tú quieres llegar a la tarahumara, hay un paso muy bonito que es en tren. Llegas ahí y es un pequeño San Cristóbal. Y ahí salen las camionetas como estilo safari que incluso tienen como para los fotógrafos arriba. Entonces, hay toda una infraestructura para que tú vayas sin ningún problema.

[...] Yo llegué a la tarahumara cuando todavía no había caminos, cuando íbamos en un camión del INI. Pero ahora que hay infraestructura ya se organizan los viajes. Además en la tarahumara hay como dos lugares que son los más fotografiados: Norogachi y Sisoguichi, creo que en Semana Santa. Casi todo es sobre Semana Santa, porque hasta parece que ya tienen una agencia de viajes. Son las comunidades ya retratadas. Es un caminito ya hecho. Todos siguen ese caminito. Llegan y la gente ya está acostumbrada, les venden cosas y hasta les hospeden en sus casas. Hay una infraestructura. Yo me acuerdo que una de las primeras veces que fuimos a Norogachi, que son las fotos que tengo de tarahumara, estaban ahí los de *National Geographic*... Habíamos la misma cantidad de fotógrafos que tarahumaras ahí. Entonces, son como caminos muy recorridos.²¹

Pedro Tzontémoc, por su parte, comenta:

[...] Es cierto, hay etnias más fotografiadas que otras y los tarahumaras son un ejemplo. Y no sé, quizá se sepan vender mejor, no lo sé. En la tarahumara, Creel es una especie de Creelandia, es la tarahumara para gringos, hay tarahumaras vestidos de tarahumaras para gringos, pero si te internas en la sierra puede ser que no estén vestidos así. A Creel van los turistas, yo fui a pueblos en donde no hablan español. Es más, llevaba un traductor tarahumara quien no lograba entenderse en ciertas zonas con los mismos tarahumaras por

²⁰ Existen dos vías importantes que son la carretera Gran Visión y la carretera La Junta-Creel-Guachochi-Balleza-Parral, tanto como el ferrocarril que sale en Chihuahua con dirección a Los Mochis en Sinaloa pasando por ocho ciudades. Hay pistas de aterrizaje para aviones en varios lugares de la región. Sus centros más importantes, San Juanito, Creel y Guachochi, son bien comunicados con el resto del país. La explotación de los bosques promovieron la construcción de carreteras pavimentadas para la extracción de madera en los lugares más apartados de la Sierra Tarahumara. Las comunidades tarahumaras, sin embargo, se encuentran más alejadas de las ciudades, pero se puede llegar a ellas por caminos más bien caminando, con caballos o con mulas. Véase: Margot Q. Heras, *op.cit.*

²¹ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

diferencias en su propio idioma, por las distancias que hay entre las comunidades.²²

La breve visita de Artaud en la Sierra Tarahumara y sus ensayos sobre la cultura *rarámuri* dieron un importante impulso tanto al turismo como a los fotógrafos no indígenas. Lorenzo Armendáriz, Pedro Tzontémoc o Gerard Tournebize son solo algunos de los fotógrafos que se fueron a captar en imágenes la cultura tarahumara. También hay fotógrafos tarahumaras que participaron en el Taller Fotográfico Indígena²³ que se realizó durante los 90s. Los tarahumaras, a su vez, demuestran un punto de vista particular frente a la propia cultura y al mismo tiempo manifiestan sus visiones sobre la cultura ajena del "mestizo", la naturaleza, el medio de la fotografía y la herencia espiritual que les dejó a ellos la visita de Artaud²⁴.

La participación de los tarahumaras es otra razón interesante por la cual el número de fotografías con tema tarahumara ha sido tan abundante en los 90s. Es una participación importante y polifacética, ya sea por dejarse fotografiar, por permitir a los fotógrafos "mestizos" asistir a su vida diaria y ceremonial o por participar en el Taller Fotográfico Indígena con tanto interés y entusiasmo. Como había anotado antes, cada grupo indígena decide por sí mismo, si permitirá una interacción cultural o no y si adaptará elementos ofrecidos. El hecho de que culturas ajenas se han interesado por los tarahumaras no implica automáticamente que ellos también se abrirán para participar activamente en este encuentro cultural.

²² Entrevista con Pedro Tzontémoc, 02.02.2004, Ciudad de México

²³ Véase el capítulo 3.2. *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo, tanto como el libro de Carlos Montemayor, *op.cit.*

²⁴ Véase el texto del tarahumara Erasmo Palma sobre Artaud, publicado en: AAVV, *Tiempo Suspendido*, Pedro Tzontémoc – Fotografía sobre la ruta de Antonin Artaud en la Sierra Tarahumara, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Casa de las Imágenes, México 1995, pp. 128-131.

2.2.1.2 Los tzotziles – un pueblo de fotógrafos indígenas

Igual que los tarahumaras, los tzotziles no se conforman con que sean ellos solo los fotografiados, sino que participan activamente en todas las oportunidades que se les ofrecen para trabajar con fotografía. Los tzotziles forman el grupo más importante del cual salieron algunos de los fotógrafos más reconocidos como por ejemplo la famosa Maruch Sántiz Gómez¹, Juana López López², Genaro Sántiz Gómez³, Xunka' López Díaz⁴ o Juan de la Torre López⁵. Gracias a una activa realización de talleres fotográficos en Chiapas por iniciadores no indígenas y el gran interés por parte de los indígenas, los tzotziles lograron transformarse en uno de los grupos más importantes dentro de la fotografía mexicana. Sacan imágenes de su cultura con un interés particular. Esas se suman a las tomas de fotógrafos no indígenas que tienen más bien una visión desde afuera. En consecuencia, las obras de los dos grupos de fotógrafos se complementan para ofrecernos una imagen más completa de la cultura tzotzil.

Los tzotziles habitan principalmente en un área conocida como los Altos de Chiapas, alrededor de San Cristóbal de las Casas. La palabra tzotzil deriva de *sots'il winik*, "hombre murciélago", y los tzotziles se llaman a sí mismos *batsil winik'otik*, "hombres verdaderos". Sus vecinos son los tzeltales, choles, zoques y tojolabales.⁶

El retrato de las "Señoras Consagradas" de Zinacantán nos lleva al tema de la ropa tzotzil. Como en otros grupos, las mujeres son las que principalmente conservan la ropa tradicional y la llevan no sólo en las fiestas, sino igualmente en su vida cotidiana. En fiestas o durante actos públicos importantes, también a los hombres se les puede ver en su vestimenta típicamente tzotzil. No obstante, su ropa

¹ Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

² Véase el capítulo 3.2.1.3 *Juana López López: Chiles y los colores* del presente trabajo.

³ Véase el capítulo 3.2.1.4 *Genaro Sántiz Gómez: ¿Posh sagrado?* del presente trabajo.

⁴ Véase el capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López Díaz: Entre Chamula a San Cristóbal* del presente trabajo.

⁵ Véase el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

⁶ Véase también María Concepción Obregón Rodríguez, *Tzotziles– pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003, pp. 5/6

tradicional, al igual como en otras regiones, se ha transformado a lo largo del tiempo. En el caso de los zinacantecos, por ejemplo, se sabe que aumentaron el bordado y los colores en su indumentaria⁷.



Juan de la Torre, *Señoras Consagradas*, Zinacantán, Chiapas, 2000 / Cortesía del autor⁸

En los años 70s el gobierno mexicano realizó grandes construcciones infraestructurales en las cuales también participaron los tzotziles. Los indígenas después invirtieron sus ingresos en nuevas actividades económicas como la producción de café o el cultivo comercial de flores. Pero pocos años más tarde, durante la crisis económica del 1982, muchos se quedaron sin los ingresos lucrativos y la mayoría de los tzotziles regresó a buscar trabajo en fincas y ranchos particulares de los no indígenas que debido la gran oferta de mano de obra indígena era un trabajo muy mal pagado. La división social entre mestizo e indígenas, tanto como las inquietudes entre ellos desde entonces se mantienen vigentes. Para la década de los 80s, María Concepción Obregón resume la notable explotación demográfica, el aprovechamiento de los suelos y la dependencia al trabajo asalariado que provocaron cambios importantes en la vida de los tzotziles. Además dice:

En esta última década, varios municipios tzotziles han sufrido aparentemente un claro proceso de "reindianización", que se caracteriza, en general, por la reducción de la población ladina en ellos (migración de los mestizos hacia ciudades o plazas comerciales importantes), y porque los indígenas ocupan cada vez mayor número de cargos públicos locales y hacen uso consciente, con fines políticos, de sus propias manifestaciones culturales,

⁷ *Ibidem*, p. 16

⁸ Durante mi encuentro con el fotógrafo en San Cristóbal de las Casas (Mayo 2003), Juan de la Torre me entregó esta imagen junto con el siguiente texto explicativo: "Estás dos mujeres participan velando al Cristo durante su crucifixión durante cada Semana Santa en el Templo Mayor de San Lorenzo. Se les da el nombramiento de Ch'ul Me'eletik, "Señoras Consagradas"; estas señoras que ya no tienen esposos y que han entregado su fe al Cristo."

a la vez que su número ha crecido en ciudades antes completamente ladinos. [...] Sin embargo, este proceso de reindianización no ha alterado las relaciones interétnicas tan características del área, ya que el control económico sigue estando en manos de los ladinos.⁹

El notable proceso de “reindianización”, es decir la recuperación de sus propios espacios, valores y manifestaciones culturales tzotziles, tanto como la desigualdad social entre los indígenas y los mestizos de la zona son una fuente atrayente tanto para fotógrafos indígenas como no indígenas.

Características de la población en hogares tzotziles, 2000

	Total	%
Población en hogares tzotziles	406.962	
Hablantes de la lengua indígena	297.885	73,2
No hablantes	43.213	10,6
No especificado	65.864	16,2
Población de 15 años y más	218.970	
Sin instrucción escolarizada	91.620	41,8
Con algún grado de primaria	98.930	45,2
Con posprimaria	26.116	11,9
No especificado	2.304	1,1
Viviendas	77.023	
Con agua entubada	54.014	70,1
Con drenaje	21.339	27,7
Con electricidad	62.040	80,5

Fuente: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, “Sistema Nacional de Indicadores sobre la Población Indígena de México”, 2002, con base en *XII Censo de Población y Vivienda*, México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2000. Una tabla extensa ha sido publicada en María Concepción Obregón Rodríguez, *Tzotziles- pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003, p. 39

Los datos estadísticos de la CDI y del PNUD del 2000 resumidas en la tabla “Características de la población en hogares tzotziles, 2000” subrayan la “reindianización” de la cual nos habla María Concepción Obregón. De los grupos más

⁹ María Concepción Obregón Rodríguez, *op.cit.*, pp. 14/15

fotografiados, los tzotziles consiguen con más de setenta y tres por ciento de hablantes de su lengua indígena un considerable número con el cual ocupan el segundo lugar después de los tzeltales. Por otro lado el número de los no hablantes, tanto entre los tzotziles como entre los tzeltales, es bajo y no sobrepasa mucho más que los diez por ciento. Al mismo tiempo es el grupo étnico con mayor número de población sin instrucción escolarizada y con menor porcentaje de población con posprimaria. Un alto porcentaje de cuarenta y cinco, sin embargo, se demuestra en la población con algún grado de primaria. Los datos sobre la escolarización de los tzotziles favorecen, aun más que en otros grupos, el aislamiento, la explotación y la resistencia cultural.¹⁰

La actitud migratoria de los tzotziles, así se puede constatar, es opuesta a la de los mixtecos¹¹. Los tzotziles se mueven casi siempre dentro del estado de Chiapas y por un lapso de tiempo determinado solamente. Incluso a lo largo de la historia se puede ver que los tzotziles recuperaron sus espacios invadidos por los españoles durante la colonia y que hubo rebeliones indígenas¹², por lo cual hoy en día se encuentran en el lugar que habitan desde hace siglos. A pesar de su resistencia cultural, los tzotziles tampoco pudieron resistir el sincretismo en México y las interacciones con otras culturas siguen hasta la fecha, pero son de otro carácter en comparación con las de los mixtecos, por ejemplo.

Haciendo otra comparación entre tzotziles y mixtecos, se puede destacar una interesante concordancia: la identificación con su comunidad. Mientras los mixtecos, por sus largas estancias en el extranjero, desarrollan una unidad étnica mixteca

¹⁰ Fuente: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, "Sistema Nacional de Indicadores sobre la Población Indígena de México", 2002, con base en *XII Censo de Población y Vivienda*, México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2000. Una tabla extensa ha sido publicada en María Concepción Obregón Rodríguez, *op.cit.*, p. 39

¹¹ Véase también el capítulo 2.2.1.3 *Los mixtecos – un pueblo de emigrantes* del presente trabajo.

¹² "[...] A lo largo de la época colonial, los tzotziles se rebelarían dos veces más frente al poder español: se unieron a la rebelión tzeltal de Cancuc en 1712, y después, entre 1868 y 1870, a la rebelión Cuzcat que estalló en Chamula." En: María Concepción Obregón Rodríguez, *op.cit.*, p. 12

conciente y dominante, los tzotziles siguen verse solamente parte de la misma comunidad:

Los tzotziles no se consideran a sí mismos parte de una unidad conformada por todos aquellos que hablan su lengua, lo que hace muy difícil definirlos en conjunto. Cada uno de ellos se define o se concibe a partir de una colectividad particular que corresponde al municipio en donde reside, considerada distinta de las de otros. Por mencionar algunos ejemplos, los habitantes del municipio de Zinacantán se definen a sí mismos como zinacantecos, chamulas los de San Juan Chamula, "totiques" los de Venustiano Carranza, etcétera. O bien se identifican y toman su gentilicio del santo patrón de su comunidad: tenemos así los andreseros de Larráinzar, los pedranos de Chenalhó, los pableros de Chalchihuitán o los migueleros de Mitontic."¹³

A pesar de estos ejemplos, en el momento en que me acerqué a los fotógrafos tzotziles con el propósito de entrevistarles sobre su trabajo, tanto ellos como los demás fotógrafos indígenas demostraron una significativa unidad cultural. Pero no era una unidad étnica tampoco, sino estaban representando y hablando por y para la cultura indígena en su totalidad. Sin duda ninguna, la identificación con su comunidad y sobre todo con su familia se notó en varias expresiones, pero al encontrarse con una extranjera en México, la conversación tornaba alrededor de la cultura indígena en general. Este fenómeno justifica una vez más la utilización del término "cultura indígena" en la fotografía. Además subraya el significativo desinterés por parte de los fotógrafos indígenas en la distinción de diferentes grupos étnicos en sus imágenes.¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 15

¹⁴ Véase la tabla "Grupos indígenas más fotografiados (1989 -2001)" en el capítulo 2.2.1 del presente trabajo que representa dicho desinterés tanto por parte de los fotógrafos indígenas como por los fotógrafos no indígenas.

2.2.1.3 Los mixtecos – un pueblo de emigrantes

Los mixtecos ocupan un terreno que desde la llegada de los españoles en el siglo XVI se llama la Mixteca. El terreno abarca el noroeste del estado de Oaxaca, el sur del estado de Puebla y una parte del oriente del estado de Guerrero. La Mixteca se distingue en tres zonas: La Mixteca Alta, la Mixteca Baja y la Mixteca de la Costa. A parte de los mestizos, los vecinos de los mixtecos en dicha zona son los amuzgos, los triques, los ixcatecos, los popolocas, los chocholtecas y los nahuas.

En una zona de tan alto grado de acumulación de grupos indígenas diferentes, el mestizaje y las interacciones culturales son frecuentes y variados. Parece que la lucha de sobrevivencia no sólo les une a los indígenas, sino que a los mixtecos también les deja caer en excesos discriminatorios frente a otros grupos. Dubravka Mindek nos ofrece un interesante resumen sobre las relaciones entre los mixtecos y sus vecinos:

Las relaciones de los mixtecos con otros pueblos indígenas en el área varían de un grupo a otro. A sus vecinos triques los consideran inferiores, debido a que los comerciantes mixtecos actúan como intermediarios ante los vendedores triques. Además de tales relaciones de dominación mercantil, existe una serie de estereotipos étnicos que etiquetan a los triques como “más indios” y “más ignorantes” que los mixtecos, lo cual, al aparecer, no impide los matrimonios entre ellos. Con los chocholtecos las relaciones son próximas y los matrimonios frecuentes. Con los zapotecos los vínculos comerciales están basados en la igualdad, y también con ellos los matrimonios son comunes.¹

Por su parte, también los mixtecos son sujetos de discriminación étnica y explotación laboral. No importa si se encuentran dispersados en diversas zonas de México o si trabajan como mano de obra barata en el extranjero.

Por motivos económicos, la migración por parte de los diferentes grupos indígenas hacia otras zonas de la república e incluso hacia los Estados Unidos es muy

¹ Dubravka Mindek, *Mixtecos – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003, p. 27

frecuente. En éste campo destaca el éxodo mixteco que empezó con desplazamientos dentro del propio país. Ya desde finales del siglo XIX, los mixtecos realizaron trabajos afuera de sus comunidades como el corte del tabaco y la pizca de algodón. Después de la Revolución Mexicana² y gracias a la intensa castellanización de los indígenas los caminos recorridos por los mixtecos se habían extendido considerablemente. A este desarrollo también contribuyó la construcción de la Carretera Panamericana que atraviesa la Mixteca y que así facilitó la migración. En los años cuarenta México y Estados Unidos confirmaron un convenio llamado "El programa Bracero"³ según cual se quería aportar una determinada cantidad de mano de obra mexicana a los campos estadounidenses. Los mixtecos acostumbrados de migrar para conseguir trabajos temporales y más lucrativos que los que encuentran en casa, vieron su oportunidad y emigraron en masas. Primero se fueron con destino al país vecino del norte, después llegaron incluso hasta Canadá y Alaska. La migración en muchos casos perdió su carácter temporal para transformarse en una situación definitiva. Eso no ha cambiado hasta la fecha.⁴



Eniac Martínez, *s.t.*, México, s.f. / Fuente: Eniac Martínez, *Mixtecos norte sur*, Texto de Eduardo Vázquez Martín, Editor Grupo Desea, México D. F. 1994, p. 47

Las actividades económicas de los mixtecos⁵ son la ganadería que consiste principalmente del libre pastoreo de cabras o en la cría de cerdos. El consumo personal de carne se limita a ocasiones especiales como lo son las fiestas familiares y tradicionales. La elaboración de tejidos de palma es otra fuente de ingreso monetario. Es un trabajo colectivo de adultos y niños para el cual obtienen precios

² Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

³ Véase también *Ibidem*.

⁴ Dubravka Mindek, *op.cit.*, p. 12

⁵ Según el ejemplo de los mixtecos de Acozauza, estado de Guerrero. Véase Alejandro Casas, "Una montaña de problemas", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, p. 39

mínimos. Algunas familias tienen ingresos a través de la extracción forestal de madera que es necesaria para la construcción. Otros mixtecos, como muchos de los grupos indígenas, también se dedican al comercio con refrescos, bebidas alcohólicas y dulces. Finalmente cabe indicar la ya mencionada migración que es la actividad más importante de los mixtecos y que contribuye a la mayor parte de los ingresos.

Hablando de los migrantes mixtecos, se distingue entre los “migrantes permanentes” y los “migrantes estacionales”. El primer grupo ha logrado asociarse con diversas organizaciones transfronterizas a través de las cuales logran mantenerse migrando de un empleo a otro y eso a veces durante más de diez años. Ese grupo se caracteriza por un alto sentido de solidaridad y de organización. Entre los “migrantes estacionales” y aquellos indígenas que han decidido de no regresar a sus comunidades, en cambio, esa cohesión es escasa.⁶

Eduardo Vázquez Martín nos cuenta de una fiesta mixteca a la cual tuvo la oportunidad de asistir mientras acompañaba al fotógrafo Eniac Martínez en uno de sus viajes:

En una ocasión acompañé a Eniac Martínez a San Agustín Tlacotepec en la sierra Mixteca. Ahí se celebra, como en todas las comunidades de México, la fiesta del Santo Patrono. En las enlodadas calles del pueblo empezaba a correr el aguardiente, la iglesia ya estaba adornada con papel y flores. Al lado del atrio se construían los escenarios para las batallas «El juego de la Conquista». Los castillos y los toritos de pólvora estaban listos. Frente a las casas de adobe se estacionaban coches de distintos modelos, llegados desde San Diego, Tijuana o el Distrito Federal, conducidos por mixtecos que habían podido acumular alguna fortuna en, por ejemplo, el mercado de Jamaica. Los mixtecos venidos de las distintas urbes se preparaban para ocupar su lugar en la fiesta; los hombres de una familia vecinada en el Distrito Federal formaban la sección de alimentos de la banda local; otros se agrupaban de acuerdo a su filiación al lado del mayordomo y contribuían a cubrir los gastos de la fiesta. Cuando empezaba a oscurecer, un presidente municipal alcoholizado pronunció algo parecido a un discurso y dio por inaugurada la celebración. Por la carretera llegaba ya el contingente de ciclistas. Pronto la música empezó a sonar y todo Tlacotepec se convirtió en un solo teatro con varios escenarios. Cuando los conquistadores derrotaron al último mexicano la pólvora enrareció el aire y los castillos incendiaban sus

⁶ Frederico Besserer, “Mixtecos errantes”, en: *México Indígena*, no. 1, México D.F., Oct. 1989, p. 18

torres. Mixtecos de fuera y de dentro se confundían, brindaban juntos; pero era justa la impresión de que entre ellos ya existía una distancia insalvable que sólo la fiesta lograba, por momentos, borrar.⁷

La resistencia cultural, también nutrida por fiestas tradicionales como esas, va mano en mano con la grave transformación de la cultura mixteca a consecuencia de la migración, tanto en su variación permanente como estacional. En una entrevista con el profesor Othón Salazar del Partido Comunista Mexicano en Alcozauca de Guerrero, uno de los municipios más pobres de la mixteca, Hermann Bellinghausen alude a la capacidad de sobrevivencia por parte de los mixtecos y pregunta al entrevistado sobre el estado actual de la fuerza cultural mixteca. La respuesta es como esperada:

Bastante debilitada, bastante debilitada. La emigración hacia la costa de Guerrero y Veracruz, a Cuautla, Sinaloa, Baja California, Estados Unidos, ha introducido en nuestros pueblos elementos deformadores de la personalidad cultural. Me cuesta trabajo decir si aún podemos hablar de una capacidad de estos pueblos para hacer aportaciones, desde su propia identidad, a la cultura indígena y a la cultura nacional. Vamos a poner un ejemplo. No queda una danza autóctona en estos pueblos, ninguna de las numerosas que me tocó ver durante mi niñez. Todo se borró. Las artesanías han venido a menos. Los huipiles que lucían nuestras mujeres hermosísimos, apenas los puedes encontrar en Metla. En Alcozauca, ninguna comunidad mantiene la vestimenta de la mujer y es una rareza que en Ixcuinatoyac te encuentres a una mujer ataviada con huipil. Pero no es la cosa solamente de vestirlo, de lucirlo; era cosa de hacerlo, como todavía se hace y luce en otras partes. El calzoncillo blanco, adiós. Ahora los hombres usan pantalón de moda. Y camisa vaquera.

El idioma mixteco está infiltrado de palabras en español. Llama la atención cómo el indígena, cuando pronuncia un discurso en mixteco, emplea abundantes palabras castellanas. Tampoco ahí se mantiene la pureza.⁸

Es interesante el comentario del profesor Salazar sobre la exigencia a los mixtecos de hacer aportaciones de identidad propia a la cultura indígena y también a la cultura nacional. Como he demostrado en el capítulo anterior, la dinámica de la cultura en sí impide mantener una pureza nostálgica dentro de cada grupo étnico. Sin embargo, aquí nos encontramos con el deseo utópico de querer preservar una

⁷ Eniac Martínez, *Mixtecos norte sur*, Texto de Eduardo Vázquez Martín, México D. F. 1994, pp. 17/18

⁸ Hermann Bellinghausen, "La mexicanización de México", en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 45/46

cierta pureza, perdida ya con el mismo día de la conquista. Cambios culturales, como lo es también cada cambio de idioma, son mecanismos de adaptación para la sobrevivencia a la cuál cada grupo étnico tiene un derecho.

También Velasco Ortiz reconoce la problemática en la valoración de la pérdida étnica en el caso de los mixtecos y además destaca la ventaja de seguir aplicando el idioma mixteco en el futuro:

Los cambios actuales asociados a la migración, como indicios de pérdida de etnicidad, son un aspecto muy difícil de valorar, en especial porque la región mixteca no está aislada. [...] Estos datos sencillos parecen indicar una relación entre migración y conservación del idioma mixteco, puesto que convertirse en bilingüe implica un cambio, pero no pérdida. El idioma, como medio de comunicación y a la vez como rasgo de pertenencia étnica, juega un papel muy importante en el sostenimiento de las redes de migrantes.⁹

Las redes de migrantes y las estructuras sociales, políticas y económicas en las que han sido tejidas no permiten una pérdida completa de la cultura mixteca. Para que esa se “pierda” por completo haría falta una reestructuración del entorno social, político y económico en la vida de los mixtecos.¹⁰

Volviendo a la entrevista con el profesor Othón Salazar, él habla de un desarraigo de la gente mixteca a consecuencia de la tremenda pobreza y a causa de la migración.¹¹ La migración como respuesta a la miseria y el hambre en las zonas habitadas por los mixtecos es la reacción a su profunda necesidad de sobrevivir. En eso los indígenas no actúan nada diferente en comparación con miembros de muchas otras culturas, incluyendo la occidental. En el caso de los indígenas se observa la migración con gran preocupación y miedo de pérdida cultural, mientras que en Europa, para dar un ejemplo con el que estoy familiar, se ve con otros ojos. Para cualquier gobierno europeo la migración es preocupante, pero al mismo tiempo es una actitud admirable desde el punto de vista social. Migrantes europeos son considerados de ser personas más flexibles que otras, capaces de aprender lo que

⁹ Laura Velasco Ortiz, “Los mixtecos – Una cultura migrante”, en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, p. 48

¹⁰ Véase también el capítulo 2.3 *¿Desaparecerán las culturas indígenas?* Del presente trabajo.

¹¹ Véase Hermann Bellinghausen, *op.cit.*, p. 46

sea necesario para adaptarse mejor a una nueva cultura, en un nuevo mundo ajeno a lo acostumbrado. Se les considera gente de mentalidad abierta y orientada a tener más éxito en su vida profesional. En Europa es bien visto y a veces hasta altamente recomendado que la gente estudia las lecciones de la vida contemporánea al nivel internacional, es decir que se mueva a otros lugares del mundo lo más posible para ampliar sus conocimientos y que en un sentido general avance como miembros dignos de su cultura. Nunca se habla de un desarraigamiento en el sentido negativo; se habla más bien de un enriquecimiento de la propia cultura. En el caso concreto de la cultura mixteca, se debería aceptar que sólo ellos son los que deciden que se preservará de su cultura y que no les conviene practicar en el futuro. – ¿Un desarraigo negativo en la cultura mixteca? De ninguna manera.



Eniac Martínez s.t., México, s.f. / Fuente: Eniac Martínez, *Mixtecos norte sur*, Texto de Eduardo Vázquez Martín, Editor Grupo Desea, México D. F. 1994, p. 64

La fotografía captura el momento de un proceso incontenible de una cultura con derecho al progreso. Sin embargo, mientras más a nuestra vista occidental se ha perdido esa pureza cultural indígena, mientras más grande el desarraigo, más fuerte parece la expectación a la fotografía mexicana de preservarla. Es una exigencia proveniente tanto de muchos fotógrafos como por parte del receptor de esas imágenes. El miedo de pérdida cultural en el caso de los mixtecos y a cause de la migración, sin duda, es una de las razones particulares por las cuales ellos han sido unos de los indígenas más fotografiadas.

Veamos ahora también en el caso de los mixtecos algunos datos estadísticos. Hay más de sesenta por ciento de hablantes de la lengua mixteca, mientras que un veinticinco por ciento son no hablantes. Con un casi treinta y un por ciento de personas sin escolarización, los mixtecos ocupan un campo mediano en comparación

con otros grupos indígenas. Sin embargo, el más de veinticinco por ciento de personas con posprimaria demuestra un aumento en la obtención de una educación mejor y en comparación con otros indígenas. Sus viviendas poseen en su mayoría electricidad y casi setenta por ciento dispone de agua entubada, pero sólo el treinta por ciento tiene drenaje. No incluidos en este censo, y eso también se debe tener en cuenta, son todos aquellos mixtecos que principalmente viven afuera de México, tanto como una considerable parte de las nuevas generaciones mixtecas nacidas en el extranjero.

Características de la población en hogares mixtecos, 2000

	Total	%
Población en hogares mixtecos	726.601	
Hablantes de la lengua indígena	445.276	61,3
No hablantes	184.760	25,4
No especificado	96.565	13,3
Población de 15 años y más	421.436	
Sin instrucción escolarizada	130.137	30,9
Con algún grado de primaria	178.148	42,3
Con posprimaria	108.749	25,8
No especificado	4.402	1,0
Viviendas	140.281	
Con agua entubada	95.892	68,4
Con drenaje	43.233	30,8
Con electricidad	112.632	80,3

Fuente: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, "Sistema Nacional de Indicadores sobre la Población Indígena de México", 2002, con base en *XII Censo de Población y Vivienda*, México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2000. Una tabla extensa ha sido publicada en Dubravka Mindek, *Mixtecos – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003, p. 31

Hay algunos aspectos principales que según Mindek se pueden resumir sobre la mentalidad de los mixtecos como etnia con gran habilidad de migración. Dice que

los mixtecos que viven en las comunidades consideran que ser mixteco significa respetar las tradiciones de su pueblo. A su vez, en algunas comunidades las fiestas tradicionales son tan costosas que sin el dinero de los migrantes no podrían ser realizadas. En su consecuencia, los migrantes no serían reconocidos como parte de la comunidad sin su contribución económica. Destaca que para los mixtecos que viven en México es más importante identificarse con su comunidad que con su etnia, mientras que en Estados Unidos los mixtecos sí se reconocen claramente como miembros de un solo grupo étnico y actúan adecuadamente. Formaron asociaciones¹² para mantener su identidad y la unión del grupo. Al mismo tiempo defienden sus derechos frente a los demás.¹³

Al estudiar la cultura mixteca de forma más detallada, se pueden resumir algunas razones adicionales por las cuales ha sido uno de los grupos indígenas más fotografiados. Indudablemente son razones diferentes en comparación con los que se pueden confirmar en el caso de los tarahumaras¹⁴ o tzotziles¹⁵. Por una parte los mixtecos forman el cuarto grupo después de los nahuas, mayas y zapotecos respecto a su presencia numérica con lo que poseen una apariencia dominante en México¹⁶. A ese hecho se añade su habilidad sobresaliente de migrar dentro y afuera del país. Además, en consecuencia a la migración, demuestran un esfuerzo impresionante al preservar su cultura¹⁷ no sólo en las comunidades, sino también lejos de su país de origen. El hecho de haber llevado la cultura mixteca al extranjero estadounidense donde la preservan y defienden, también les hace transformarse en los principales representantes de la cultura mexicana fuera de México. Finalmente, hace falta

¹² Están por ejemplo la Asociación Cívica Benito Juárez, el Comité Cívico Popular Mixteco (CCP), la Organización del Pueblo Explotado y Oprimido (OPEO) y la Coordinadora Democrática Popular Mixteca. Véase: Hermann Bellinghausen, "Tijuana en dos tiempos - Ritos de paso", en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 25-30 y también Frederico Besserer, *op.cit.*, pp. 16-18

¹³ Dubravka Mindek, *op.cit.*, pp. 13/14

¹⁴ Véase el capítulo 2.2.1.1 *Los tarahumaras – un pueblo que redescubrió Artaud* del presente trabajo.

¹⁵ Véase el capítulo 2.2.1.2 *Los tzotziles – un pueblo de fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

¹⁶ Véase el capítulo 2.2 *Los grupos indígenas* del presente trabajo.

¹⁷ "En el interior del país, la agrupación mixteca más importante es *Ñuu Savi*, orientada hacia la reivindicación de los valores étnicos y lingüísticos de este grupo. En esta organización participan los maestros bilingües y la elite intelectual de los mixtecos. Si bien inicialmente fueron formados para castellanizar y "mestizar" a su pueblo, actualmente procuran rescatar y reafirmar su parte indígena." En: Dubravka Mindek, *op.cit.*, p. 29

destacar de nuevo la gran dinámica de la cultura mixteca que les permite a sus miembros asimilar lo que les conviene. Por consecuencia no van a conseguir una pérdida de su cultura, sino una transformación natural de la misma.

2.3 ¿Desaparecerán las culturas indígenas?

La situación contemporánea de las culturas indígenas es polifacética y su futuro incierto. Hay una gran variedad de grupos étnicos¹, cada una con su propia dinámica de aculturación y con elementos culturales que las distinguen tanto entre sí como de la cultura nacional. Los indígenas, aunque también hay excepciones², viven en zonas marginadas y con grandes carencias en todos los niveles existenciales.

Tendencias en la pobreza, índice de conteo de la pobreza, 1992-2002 (%)

Población	1992	1994	1996	1998	2000	2002
En extrema pobreza						
Municipios indígenas ¹	70,8	69,2	83,7	65,1	85,4	68,5
Municipios no indígenas ²	18,7	17,9	33,3	29,3	20,8	14,9
Rurales	35,5	36,6	52,2	51,9	42,1	34,5
Urbanos	13,4	9,7	26,2	21,1	12,5	11,4
Total	22,4	21,0	36,9	33,7	24,1	20,3
Moderadamente pobres						
Municipios indígenas	90,0	89,6	96,5	83,1	95,3	89,7
Municipios no indígenas	49,1	52,8	67,2	60,3	50,6	46,7
Rurales	64,8	71,9	80,6	74,7	69,0	67,3
Urbanos	43,8	43,2	61,4	55,4	43,5	42,0
Total	52,4	55,3	69,3	63,3	53,5	51,7

1 Más del 70% indígenas.

2 Menos de 10% indígenas.

Fuente: HALL, Gilette y PATRINOS, Harry Anthony: *Pueblos indígenas, pobreza y desarrollo humano en América Latina: 1994-2004*, Banco Mundial en coedición con Mayol Ediciones, Bogotá, Colombia, 2006, p. 173

En la tabla publicada por Hall y Patrinos, se distingue entre una pobreza extrema y otra moderada, puestas en relación tanto con los municipios indígenas y no indígenas como con las zonas rurales y las urbanas. En términos generales consta que hay más pobreza, tanto extrema como moderada, entre los indígenas que los demás mexicanos. Comparando los datos de 1992 con los de 2002, se nota una tendencia de leve descenso, excepto en la pobreza moderada de zonas rurales donde

¹ Véase el capítulo 2.2 *Los grupos indígenas* del presente trabajo.

² Véase también los capítulos 2.3.1 *La situación actual* y 3.1.5 *Mujeres niños y hombres indígenas* del presente trabajo.

la cifra incrementó de un 64,8% a un 67,3%. Mientras que entre 1992 y 1998 la pobreza indígena sigue el desarrollo nacional, entre 1998 y 2002 hay otra espectacularidad. El índice que refleja la situación indígena, vuelve a subir a un 85,4% para la pobreza extrema y un 95,3% para la moderada. Entre los no indígenas las cifras siguen bajando continuamente desde 1996.³ Hall y Patrinos explican:

Es claro que la tendencia entre 1992 y 2002 no se mantuvo constante, debido principalmente a la crisis del peso mexicano del período 1994-1995. Entre 1994 y 1996 se disparó la incidencia de la pobreza extrema y moderada [...]. El incremento de la pobreza en los municipios no indígenas, en términos tanto absolutos como relativos, fue superior al de los indígenas: en los primeros, la extrema pobreza subió 86% y la pobreza moderada 27%, mientras que en los segundos creció 21% y 8%, respectivamente. Sin embargo, esto encuentra su explicación en los niveles de pobreza de por sí elevados de los municipios indígenas. Cuando la pobreza de los indígenas alcanza niveles de 90%, no hay mucho lugar para los incrementos que se observan en la población no indígena, donde los niveles de pobreza originales eran inferiores a 50%.⁴

Con esos datos a mano surge la pregunta, si las culturas indígenas de México desaparecerán en el futuro como consecuencia de dicha miseria humana y social que resulta ser la pobreza. Por desaparición se entiende que los diferentes grupos étnicos como hoy se conocen se transformaran a lo largo de su lucha por sobrevivencia hasta no poder ser distinguidos de la cultura nacional. Eso implicaría sobre todo una pérdida de las lenguas indígenas que, como he demostrado en el capítulo 2.2 *Los grupos indígenas*, sigue siendo el indicador principal en la identificación de las diferentes etnias. Otra opción sería encerrarse en su mundo y una vida lejos del desarrollo económico, social y cultural de México. No obstante, eso resulta ser imposible dado a la naturaleza de la cultura en sí.⁵

Los grupos étnicos que logran sobrevivir en el futuro, inevitablemente tendrán que pasar por un alto grado de aculturización para encontrar su lugar en una sociedad mexicana que ya forma parte del mundo occidental capitalista. Si a pesar

³ Véase también Gillette Hall y Harry Anthony Patrinos: *Pueblos indígenas, pobreza y desarrollo humano en América Latina: 1994-2004*, Banco Mundial en coedición con Mayol Ediciones, Bogotá, Colombia, 2006, pp. 172-174

⁴ *Ibidem*, p. 173

⁵ Véase también el capítulo 2.1 *La cultura: definición y problemática* del presente trabajo.

de toda su resistencia cultural algunos grupos indígenas acaban absorbidos por la globalización mundial, lo que seguramente se quedaría es una valiosa herencia de esas culturas como también se quedaron rasgos de numerosas culturas prehispánicas hoy desaparecidas.

2.3.1 La situación actual

Durante mi investigación para el presente trabajo hice más de cincuenta entrevistas tanto con fotógrafos como con otros involucrados en el mundo artístico de México. Quería saber su opinión sobre la situación actual y resulta que existen vistas muy diferentes. La fotógrafa no indígena Mariana Rosenberg¹, por ejemplo, considera que la situación actual de los indígenas es positiva, lo que es una conclusión a base de sus experiencias en el estado de Oaxaca. Es una zona que se considera siendo la más desarrollada en asuntos indígenas contemporáneos.

[...] Yo creo que para el indígena es un momento muy importante y que haya ahorita el Consejo Nacional Indígena. Yo creo que está trabajando fuerte. Los pueblos indígenas están unidos, porque no nada más es el zapatismo sino que hay toda una comunidad indígena muy preparada. Además hay muchos abogados indígenas, sobre todo en Oaxaca [...] Yo creo que está muy bien la cuestión indígena hoy en día.

[...] fueron sobre todo mixes en Oaxaca, que estudiaron, se hicieron abogados para conocer las leyes para poder defenderse. Fue como otra lucha muy interesante. De hecho, hoy en día la legislación indígena en Oaxaca es más avanzada que en cualquier otro estado, por eso.²

Para otros ha sido importante subrayar que no todos los indígenas tienen una vida igual. Como hay varios grupos indígenas, también hay muchas facetas de desarrollo y prosperidad individual entre los indígenas. Tanto Alejandro Castellanos, el director del Centro de la Imagen, como el historiador Carlos Montemayor³, el pintor Francisco Toledo⁴ y el fotógrafo Emiliano Guzmán⁵ señalan este hecho. Castellanos dice:

Eso es algo que es muy importante, digo la misma secretaria, la que está en el gabinete de Fox que es de origen otomí precisamente, que tiene una maestría y no sé que, es una realidad. Digo al mismo tiempo no se puede

¹ Véase también el capítulo 3.2.2 *Taller Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

² Entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

³ Entrevista con Carlos Montemayor, 19.01.2004, Ciudad de México

⁴ Entrevista con Francisco Toledo, 29.11.2003, Oaxaca de Juárez, Estado de Oaxaca, México

⁵ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

dejar de ver que es una realidad que la mayoría de los miembros del gabinete son de origen europeo, sus rasgos y... pero tampoco puedes dejar de ver que un presidente como Benito Juárez es indígena y es uno de los grandes mitos de la cultura política de México y lo mismo pasa con Porfirio Díaz.

Es mucho más que la pobreza y la miseria, eso es definitivo, [...] ⁶

La fotografía mexicana de los años 90s refleja claramente que la cultura indígena tiene caras diversas que varían desde las grandes carencias existenciales hasta las grandes riquezas económicas y culturales. ⁷ No obstante, una gran mayoría de los entrevistados destacó nada más los aspectos negativos de la situación actual indígena lo que demuestra una necesidad de adaptar los estándares de vida de las comunidades indígenas a las de la sociedad media mexicana. Los fotógrafos mencionaron tanto la pobreza ⁸ y el aislamiento ⁹ como la desigualdad ¹⁰ entre los indígenas y los demás mexicanos al nivel social, económico y cultural. Javier Hinojosa ¹¹ lo describe así:

Yo creo que como muchas culturas, no nada más en México, las culturas indígenas han sido explotadas durante muchísimo tiempo. Han sido apartadas por la modernidad, por lo contemporáneo, por la occidentalización en el caso de México. Desgraciadamente han sido marginados a la pobreza.

Aquí habría que ver una gran cantidad de situaciones de lo sociológico, de lo antropológico... ¿Qué es lo correcto? ¿Qué es lo conveniente? Por ejemplo, observa uno de estas reservas que han hecho en Canadá y Estados Unidos... Yo creo que un país como México debe de rescatar la cultura, la filosofía, la forma de pensar primigenia, que es una cultura auténtica nacional, y que está ahí en estos pueblos, pero que desgraciadamente las condiciones de pobreza, la inequidad social, la falta de distribución de riquezas, la falta de oportunidad de autogestión en muchos casos ha marginado a muchos pueblos.

Entonces, es muy complejo y realmente es una lucha frontal contra la pobreza, contra la marginación; y por otro lado respecto a una serie de culturas que tienen mucho que aportar. ¹²

⁶ Entrevista con Alejandro Castellanos, 20.01.2004, Ciudad de México

⁷ Véase el capítulo 3 *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s* del presente trabajo.

⁸ Véase por ejemplo la entrevista con Ángeles Torrejón, 11.02.2002, Ciudad de México

⁹ Véase por ejemplo la entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

¹⁰ Véase por ejemplo la entrevista con Tatiana Parceró, vía correo electrónico, Abril 2006

¹¹ Véase también el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

¹² Entrevista con Javier Hinojosa, 18.12.2003, Ciudad de México

Vivir la marginación no significa vivir en aislamiento absoluta, sino más bien que la mayoría de los indígenas no puede avanzar proporcionalmente con el resto de los mexicanos en el sentido de desarrollo social y económico. Están expuestos a una explotación cuyo grado depende más que nada de decisiones gubernamentales. Así la explotación del mundo indígena es otro término que ha sido mencionado por los fotógrafos como por ejemplo Rafael Doniz¹³, Graciela Iturbide¹⁴ y Patricia Martín¹⁵.

Una cierta compensación a la explotación son los numerosos programas gubernamentales de apoyo, pero que desafortunadamente no siempre van conforme con las necesidades indígenas. Muchas veces tampoco se respetan las creencias y tradiciones de las comunidades.¹⁶ La fotógrafa indígena Maruch Sántiz Gómez¹⁷ dice:

Ya estamos en situación crítica y difícil, la verdad aunque el gobierno nos dice que nos va a apoyar, pero, dónde está el apoyo, a veces aunque el presidente o las autoridades reciben el apoyo es sólo para la carretera, no te dan una específica para un proyecto, y a veces no aprueban si llevas un proyecto para hacer algo, y así quién sabe si aceptan el proyecto, o tal vez no quieran aceptar, no estoy segura.¹⁸

Emiliano Guzmán¹⁹, otro fotógrafo indígena de Chiapas, opina:

El gobierno si ha ayudado, pero no sabe ayudar. Ayuda en una forma que se dice ahí está, pero a veces no llega la ayuda a personas que realmente lo necesita, o no se lo entrega a esas personas que necesitan ayuda, a veces aprovechan los que no lo necesitan. El gobierno sí ayuda, pero a veces llega demasiado tarde, o no a veces de una forma directa que se hace desarrollar el pueblo, que se recibe apoyo, es muy difícil, mucha política, por eso es que en Chiapas hay pobreza, pero no sólo los indígenas, porque también se puede decir y muchos compañeros hemos comentado, los indígenas tienen bienes, no todos son pobres, también tienen sus carros, se ve en sus casas, pero hay indígenas realmente muy marginados que realmente tienen sus casitas pero muy humilde, que sus dineros no tienen fuentes económicamente, sus

¹³ Entrevista con Rafael Doniz, 11.11.2003, Ciudad de México

¹⁴ Entrevista con Graciela Iturbide, 01.08.2002, Ciudad de México

¹⁵ Entrevista con Patricia Martín vía correo electrónico, Marzo 2011, México-Berlín

¹⁶ Véase también la entrevista con Cristina Kahlo vía correo electrónico, Mayo 2010, México-Berlín

¹⁷ Véase también el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

¹⁸ Entrevista con Maruch Sántiz Gómez, 12.5. 2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

¹⁹ Véase también el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a ala modernidad* del presente trabajo.

ingresos, sólo trabaja en su campo, siembra maíz, si las plagas lo acaban con el cultivo sí se mueren de hambre, se vive en la pobreza marginada.

[...] el gobierno apoya con un programa PROCAMPO^[20], pero son por áreas, pero no hay otra idea de cómo puedan desarrollar el proyecto, cómo pueden mejorar sus productos, la gente a veces no lo saben aprovechar, lo aprovechan de otra forma, muchos criterios, muchas ideas que aquí en Chiapas como la gente indígena no está asesorado hay unas personas que malgastan el dinero que reciben del gobierno, lo gasta por bebidas, por cervezas,... No saben invertir. ¿Así cómo va a desarrollarse?²¹

Incluso cuando haya apoyos económicos, un buen sistema educativo es esencial para que los indígenas puedan aprovechar esas ayudas. El gobierno mexicano tiene un mayor enfoque en la educación pública ya desde la Independencia²², pero sus esfuerzos siempre han sido ligados a una serie de retos políticos, económicos y sociales. José Vasconcelos (1882-1959) era filósofo, político y pedagogo mexicano y es la figura clave en la cuestión de desarrollo educacional en México. En los años 20s luchó por un sistema educativo gratuito para todos los mexicanos, incluyendo a los indígenas en las comunidades más aisladas, y que favorece la formación de una “verdadera” identidad mexicana. En aquella época, la idea de crear una auténtica mexicanidad era incluso más importante que la enseñanza con una orientación económica.²³

En la época de Vasconcelos, la educación bilingüe primero fue introducida de manera informal en Chiapas, pero no fue hasta 1951 cuando fue convertida en un programa federal formal. En 1970 había tres mil ochocientos maestros y en 1983 el número incrementó a más de veintidós mil, pero no se sabe cuántos estudiantes había en aquel tiempo. El censo de 1993, sin embargo, registró treinta y tres mil

²⁰ “De acuerdo con el Decreto que regula al Programa de Apoyos Directos al Campo, denominado PROCAMPO, el objetivo del PROCAMPO es transferir recursos en apoyo de la economía de los productores rurales, que siembren la superficie elegible registrada en el directorio del programa, cumplan con los requisitos que establezca la normatividad y acudan a solicitar por escrito el apoyo.” En: http://www.aserca.gob.mx/artman/publish/article_183.asp0 (03.06.2011)

²¹ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*

²² Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

²³ Véase también Eckhard Deutscher, “Bildungswesen in Mexiko”, en: Dietrich Briesemeister / Klaus Zimmermann (Ed.), *Mexiko heute – Politik, Wirtschaft, Kultur*, Editorial Vervuert, Frankfurt am Main 1992, pp. 711-724

docentes y ochocientos mil alumnos. Principios del siglo XXI hay más de cincuenta mil instructores que enseñan a 1,2 millones de niños indígenas en todo México.²⁴

Actualmente hay numerosas albergues escolares²⁵ que se ocupan tanto de la educación como de la alimentación y la salud de los niños indígenas, pero según varios fotógrafos como Juan de la Torre²⁶, Alicia Ahumada²⁷, Cristina Kahlo²⁸ y Ángeles Torrejón la falta de acceso a una educación adecuada sigue siendo un grave problema en México. Torrejón dice:

Si, creo que las condiciones en las que viven ellos, es una condición de miseria, una situación de salubridad, de falta de educación. Yo te diría que de pobreza en todos los sentidos, o sea en el sentido económico, de educación... No me explico como un niño de 8 años no puede ir a la escuela, porque no hay una escuela ahí. No me puedo explicar como un niño se puede morir de tos –¡de tos, no puede ser! No hay un cuidado de salud para las madres, para los hijos...

En México de repente por ahí escuché que cuatro mexicanos pertenecen al grupo de los cien más ricos del mundo. Eso no puedo creerlo y por otro lado hay una cantidad de gente que no tiene nada, absolutamente nada. Pero creo que el indígena de ahora esta más conciente, no todos, pero mucha gente es muy conciente de lo que deberían de tener y que sus condiciones de vida deberían de ser mejores para ellos, para sus familias y para sus hijos, lo cual está bien que tengan esa conciencia que lo piden como

²⁴ Gillette Hall y Harry Anthony Patrinos: *Pueblos indígenas, pobreza y desarrollo humano en América Latina: 1994-2004*, Banco Mundial en coedición con Mayol Ediciones, Bogotá, Colombia, 2006, pp. 15/16

²⁵ "En la década de los sesenta se establecieron los primeros albergues escolares indígenas; el Programa se planteó como un servicio que el Estado Mexicano brindaba a la población infantil indígena ubicada en regiones dispersas en cuyas comunidades no contaban con servicios educativos, para facilitar su ingreso a la educación primaria. [...] Hoy en día, la CDI opera albergues escolares indígenas en 21 entidades federativas que proporcionan servicios de hospedaje y alimentación y constituyen espacios para facilitar el acceso a la salud, el fortalecimiento de la identidad cultural y el fomento a actividades de recreación y esparcimiento. Dichas actividades están orientadas a constituir el albergue como el medio más cercano y accesible que contribuya a que los niños, niñas y jóvenes indígenas inicien y concluyan su educación básica y media superior. Es importante señalar que los principios que caracterizan la operación de los albergues escolares son la interculturalidad, la equidad, la sustentabilidad y los derechos humanos." En: http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=317&Itemid=46 (11.06.2011)

²⁶ Entrevista con Juan de la Torre, 09.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

²⁷ Entrevista con Alicia Ahumada, 01.10.2003, Ciudad de México

²⁸ Entrevista con Cristina Kahlo, *op.cit.*

sepan hacerlo. Son gente muy organizada y muy respetuosa entre ellos mismos.²⁹

Cinco de los siete fotógrafos indígenas entrevistados para el presente trabajo confirman la opinión de los fotógrafos no indígenas como de Ángeles Torrejón. La importancia de una buena educación ha sido mencionada por Genaro Sántiz Gómez³⁰, Maruch Sántiz Gómez³¹, Juan de la Torre³², Emiliano Guzmán y Juana López López.³³ La última de ellos cuenta de sus propias experiencias:

Pues yo creo que como triste porque pues antes casi no hay muchas maestras para enseñar las otras personas, que hay muchas personas que no saben leer, escribir y también... Hay veces ni esta el padre, hay veces que casi no tenemos dinero para comprar libros, cuaderns, lápices... casi todo, casi no tenemos dinero para comprarle la... Por eso no entraron a la escuela, hasta yo apenas estoy aprendiendo porque antes no entré en escuela, porque mi mamá y mi papá se divorciaron. Por eso salí de chiquita en mi comunidad. Mi mamá no tuvo un terreno y mi casa y fuimos a rentar y mi mamá salí a trabajar y yo tenemos borrego y yo estoy cuidando el borrego así que no entré a la escuela y dijo mi mamá tu vas a cuidar borrego y yo salgo a trabajar, sólo sale a limpiar milpa, por eso no entré a la escuela y me mantiene mi mamá y somos tres chicas, sí por eso...³⁴

Las circunstancias de vida forman un gran problema en numerosos casos, mientras que la deficiente capacitación y la moral laboral de muchos maestros rurales causan dificultades adicionales para aquellos indígenas que desean acudir la escuela. Emiliano Guzmán explica:

Su educación, igual, está desde mi punto de vista muy rezagado porque los instructores, los maestros educadores no trabajan todos los días, los cinco días a la semana, sólo llegan a trabajar tres días y los profesores son bilingües, son indígenas y siempre se quejan, llegan tarde, salen temprano y ¿dónde se aprende?, no hay una educación nivel en Chiapas.

Siempre hay como visualmente están separados indígenas y mestizos, o en la ciudad que rural, hay una gran distancia de separación, yo digo la

²⁹ Entrevista con Ángeles Torrejón, *op.cit.*

³⁰ Entrevista con Genaro Sántiz Gómez vía correo electrónico, 02.01.2009, USA-Berlín

³¹ Entrevista con Maruch Sántiz Gómez, *op.cit.*

³² Entrevista con Juan de la Torre, *op.cit.*

³³ Véase también los capítulos 3.1.5 *Mujeres, niños y hombres indígenas* y 3.2.1.5 *Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa* del presente trabajo.

³⁴ Entrevista con Juana López López, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

educación hacia los indígenas rurales están rezagados por lo mismo cómo pueden avanzar si solo son 3 días a la semana, luego se van a la huelga. Bueno, sí que los maestros ganan o no ganan bien, pero lo que pasa es que tienen que saber también su compromiso, su trabajo con el pueblo, con la comunidad, no sólo hacer protesta, quieren ganar y no hacer nada. Es muy costumbre aquí, yo creo que en todo México también, un plantón, manifestaciones, perder el tiempo, mientras que el pueblo queda abandonado. Entonces, dónde y cuándo hay desarrollo educativo, no hay, es muy rezagado, el tiempo va pasando y no hay una forma para poder recuperar.

Es como que se desperdicia el tiempo, no hay un orden todavía; [...] ³⁵

De hecho existe cierto caos en el mundo indígena a nivel político, social, económico, cultural y, según la opinión del fotógrafo indígena Juan de la Torre, hasta espiritual:

[...] Un cambio para mí no es un cambio de progreso. Hay un cambio de progreso económicamente, pero no hay un cambio de progreso espiritualmente de un pueblo. Lo que se ha perdido es la espiritualidad de un pueblo. Hay muchas cosas que están perdiendo el valor, el valor de un pueblo, el valor de la cultura, el valor de la economía, porque es cada vez estamos echando a perder todo. Por ejemplo, la educación que imparte el estado es una imposición para nosotros, porque cada vez estamos perdiendo nuestra cultura. ³⁶

Tanto la educación como cualquier tipo de apoyo económico para las comunidades deberían ir conforme con la cultura indígena para tener éxito. Sin embargo, es un reto utópico y tal vez hasta imposible de realizar mientras que haya tantas culturas indígenas diferentes. Tampoco hay que olvidar las desigualdades sociales y económicas que existen entre los indígenas mismos como aquellas entre ellos y los demás mexicanos. Además todos los problemas del México actual, también se transforman en problemas para los indígenas. Y al igual que México, tampoco la cultura indígena encontrará un escape a la globalización mundial. Lorenzo Armendáriz lo explica así:

Creo que la cuestión es como de todos mexicanos. No la cuestión si es una crisis indígena o no. Todos tenemos nuestras crisis económicas y nuestra austeridad – y todo se refleja. Vamos a decir, si tenemos austeridad desde las

³⁵ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*

³⁶ Entrevista con Juan de la Torre, *op.cit.*

prácticas indigenistas o quienes están dando otros proyectos van a estar más austeros y van a tener menos dinero. Es Igual, van a tener menos trabajo y van a tener menos apoyos. Este es un punto.

Dos, la cuestión de toda esta globalización que existe les afecta. Ellos no entienden que es una globalización o sí la entienden... Yo tampoco entiendo que exactamente la globalización hasta donde llega. Lo mismo que nos afecta a nosotros...

En problemas generales son la globalización, la austeridad y todo eso de las semillas transgénicas^[37] que es como lo último. La globalización, la cuestión de todos los movimientos externos o estratégicos que hay... Muchas de las cosas van en función de eso y de eso sacan modos para que sea afectable. Entre los transgénicos y la cuestión de las patentes... o sea, que ni siguiera nos damos cuenta.

Para nosotros nos parece muy lejana la cuestión de transgénicos y patentes. Eso de que lleguen los japoneses a una comunidad con un chamán... El chamán dice te curo con esto y eso y ellos patentan todo y ya no son los dueños, sino ahora es fulanito de tal los dueños. Es como con la Virgen de Guadalupe. Ahorita hay un problema con la Virgen de Guadalupe. Los chinos tienen la patente a la Virgen de Guadalupe. Sí, sí. Todos los productos que venden en los santuarios son hechos en China. Ellos tienen la patente. Acabo de comprar una que es *Made in China*.

Entonces, el problema es así. Nos afecta a nosotros como les afecta a ellos estos movimientos en el mundo. Claro, con sus particularidades... Describiendo a los indígenas, cada vez se puede decir que menos... En realidad ese tema es tan abierto, eso de los indígenas actualmente...³⁸

La cultura indígena actual se encuentra en un momento interesante de transición. Es un proceso de aculturación importante y que a menudo puede parecer un asunto caótico. Las luchas y movimientos tanto por parte de los indígenas mismos como las de los no indígenas en contra de la desigualdad, la pobreza, la marginación, la explotación y la insuficiencia del sistema educativo, sin duda, influenciarán el rumbo cultural de los pueblos indígenas. Durante mis entrevistas con los fotógrafos no indígenas, varios de ellos³⁹ expresaron su apoyo en la lucha indígena y esperan

³⁷ Véase también el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a la modernidad* del presente trabajo.

³⁸ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

³⁹ Véase por ejemplo las entrevistas con Mariana Rosenberg, Ángeles Torrejón, Francisco Mata Rosas y Pedro Valtierra en el anexo A: *Entrevistas con fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

que se lograra disminuir las grandes injusticias económicas y sociales en el México actual.

Mientras tanto muchos indígenas siguen migrando de sus comunidades a las grandes ciudades⁴⁰ e incluso al extranjero⁴¹ en búsqueda de optimizar y enriquecer sus vidas. Unas de las consecuencias son los grandes cambios culturales y la discriminación⁴². El racismo hacia indígenas es un grave problema⁴³ y favorece todo tipo de desarraigo cultural. Los cambios culturales, como por ejemplo de vestimentas, creencias o lingüísticas son mecanismos de adaptación útiles y necesarias para la sobrevivencia de los migrantes. Además son una consecuencia del intercambio con otras culturas ajenas a la de su comunidad de origen⁴⁴.

⁴⁰ Véase también el capítulo *3.1.6 Federico Gama: Los mazahuacholoskatopunks* del presente trabajo.

⁴¹ Véase también el capítulo *2.2.1.3 Los mixtecos – un pueblo de emigrantes* del presente trabajo.

⁴² Véase también el capítulo *2.3.2 El problema de la discriminación* del presente trabajo.

⁴³ Véase también las entrevistas con Flor Acosta, Agustín Estrada, Ruth D. Lechuga, David Maawad, Patricia Martín, Federico Gama, Francisco Mata Rosas y Rogelio Rangel en el anexo A: *Entrevistas con fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

⁴⁴ Véase también el capítulo *2.1 Cultura: definición y problemática* del presente trabajo.

2.3.2 El problema de la discriminación

Al racismo en México lo caracteriza no tanto el culto a una raza superior como la fe ciega en la existencia de una raza inferior. Es un racismo de exclusión, más que inclusiones y autoexaltaciones. Se inicia como desprendimiento de la Conquista y las presunciones hispánicas y criollas, se fortalece a lo largo del Virreinato, y en el siglo XIX encuentra su gran asidero argumental: el atraso de los pueblos indios, un pecado mayor para liberales y conservadores. Para muchos adictos al Progreso los indios son marginados orgánicos, no están en la Nación y, por tanto, deben ser hechos a un lado. Este racismo, muy ideologizado, entre otras cosas desbarata un pretexto: "La presencia de Juárez, como prueba de que el país no es racista". Juárez es un hecho excepcional en la historia de México, forja la Nación al ganar la guerra contra el Imperio y fusilar a Maximiliano. Pero ni siquiera Juárez consigue aminorar el racismo, que persiste invicto.¹

En México hay un desprecio hacia la pobreza y lo provincial, al igual que hacia los indígenas como personas con un aspecto diferente al europeo. Afín con Monsiváis, varios fotógrafos contemporáneos opinan que la discriminación existe en primer lugar por razones históricas. Flor Garduño², por ejemplo, dice que es por la mentalidad conquistador que muchos mexicanos siguen tendiendo hoy en día.

Federico Gama, por su parte, me comentó:

No recuerdo nada difícil o excepcional, desafortunadamente sólo cosas muy comunes y cotidianas que me avergüenzan de los habitantes de mi país de mi ciudad y de mi propio barrio, de cómo siguen tratando a los indígenas que vienen a vivir al Distrito Federal. Escuchar a Doña José (una gran señora de origen mazahua luchadora social por vivienda digna para los indígenas del Centro Histórico de la Ciudad de México), de cómo la insultan por las calles por ser indígena y todos los días le gritan india mugrosa y le chiflan por portar el vestido tradicional y como las autoridades la tratan como si fuera menor de edad y como los bancos no les quieren otorgar créditos por ser "indígenas" y de como los arquitectos les quieren hacer unos espacios "como para animales" y así sigue la lista: "al fin que son indios". Es decir, que la discriminación y la prepotencia, institucionalizada a todos los niveles, sea una cosa común.³

¹ Carlos Monsiváis: "Versiones nacionales de lo indígena", en: *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*, México 1996, pp. 57/58

² Entrevista con Flor Garduño, 13.03.2003, Tepotztlán, Estado de Morelos, México

³ Entrevista con Federico Gama vía correo electrónico, Agosto 2008, México-Berlín

[Es] un lastre histórico que venimos cargando desde la época Virreinal (sistema de castas) que daña a mucha gente y que no hemos podido superar, porque mucha gente lo considera casi natural o divino. Por eso es fundamental darle visibilidad al problema de la discriminación en México porque, oficialmente, durante 300 años la jerarquía y la desigualdad social fueron los factores fundamentales. Es algo de lo que se habla poco, prácticamente no existe en los libros de texto oficiales, pero es de lo más cotidiano en nuestras relaciones.⁴

La mayoría de los fotógrafos no indígenas entrevistados para el presente trabajo viven y trabajan en la Ciudad de México. Entre ellos están también Francisco Mata Rosas y Rogelio Rangel. Junto con Alicia Ahumada⁵ que vive en Pachuca de Soto, Estado de Hidalgo, destacan sobre todo una fuerte actitud discriminatoria desde la capital hacia la provincia que en parte también es una respuesta a las olas de inmigrantes indígenas que llegan del campo.⁶ Mata Rosas describe el comportamiento de los capitalinos frente al mundo indígena de la siguiente manera:

Por ejemplo, ante el movimiento zapatista y la marcha de los zapatistas hacia la Ciudad de México, la gente, ciertos sectores de la clase media ilustrada, deciden apoyar esto y se visten de blanco y se ponen moños rojos y salen a recibir la marcha y se dicen proindigenistas y entonces colaboran con un kilo de azúcar para mandarlo a los niños pobres de Chiapas. Pero la gente que les hace la limpieza en casa es indígena y la tratan con las patas. Cuando un niño se acerca a pedir una moneda en el coche, cierran el vidrio. El cuate que les va a limpiar el vidrio le dicen que no y avientan el carro. Pero eso no son indígenas; los indígenas son los chiapanecos que están lejos, que están bonitos, que traen sus sombreritos y que traen sus cosas y vienen en marcha, porque buscan la paz...

Entonces, no se puede descargar esta conciencia, no se puede descargar estas culpas que tenemos nosotros, esta deuda eterna que tenemos con el mundo indígena. Este choque es de versas, este es el que está pasando todos los días, en todas las casas, en todas las calles, en todo México.⁷

También Rogelio Rangel tiene una opinión muy clara sobre la actitud contradictoria de mucha gente. Dice sobre el racismo en su país:

⁴ *Ibidem*

⁵ Entrevista con Alicia Ahumada, 01.10.2003, Ciudad de México

⁶ En el censo de 1990 se contaron 7,4 millones de indígenas en todo México entre los cuales 1,6 millones, principalmente nahuas, zapotecos, mixtecos, mazahuas, otomís, purépechas y mixes, se encontraron en el área metropolitana. Véase "veredas", en: *México Indígena*, no. 13, México D.F., octubre 1990, p. 11

⁷ Entrevista con Francisco Mata Rosas, 14.04.2003, Ciudad de México

A mi me fastidia. México ha desarrollado las clases medias que han tenido acceso a la educación y que ahora forman parte de la mayoría; la mayoría de la gente que tiene una educación pertenece a una clase media, media-baja. No han tenido una educación formal respetuosa. No hay ningún orgullo, no hay ningún respeto por quien no sea igual que tú. No necesitas presumir a otras comunidades que viven en otro país, pero si no las entiendes debería de tener respeto. Es algo inevitable. Es algo que sucede aquí en el D.F. incluso. Es una pena, pero no hay respeto por gente del mismo barrio. Otra vez, es parte de la educación. Es increíble, pero somos un pueblo muy, muy inculto en ese sentido, con muy poca civilidad. Realmente es una pena, porque hay un gran ofensivo que no se vale, o sea no puedes menospreciar.

Por otra parte, es muy fácil caer en el folclor de fin de semana. Es ir y admirar de qué que bonitas cosas hacen. O cuando estas de vacaciones, pasas algunos días en un lugar cerca de una comunidad indígena y te fascina el ambiente, las costumbres, la comida, los bailes...

Pero en el fondo cuando se trata de convivir, de escucharlos no es cierto. Es muy contradictorio y muy falso. Eso me da coraje, porque no debería haber esa discriminación, ese racismo cuando es un respeto elemental que deberías tener no solo con los indígenas sino con quien sea. Hay una élite de gente con ciertos niveles de estudio, ubicados en ciertos sectores sociales con una frivolidad realmente espantosa. Es un hueco y una falta de cultura que realmente te asombra. O sea, no sé quienes son los incultos... Lo que da más tristeza es que en la mayoría de los casos son grupos sociales dominantes, muchos que determinan la forma de ver, la forma de hablar, la forma de relacionarse sobre todo en los medios de educación y de comunicación. Entonces, la gran mayoría del país vive expensas de lo nosotros estamos determinando, los dueños de los medios. Es muy triste, pero así es.⁸

Es tan fuerte la discriminación que algunos pueblos indígenas se resisten aun más persistentemente al universo de los privilegiados. Ruth D. Lechuga cuenta:

Hay una enorme discriminación hacia ellos. Se ve en todo, el hecho de hablar a las ayudantes de casa de tú, el hecho de que no hay un indígena en el gobierno, de que simplemente, como decía Salinas, no los veo ni los oigo.

Me contaba una trique de San Andrés, Chicahuaxtla, que siempre en su hermosísimo huipil... "¿Porque tus compañeras no vienen de huipil? Nada más tú." – "¿Sabes porqué?", dice, "Porque el viaje es largo y en el camión si vamos vestidos de indígena, no nos dejan sentar. Yo prefiero andar parada que quitarme la ropa." Ese es el tipo de resistencia.⁹

8

Entrevista con Rogelio Rangel, 10.02.2003, Ciudad de México

9

Entrevista con Ruth D. Lechuga, 03.02.2003, Ciudad de México

Algunos indígenas resisten y preservan sus tradiciones, mientras que otros se adaptan para no ser discriminados. Un ejemplo son los mazahuacholoskatopunks fotografiados por Federico Gama.¹⁰ Son unos jóvenes indígenas de la Ciudad de México que cambiaron su vestimenta para adaptarse a la vida urbana. Gama explica:

Cuando ellos visten así, no te quieren decir textualmente, esta forma de vestir y esta dignidad que me confiere la vestimenta es porque evita la discriminación a la que he sido objeto por generaciones y esta vestimenta es lo más alejado a un *look* indígena. Ellos al vestirse de esta manera se quieren igualar al joven en la Ciudad de México, quieren ser un joven más de esta ciudad, pero no adquieren los compromisos ni la ideología de la cultura que representan, porque además el propio desconocimiento de las prácticas de estos grupos [cholos, skatos, punks, etc.] los lleva a mezclar elementos de la vestimenta de diferentes "tribus" y lo que me parece más interesante y subversivo es que le incluyen elementos de sus comunidades de origen, es decir no renuncian del todo a su origen. Lo más que te pueden responder del porque se visten así es: porque así es la moda ahora.

Sin embargo los adultos, personas de las comunidades indígenas y rurales comentan definitivamente que los jóvenes se visten así para defenderse de la discriminación. Ellos lo saben, principalmente las mujeres que portan sus trajes tradicionales, porque sus hijos que van a la escuela le dicen a sus madres "ya no te vistas así cuando vas por mi a la escuela porque me hacen burla". Eso si me lo comentó directamente Doña José, una indígena mazahua.

Preguntarle a un joven que si se viste así por discriminación, en primera no le significa mucho el término, en segunda se sentiría descubierto, desnudo y la desnudez avergüenza a cualquiera.¹¹

Los indígenas se encuentran en una situación difícil entre dos culturas, la propia ancestral y la nacional cada vez más globalizada por el mundo occidental. La fotógrafa Patricia Martín ha realizado varios proyectos en comunidades mayas y resume:

[...] en mis talleres busco que a través del arte los jóvenes aprendan a expresar quiénes son y sus inquietudes, ya que muchos mencionan llevar una "doble vida" y lo difícil que es conciliar la vida universitaria por ejemplo, con la de la comunidad, donde cumplen con ir a la milpa, cortar leña y otras actividades que chocan con el concepto de "progreso" que en resumidas

¹⁰ Véase también el capítulo 3.1.6 *Federico Gama: Los mazahuacholoskatopunks* del presente trabajo.

¹¹ Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

cuentas no es más que dejar de ser lo que han sido siempre y entrar de lleno a “otro mundo” en el cual hay que hablar, vestir, actuar y pensar de otra manera pues de lo contrario serán los indígenas “atrasados que no lograrán el triunfo”.¹²

Vivir constantemente entre la tradición y el progreso no es algo de indígenas solamente, sino de cada ser humano. Pero en el caso de ellos la fisura entre una vida tradicional y rural frente a una de progreso social y económico afuera de las comunidades es mucho más grande que en el mundo de los demás mexicanos. La discriminación, una expresión de desprecio y odio, forma parte de esa existencia en sí difícil y complica aún más la vida de muchos indígenas.

Como antes mencionado, su resistencia es fuerte. Una parte de la misma incluso tiene un carácter discriminatorio hacia los no indígenas. El fotógrafo José Ángel Rodríguez menciona que hay indígenas que odian a los blancos por explotarlos. Pero también dice que el odio en este caso puede entenderse más como una forma de rigor, resistencia y sobrevivencia en lugar de verlo como una expresión negativa.¹³

El fotógrafo no indígena Lorenzo Armendáriz opina:

[...] Racismo es a la inversa: Yo llego a una comunidad y todos ahí son racistas conmigo. Sí, me ha pasado. Son racistas conmigo. Tu vas a una comunidad indígena dónde tu eres el raro, el extraño. Y la migración es provocada cuando tú tienes que ir a la ciudad. En la ciudad sí te vas a enfrentar al racismo, si hablas el idioma y si te sigues vistiendo como indígena... Te vas a encontrar al racismo y a muchas otras cosas. Tú vas al mercado y te van a dar menos, te van a dar lo más podrido y lo malo. Entonces, es más bien esa cuestión de desplazamiento, de salir de tu comunidad.¹⁴

En México se habla poco sobre la discriminación hacia indígenas y aun menos se menciona aquella por parte de los indígenas hacia los no indígenas o en el caso concreto hacia los fotógrafos. José Ángel Rodríguez lo menciona con gran cuidado y

¹² Entrevista con Patricia Martín vía correo electrónico, Marzo 2011, México-Berlín

¹³ Entrevista con José Ángel Rodríguez, 06.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

¹⁴ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

Lorenzo Armendáriz no concretiza sus experiencias. Es entendible, ya que ambos podrían iniciar un nuevo debate poco útil para la complicada lucha contra el racismo actual en México.

No cabe duda que la discriminación mutua existe, aunque más intensamente por parte de los no indígenas hacia los indígenas. Dice el fotógrafo Gabriel Figueroa sobre el racismo en general:

Es parte de la naturaleza humana querer siempre hacer una diferencia y querer siempre creer que tú eres mejor que los demás, pero no por tus méritos, sino por donde vienes. Porque tú crees que naciste distinto. Entonces, eso es lo que crees que te hace distinguirse de los demás.¹⁵

La constante comparación entre si mismo y los demás, entre su cultura y la de los demás es humano.¹⁶ Pero lo importante es el comportamiento con otros ajenos a su propio grupo social y eso es más que nada una cuestión de educación, pero también de experiencias individuales. Otro problema esencial es el hecho que generalmente se habla poco sobre las varias formas de racismo que nacen del enfrentamiento entre el indígena con el no indígena. Es un asunto que ha sido destacado por los fotógrafos Federico Gama¹⁷, Rafael Doniz y Agustín Estrada. Doniz opina:

Sin duda es un racismo muy a flor de piel, o sea muy abierto y sin embargo muy oculto por la propia gente; la propia gente, es decir, los medios de comunicación hablan poco de ello. No se acepta, en términos generales, que hay un racismo, porque... No sé, si tienen temor a que los demás van a pensar que somos primitivos, pero en efecto si es un primitivismo, porque el racismo es ahuyente, molesto.¹⁸

Agustín Estrada, otro fotógrafo no indígena, nos cuenta de sus experiencias lo siguiente:

[...] es algo que poco se habla, pero en México ese es uno de los grandes problemas que hay. Creo que hay mucho racismo que no se

¹⁵ Entrevista con Gabriel Figueroa, 06.01.2004, Ciudad de México

¹⁶ Véase también el capítulo 2.1 *Cultura: definición y problemática* del presente trabajo.

¹⁷ Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

¹⁸ Entrevista con Rafael Doniz, 11.11.2003, Ciudad de México

reconoce, o sea si uno es moreno de entrada te tratan distinto. Te digo un ejemplo muy personal.

Yo con mi mujer eso me pasa muchas veces. Ella es morena. Si yo llego con mi tarjeta de crédito, compro algo y nunca me piden el credencial. A ella muy seguido, y sobre todo en provincia... "Identifíquese." – "Muestra me usted lo de la tarjeta" y le digo: "Pelea. ¿Por qué tiene que decirte eso? No por ser morena no puedes tener tarjeta de crédito." Pasa mucho y pasa a esos niveles, o sea que es un trato muy distinto a como te ve. Si te ven de un cierto tipo social, de ciertas características físicas te tratan de una manera... No dudan de que puedas tener una tarjeta dorada, pero un joven moreno no puede tener una tarjeta dorada, porque seguro que se la robó. Eso es racismo, pero en México no se reconoce. No se habla, ni se dice abiertamente.

Ellos mismos a veces se lo creen. A veces se sienten menos por eso. Hay otro ejemplo que seguramente lo habías escuchado: La gente aquí en México, si tú vas a tener un hijo y eres de familia no totalmente blanca, siempre quieren que sea blanco, que sea de ojos claros... porque eso te da un estatus. El que no es blanco, aún en la misma comunidad así digamos morena que es la mayoría del pueblo mexicano, es símbolo de menos. Si el niño es moreno, es más feito y el blanco es más bonito. Es un menosprecio dentro de ellos mismos, dentro de su misma familia.

De eso se da uno cuenta cuando vas a esos lugares. A mi en una comunidad... conocí a una muchacha que tenía una hija y le dije "ah, qué bien yo también tengo una hija y son muy parecidas." Y dijo ella: "Pero la tuya debe ser más bonita." – "¿Por qué me dices que debe ser más bonita?" Nada más de como me veía... Que ellos te digan eso es muy, muy personal.¹⁹

La discriminación causa que muchos indígenas jóvenes desprecien su propia raza y eso inicia grandes desarraigos culturales. El problema es la negación de ser indígena que hace perder con mayor velocidad partes de su cultura. La fotógrafa Patricia Martín dice:

Aunque en el papel se ha avanzado (la constitución es un sueño), en la práctica México sigue siendo un país con una cultura colonialista, que no supera las diferencias, razón por la cual una gran parte de su población en mi opinión, vive acomplejada y deprimida como consecuencia de un racismo exógeno, así como un nacionalismo hipócrita y exacerbado que mira lo indígena como un folclor rentable económicamente principalmente como atracción turística y que no toma en cuenta la precariedad y vulnerabilidad en la que viven la mayor parte de los pueblos originarios del país.

¹⁹ Entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

[...] pienso que estamos presenciando los últimos años de muchas de sus manifestaciones tan ricas y diversas, como por ejemplo lo son las lenguas, pues los esfuerzos que se hacen de manera institucional no son suficientes, además de que a causa de la globalización los jóvenes no quieren identificarse con una cultura que ven como sinónimo de pobreza y atraso.²⁰

Los cambios que se expresan de manera diferente en cada uno de los numerosos grupos étnicos pueden llevar a la desaparición de una parte de la cultura indígena. Lo más visible son los cambios de vestimenta que han sido mencionado tanto por los fotógrafos no indígenas Rafael Doniz²¹ y Federico Gama²² como por los indígenas Juan de la Torre, Emiliano Guzmán²³, Petul Hernández²⁴ y Xunka' López Díaz²⁵. El fotógrafo Juan de la Torre explica:

[...] Hay dos cosas. Una, que es porque cuestan y lo otro es porque ya estamos un poco dominados. Entonces, ya tiene desde cuando usamos el pantalón... en los años 70 ó 78, por ahí. Puede ser pretexto, puede ser la verdad... también cuando llegan a trabajar en tierra caliente es para que no les pican los mosquitos, es para protegerse, porque tenían tradicionalmente solo el calzón corto aquí, pero para ir donde hay muchos mosquitos, tiene que ser así... tiene sus verdades.²⁶

En general se añaden nuevos elementos a la realidad material de la cultura indígena²⁷ cuando les resulta útil y pagable. Otros factores son la habilidad práctica y los conocimientos específicos en la producción de vestimenta tradicional que se transmiten de generación a generación. Petul Hernández opina:

[...] nuestra ropa tradicional como los hombres ya casi no nos vestimos diariamente con la ropa tradicional, y las mujeres sólo el 100% están usando su falda pero su blusa, usan suéter y playeras, antes no se usaban suéter o playera. Ése es el cambio que se está viviendo, ya algunas mujeres están bordando sus huipiles, pero va a llegar el momento en que no van a saber,

²⁰ Entrevista con Patricia Martín, *op.cit.*

²¹ Entrevista con Rafael Doniz, *op.cit.*

²² Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

²³ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

²⁴ Entrevista con Petul Hernández Guzmán, Mayo 2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

²⁵ Entrevista con Xunka' López Díaz, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

²⁶ Entrevista con Juan de la Torre, 09.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

²⁷ Véase también el capítulo 2.1.2 *Realidad material* del presente trabajo.

todos llegan a salir de su comunidad, como los estudiantes, ya sólo quedan los que no son estudiantes, entonces empiezan a salir y puede ser que llegue el momento del cambio.²⁸

Con el cambio se pierde una parte de las artesanías indígenas que se aprecian por su estética. Carlota Duarte, directora del Archivo Fotográfico Indígena²⁹ en Chiapas, dice:

Lamento como muchos que han perdido mucho de su indumentaria, no porque me gustaría verlos en su indumentaria necesariamente, más por la belleza, por la calidad de creatividad, su expresión de indumentaria. Pero no es de mí decidir que deben o no deben tenerlo. Y muchos de ellos por el racismo no saben o no tienen experiencia del valor como expresión de su indumentaria, por ejemplo, o sus lenguas –en el contexto de Chiapas especialmente– porque son sujetos de racismo y esas cosas que disminuyen su propio sentido de valor de esas cosas; piensan muchos que nos limita hablar nuestra lengua indígena y es verdad, limita en algún sentido. Pero por otra parte desvalora también. Es muy complejo el asunto.³⁰

El idioma, que sigue siendo el indicador principal en la identificación de los diferentes grupos indígenas³¹, es otro punto muy importante por destacar. Ha sido mencionado también por los fotógrafos Petul Hernández, Emiliano Guzmán³², Xunka' López Díaz³³, Fernando Rosales y Agustín Estrada. Hernández, quien ha publicado un trabajo sobre el Carnaval de Tenejapa³⁴, me comentó:

[...] Si el gobierno va a seguir cursando como se le van las fiestas o las autoridades principalmente de cada pueblo se van seguir yendo esta clase de fiesta, pero si algún día el gobierno no le pone interés, no le importa, puede ser que se va a llegar que el momento va a desaparecer las fiestas tradicionales de cada municipio indígena, también nuestra manera de hablar, si no lo pone interés de que hubiera un ley de que donde podemos difundir, podemos basarnos si queremos seguir utilizando nuestra lengua, no va a desaparecer, pero si el gobierno no lo toma en pensar de que es interesante para nosotros puede ser que se va ir desapareciendo cada vez más porque

²⁸ Entrevista con Petul Hernández Guzmán, *op.cit.*

²⁹ Véase también el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

³⁰ Entrevista con Carlota Duarte, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

³¹ Véase también el capítulo 2.2 *Los grupos indígenas* del presente trabajo.

³² Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*

³³ Entrevista con Xunka' López Díaz, *op.cit.*

³⁴ Véase también el capítulo 3.2.1.5 *Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa* del presente trabajo.

desde el punto de vista nuestra manera de hablar ya estamos mezclando, a veces yo de mi manera de traducir los textos, a veces como olvidando las cosas ponemos mezclado en la traducción, pero no se debería porque tenemos que buscar su equilibrio donde llegar la palabra, y es lo que hemos pensado, entonces ese es la situación que estamos viviendo actualmente en el estado de Chiapas y en otros estados, [...] ³⁵

Según los lineamientos de la ley Estatal de la Educación de 1992, el uso del español tiene el fin de mejorar la comunicación entre las diferentes etnias, pero nunca debe causar la desaparición de las lenguas indígenas. ³⁶ Entre las numerosas lenguas indígenas que hoy se hablan en México, están en mayor peligro de extinción el ocuilteco o tlahuica con 957, el kekchi con 719, el pima con 700, el seri con 671, el chuj con 224, el cucapá con 216, el paipai con 160, el cochimí con 154, el kikapú con 115 y el kumiai con 114 hablantes. Tan solo 24 personas hablan el kiliwa, 19 dominan el cakchiquel y el mismo número el ixcateco. ³⁷ Se considera que con la pérdida de esas lenguas indígenas, también desaparecería su cultura.

El fotógrafo Fernando Rosales dice:

Yo creo que algunas culturas si. Hay muchas culturas que están reducidas a muy pocos hablantes. Sobre todo la lengua es la que se está perdiendo. Pero yo creo que es natural. No creo que van a desaparecer todos, pero también es la ley del mundo: Solo el más fuerte puede sobrevivir. [...] ³⁸

Siguiendo esa idea darwinista, solo los que más saben defender y preservar sus identidades y tradiciones indígenas tanto en la actualidad como en un futuro sobrevivirán a largo plazo. Aquí cabe mencionar que los mayas con 1 148 968 y los náhuas con 1 771 141 hablantes son los dos grupos más fuertes, seguido por los zapotecas que tiene una población de 545 581 habitantes. ³⁹

³⁵ Entrevista con Petul Hernández Guzmán, *op.cit.*

³⁶ En: Gilette Hall y Harry Anthony Patrinos, *Pueblos indígenas, pobreza y desarrollo humano en América Latina: 1994-2004*, Banco Mundial en coedición con Mayol Ediciones, Bogotá, Colombia, 2006, p. 16

³⁷ Enrique Serrano Carreto / ... (coord.), *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México, 2002*, INI, PNUD, CONAPO, México D.F. 2002, pp. 73/74

³⁸ Entrevista con Fernando Rosales, 13.11.2003, México D.F.

³⁹ Enrique Serrano Carreto, *op.cit.*, pp. 73/74

La fotógrafa Mariana Rosenberg trabaja con fotógrafos indígenas⁴⁰ y me dijo en una entrevista:

Bueno, es como cuando piensas que los mayas desaparecieron... No, los mayas no desaparecieron, ahí sigue estando la gente, tal vez desapareció la cultura, la escritura, los sacerdotes, los que veían las estrellas; pues esa elite dejó las pirámides, pero la gente ahí sigue estando y probablemente viven muy parecido a como vivía entonces.⁴¹

Viven de una manera parecida y a la vez muy diferente en comparación con los mayas prehispánicos, porque se desarrollaron como cualquier otra cultura viva y grande. Un tercer punto que siempre se destaca en el debate del desarraigo cultural indígena son las fiestas y ritos tradicionales. Acabo de citar al fotógrafo indígena Petul Hernández quien mencionó las fiestas, mientras que también destacó el interés del gobierno por la conservación de las mismas. Lorenzo Armendáriz, por su parte, destaca que los ritos de tiempos prehispánicos no desaparecieron, sino más bien se transformaron:

[...] Las mismas culturas indígenas se apropian de muchas cosas y las dan otra preposición. Por ejemplo, la coca cola. Si tú ves la coca cola, ya es ritual de Chiapas. Cuando tú llegas a los lugares, en Zinacantán, en Tenejapa, etc. tú llevas huevos y una coca cola.

Mira, no sé si sea cierto, pero es un ejemplo de lo que se decía. Como ahí no hay intermediarios, o sea tú llegas hablar directamente con los santos. No hay intermediarios como los sacerdotes o cosas así. Tú llegas a hablar y pedirles directamente a los santos. Entonces, lo que me decía mucha gente en San Cristóbal es que como tú vas a hablar con los santos, tú estás tomando coca cola y entonces con la coca cola repites. Entonces cuando tú estas repitiendo sale tu alma y es cuando está platicando. Y por eso es esa cosa que tú no puedes tomar fotos, porque tu alma anda fuera. Entonces, no puede ser atrapada dentro de una cámara porque te va hacer mal.^[42]

Bueno, eso es me decían. Puede ser algo muy bonito también, ¿verdad? Pero sí, yo veía eso: ¿Por qué repiten tanto? ¿Por qué ese gusto de estar repitiendo? Y la coca cola te estimula a repetir. Entonces, cómo ellos lo toman y lo dan cierto... Entonces como eso se ve mucho.⁴³

⁴⁰ Véase también el capítulo 3.2.2 *Taller Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

⁴¹ Entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

⁴² Véase también el capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal de las Casas* del presente trabajo.

⁴³ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, *op.cit.*

La técnica de las transformaciones es la apropiación de elementos útiles para la cultura indígena actual. Así algo ajeno y originario del mundo occidental de repente se transforma en algo "típicamente indígena" como puede ser la coca cola en este caso. Sobre los cambios culturales Agustín Estrada opina:

[..] sigo pensando que sí se va perder todo eso, la lengua y los costumbres. Todo eso es por desprecio de ellos mismos, muchas veces. Hay muy poca gente que valora. Mas bien no les gusta hablar en su idioma, a otros no les gusta vestirse tradicionalmente... Y también lo que yo me preguntaba mucho en el INI, pues que la gente está cambiando como todos queremos cambiar. No me parecería justo que ellos se quedan como están, pero es de marginación.

[...] del idioma muy poco se transmite. A muchos lugares cuando va uno, ve eso. Al menos que ve uno lugares muy marginados, pero en lugares que tienen acceso a cierto tipo de cosas la gente ya... y los jóvenes ya no se quieren vestir. Y tienen razón, sería absurdo pensar que se tienen que seguir vistiendo como... Pero lo que sí es una pena es el desprecio por esa cultura. Eso creo que sí es una pena. Yo creo que aunque puede ser que piensan de otra manera y se visten de otra manera que no existiera este desprecio. No es penoso ser indígena, no es penoso ser indio.⁴⁴

Los indígenas tienen el derecho de avanzar a través de cambios. Además el cambio es una característica natural de toda cultura y por eso también de las diferentes culturas indígenas. Estrada subraya el desprecio que, como hemos visto antes, es una reacción a la discriminación y la pobreza a las que están expuestos la mayoría de los indígenas. Cabe acordar que no todos los indígenas desprecian su cultura; hay muchos que luchan por ella.

He preguntado a Petul Hernández si según su opinión las culturas indígenas desaparecerán y me contestó:

Posiblemente sí. No hay un papel, si no hay un libro donde se puede leer, podría pasar, por eso mi inquietud de que se hiciera un libro donde se quedaría la información para los niños o jóvenes que conozcan como es realmente como es y que hubiera también un diccionario de tzeltal, de tzoltzil para que no se desaparezca, ésa es mi intención mía para que vayamos conociendo y ver que también es valioso y realmente nos estemos comunicando.

⁴⁴ Entrevista con Agustín Estrada, *op.cit.*

[...] yo creo que no se va a desaparecer, porque hay algunas universidades que tienen ya un maestro de enseñanza de las lenguas, y para mí si es así en cada universidad hay un indígena que aplique clase que indique realmente tal como se escribe como español, inglés, yo creo que no se va a desaparecer, si hubiera un programa así en las universidades, secundaria, preparatoria, pero como no hay, ésa es la preocupación, si hubiera una gramática que respetar, yo creo no habría manera de desaparecer, porque se sigue valorando, quiere decir que no se va a desaparecer.⁴⁵

El respeto y aprecio por las culturas indígenas es esencial y una vez más queda claro que el camino para lograr esas capacidades es a través de la educación. El fotógrafo indígena Petul Hernández es indeciso en su respuesta, al igual que muchos otros como por ejemplo Maruch Sántiz Gómez⁴⁶, Emiliano Guzmán⁴⁷, Lorenzo Armendáriz⁴⁸, Ruth D. Lechuga⁴⁹ y Eniac Martínez⁵⁰. También Carlota Duarte dice:

No y si. Es que esta cambiando, porque como cualquier cosa viva, cambia. Yo creo que cambia su forma exterior. Muchas cosas en los pocos años como los 11 años que estoy aquí [en Chiapas] he visto cambios radicales y sorprendentes [...] hay que pensar en esta, pero no son objetos de museos, son personas. Pero yo creo que algo que he aprendido que las cosas exteriormente están cambiando y a veces formas de pensar están cambiando, por supuesto, por experiencias, por contactos, por influencias, por supuesto, pero a lo mejor, yo creo, algo muy, muy profundo que nadie puede tocar como en cada persona de nosotros, porque tiene una formación de siglos y siglos y siglos y tiempos bajo mucha opresión.

Varias personas me dijeron los primeros dos tres años cuando yo tenía experiencia de dar varias presentaciones en los Estados Unidos buscando fondos, presentaciones luego para buscar fondos para comprar materiales, etc. y que varias personas me han dicho como preocupantes: ¿pues, este no va a cambiarlos? ¿De usar fotografía va a cambiarles? Me sorprendió mucho pero y me da mucho como rechazo de esa actitud de cómo a ellos nadie debe cambiarlos, nadie debe tocarlos, nadie debe ofrecerlos como no tenían ellos su propia voluntad de hacer una cosa o no. Es algo muy raro, pero yo creo que esta ha sido mucho las actitudes con los indígenas que, si cambia algo pierdan todo o sin aceptar o sin saber o sin pensar sobre la posibilidad de que hay algo muy profundo que ellos tienen; como nosotros, yo pongo otro

⁴⁵ Entrevista con Petul Hernández Guzmán, *op.cit.*

⁴⁶ Entrevista con Maruch Sántiz Gómez, 12.5. 2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

⁴⁷ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*

⁴⁸ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, *op.cit.*

⁴⁹ Entrevista con Ruth D. Lechuga, *op.cit.*

⁵⁰ Entrevista con Eniac Martínez, 17.01.2003, Ciudad de México

vestido...soy la misma persona y puedo cambiar mis ideas, mis formas de hablar, muchas cosas, pero... hay algo muy profundo que ellos que: "soy yo", igual con ellos.

No creo que van a desaparecer, esta cambiando como muchos. Y una cosa que he visto con mucho interés es como adaptan las cosas a sus propios intereses, a sus propias formas de usar, sus formas de interpretar, de combinar de... me interesa muchísimo. Es muy obvio en expresiones populares como el vestido, como combinan, o como usan cosas nuevas en sus artesanías, cosas muy interesantes, muy creativa. Porque han tenido una vida muy creativa de cómo sobrevivir siglos y siglos y siglos de opresión, de cosas terribles de naturaleza, de colonialismo, de muchas cosas. Para mí su creatividad es mucho y no puede perder y aunque lo sé y como mucha gente estamos preocupados por la pérdida de... [...]

Muchos pueden cambiar, olvidar u optar para olvidar, para rechazar; he visto esto mucho, mucho. Pero por ver las limitaciones de ser indígena en el contexto social, porque sufren mucho, por el racismo, por ser indígena. Quieren rechazar esta, cambiar su ropa, salir de Chiapas, buscar por otro lado, pero yo no creo que van a desaparecer, van a cambiar y tal vez sería más profunda su identidad. [...] ⁵¹

Entre los entrevistados que creen o al menos esperan que no vaya a desaparecer la cultura indígena son Emma Cecilia García⁵², Rafael Doniz⁵³ y Pedro Valtierra⁵⁴. Pero también hay algunos como Javier Hinojosa⁵⁵, Tatiana Parceró⁵⁶, Alejandro Castellanos⁵⁷ y Arjen van der Sluis que piensan que no hay futuro para los indígenas como hoy se conocen. No solo la discriminación, sino también la migración⁵⁸ es uno de los factores que ha sido destacado en este contexto. Arjen van der Sluis, el viudo de la fotógrafa Mariana Yampolsky⁵⁹, dice:

Ya están desapareciendo con mayor velocidad y ahora con la migración también gente va a Estados Unidos. La nueva generación aprende cosas nuevas. Algunos regresan. Los que se quedan aquí no estarán capaces de mantener un patrón propio y seguramente van a absorber cada vez más elementos tanto de los propios parientes que regresan o de otras influencias

⁵¹ Entrevista con Carlota Duarte, *op.cit.*

⁵² Entrevista con Emma Cecilia García vía correo electrónico, Junio 2009, México D.F.-Berlín

⁵³ Entrevista con Rafael Doniz, *op.cit.*

⁵⁴ Entrevista con Pedro Valtierra, 20.11.2003, Ciudad de México

⁵⁵ Entrevista con Javier Hinojosa, 18.12.2003, Ciudad de México

⁵⁶ Entrevista con Tatiana Parceró vía correo electrónico, Abril 2006, Buenos Aires-Berlín

⁵⁷ Entrevista con Alejandro Castellanos, 20.01.2004, Ciudad de México

⁵⁸ Véase también los capítulos 2.2.1.3 *Los mixtecos – un pueblo de emigrantes*, 2.3.1 *La situación actual* y 3.1.6 *Federico Gama: Los mazahuacholokatopunks del presente trabajo*

⁵⁹ Véase también el capítulo 3.1.3 *Mariana Yampolsky: La Muerte del presente trabajo*.

externas. No hay ninguna forma de respaldo, ni formas administrativas, legales, idiomáticas, culturales,... no las hay, aunque un poco nosotros de afuera nos preocupamos mucho por eso. De hecho todo es un suelo muy precario.

[...] Eso es lo que yo pienso, pero Mariana lo sintió también. Ella pensó que la fotografía era por lo menos una forma de registrar como la situación era en el momento.⁶⁰

La fotografía no puede cambiar el destino de la cultura indígena, ni tampoco es eso su labor. Pero puede, además de servir como medio de registro, ampliar la conciencia y la comprensión por la cultura indígena mexicana en su totalidad.⁶¹ El fotógrafo indígena Juan de Torre, director de *Sna Jtzibajom* – La Casa del Escritor, confirma:

No puede sobrevivir por medio de las fotografías. Económicamente, no. No puede ser. Más bien sirve como documento.⁶²

Además opina que si los indígenas mismos no luchan por sus culturas a través de las organizaciones como *Sna Jtzibajom*, esas desaparecerán dentro de treinta o cuarenta años⁶³. Dice:

Si, pero dependiendo como actuamos nosotros en la actualidad. Si nosotros forzamos bastante, creo que está difícil. Entonces, estamos trabajando muy duro como esta institución *Sna Jtzibajom* y otras asociaciones u organizaciones que están interesados en preservar sus tradiciones y costumbres. Depende como va la actuación, depende como se trabaja.⁶⁴

Emiliano Guzmán confirma que la preservación de lenguas indígenas por escrito como lo practican los miembros de *Sna Jtzibajom* es muy importante pero poco útil, si ya no hay indígenas que saben entender los textos. Según Guzmán, todos documentos sobre la cultura indígena son indispensables, pero la clave es la comunicación. Si esa no existe, gran parte de la cultura desaparecerá de todas

⁶⁰ Entrevista con Arjen van der Sluis, 21.10.2003, Ciudad de México

⁶¹ Véase también el capítulo 2.3.3 *La revalorización de una gran cultura* del presente trabajo.

⁶² Entrevista con Juan de la Torre, *op.cit.*

⁶³ Véase *Ibidem*

⁶⁴ *Ibidem*

formas. Además dice que aunque hay mucha política gubernamental que influye en sus vidas, todo depende de la generación indígena actual.⁶⁵

Carlos Montemayor ha colaborado con *Sna Jtzibajom* y comparte la opinión de los fotógrafos indígenas diciendo:

Yo creo que el peligro de desaparición no sólo se suscribe a de los pueblos indios, sino que se puede aplicar a países enteros. Una gran población que piense como Vicente Fox estaría muy de acuerdo que desapareciera México y se convirtiera en otra estrella de la bandera de Estados Unidos. Y otra rama de mexicanos que no piensan como Vicente Fox estaría dispuesta a arrojar a la luna a todos los que piensan como Vicente Fox. Este riesgo no solamente le ocurre a los pueblos indios, le ocurre a todos los países del mundo y dependerá de la propia fuerza cultural y de identidad de los pueblos, sus propios esfuerzos.⁶⁶

En el texto citado poco antes, Juan de la Torre insinúa que la cultura indígena solo podrá sobrevivir con una economía fuerte.⁶⁷ Incluso el aprecio general y los registros de expresiones culturales indígenas, ya sean realizadas por los indígenas mismos o por no indígenas interesados en el tema, se practican con mayor facilidad cuando no hay problemas económicos. También la aspiración mexicana de ser fiel socio de una potencia mundial como los Estados Unidos es sobre todo por razones económicas, no tanto culturales, pero la estabilidad económica sola no garantiza la sobrevivencia de la cultura indígena contemporánea.

En un México independiente, el futuro de la cultura indígena es incierto y depende mucho de la fuerza de los indígenas mismos. Igualmente está pendiente de la actitud no indígena, no solo frente a una cultura milenaria que les da identidad a los mexicanos, sino también al encontrarse con gente indígena en la vida diaria. En el caso opuesto, sin embargo, es decir en un México absorbido por los Estados Unidos, el futuro de la cultura indígena sería previsible: las comunidades indígenas se transformarían en reservados con todos los derechos y obligaciones correspondientes.

⁶⁵ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*

⁶⁶ Entrevista con Carlos Montemayor, 19.01.2004, Ciudad de México

⁶⁷ Entrevista con Juan de la Torre, 09.05.2003, *op.cit.*

Actualmente hay 565 tal llamados *American Indian tribes* con casi dos millones de habitantes en los Estados Unidos. Son comunidades oficialmente reconocidas por el gobierno federal que les propone apoyos económicos para su sistema de salud, la educación, el hospedaje, el desarrollo económico, etc. a través la oficina para *Indian Affairs (IA)*⁶⁸ que fue fundada en 1824. La IA es la oficina de asuntos interiores más antigua de los Estados Unidos y el equivalente a la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)⁶⁹ en México.

Las reservas indígenas estadounidenses son comparables con las comunidades en México tanto por sus problemas como por su importancia cultural. En 2005 solo una tercera parte de los indígenas vive constantemente en las reservas por los problemas sociales y económicos. Hay excesos de alcoholismo, tráfico de drogas, pobreza y desempleo. Mientras que los ancianos se quedan en las reservas, sus familiares jóvenes migran y solo regresan para visitarles o para cultivar sus tradiciones locales.⁷⁰

En aquellos estados donde se permite el juego, las tribus reconocidas por el gobierno pueden poseer casinos. A base de un acuerdo llamado *Indian Gaming Regulatory Act (IGRA)* del 1988, hay muchas tribus que tienen el permiso legal de tener casinos en sus reservas. Cabe mencionar, que los casinos de los indígenas nunca son de individuos, sino siempre de una tribu entera y se organiza por las autoridades de la misma. Ya que los dueños no son empresarios comerciales, sino gobiernos autónomos, los ingresos tienen que ser invertidos por ley en la infraestructura de la reserva y sirven para asegurar una economía local autosuficiente. Las autoridades invierten en la policía local, los bomberos, hospitales, casas, abastimientos de agua, etc. y también en otros negocios como hoteles, gimnasios, cines o restaurantes.⁷¹

⁶⁸ <http://www.bia.gov/WhoWeAre/index.htm> (14.06.2011)

⁶⁹ Véase también el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

⁷⁰ Véase también *Do All Indians Live In Tipis? – Questions & Answers from the National Museum of the American Indian*, Smithsonian Institution, Harper Collins Publishers, New York 2007, pp. 123-124

⁷¹ Véase *Ibidem*, pp. 128-132

Un ejemplo reciente es la adquisición de la cadena Hard Rock⁷² por los seminolas⁷³. En marzo del 2007 adquirieron por 965 millones de dólares, en aquel tiempo unos 731 millones de euros, numerosos restaurantes, hoteles, casinos y salas de conciertos Hard Rock del grupo británico Rank Group⁷⁴:

Esta es la primera compra de una gran cooperación internacional por parte de una tribu de indios nativos de América, y supone, según los expertos, un hito en el aumento del poder económico de los seminolas de Florida y otras tribus indias en el mundo de los negocios.⁷⁵

Es muy común que las tribus ricas brindan apoyo a otras más pobres y que además donan dinero a organizaciones benéficas tanto indígenas como no indígenas.⁷⁶ Esa actitud se origina en el profundo sentido comunitario indígena que los tribus estadounidenses mantuvieron desde tiempo remotos hasta la actualidad y puede considerarse positivo que la economía de algunas tribus es tan fuerte que permite donaciones. Pero a pesar de todo el desarrollo positivo, cabe mencionar que todavía hay una cuarta parte de los indígenas estadounidenses que sigue viviendo en pobreza⁷⁷. Las consecuencias de una opresión milenaria son complejas y no pueden ser borradas dentro de pocas décadas ni con las actuales ayudas económicas gubernamentales, ni con los ingresos de tribus ricas como los seminolas.

⁷² Véase su página web: www.hardrock.com (14.06.2011)

⁷³ Véase su página web: www.semtribe.com (14.06.2011)

⁷⁴ Véase su página web: <http://www.rank.com> (14.06.2011)

⁷⁵ En: *Sur Digital*,
http://www.diariosur.es/20061207/mundo/hard-rock-venta-indios_200612071855.html
(14.06.2011)

⁷⁶ Véase *Do All Indians Live In Tipis? – Questions & Answers from the National Museum of the American Indian*, *op.cit.*, pp. 133/134

⁷⁷ Véase *Ibidem*, p. 135

2.3.3 La revalorización de la cultura indígena

En el capítulo anterior los términos discriminación y racismo han sido aplicados como sinónimos. Mientras que el primero describe una acción y efecto de dar trato de inferioridad a una persona o colectividad por motivos raciales, políticos, sociales, religiosos, etc., la palabra racismo es una exacerbación del sentido racial únicamente y se aplica sobre todo cuando un grupo étnico convive con otros. Hay una discriminación negativa que corresponde al racismo y una discriminación positiva que tiene el significado opuesto. Describe una extraordinaria protección que se brinda a un grupo históricamente discriminado, especialmente por razón de raza, lengua, sexo o religión, para lograr su plena integración social.¹

En el México actual, el paternalismo gubernamental se puede interpretar como una forma de extraordinaria protección con el fin de incluir a los indígenas socialmente. En consecuencia la discriminación negativa de los siglos pasados sería ahora una discriminación positiva hacia los indígenas. No obstante, sigue siendo una forma de discriminación que además está acompañada por cierto racismo. Para superarla, hace falta una revalorización de la cultura indígena.

El fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio hace una clara distinción entre discriminación y racismo:

Yo creo que el racismo en esta segunda mitad del siglo XX ha disminuido como tal y lo que hay una, o sea... poderoso caballero es Don dinero. El pobre es jodido y el rico, por eso es rico, es chingón, es mejor. Entonces los ricos le dan propina y que los demás están para servirle, para resolverle. Es esta versión del capitalismo, no tanto de raza. [...] sobre todo a partir de los 70s que hay una revaloración, ahora... El pobre, no por indio sino por pobre por campesino, por jodido "hazte para allá", y "huelas mal", hay esta cosa que yo digo, hay discriminación pero no es tanto racial.

En México no tenemos una conciencia clara de la raza, porque no queda claro quien es quien, o sea, ¿yo que soy?, yo soy mexicano ¿con esta facha que tengo? O soy... no queda. En Perú, en Bolivia aun más, se nota

¹ <http://www.rae.es/rae.html> (13.06.2011)

mucho la ausencia de la revolución. Tú ahí vez y hay un pequeño sector de la población, sobre todo en Bolivia, alemán muy güero, muy rubio y luego un 80% de población indígena y están muy separados. Aquí en México era igual a principios del siglo XX. Había un pequeño sector de criollos y de mestizos y luego la población indígena que era el 80% y con la Revolución [...] la gente racialmente no cambió pero nos mexicanizamos. Y bueno, pues somos mexicanos. [...]

[...] Aquí en México no es por cómo te ves, porque había presidentes que son súper morenos, indios indios, Porfirio Díaz, Benito Juárez, pero si tienes dinero... "pase usted señor", no se que...

Claro, siempre hay esta cosa de que si es güerito de ojo azul, esa gente tiende a que se le faciliten más las cosas y que la güerita de ojo azul se casa con el rico. O sea la raza está presente pero es más por el gusto dominante. El esquema dominante de belleza es el occidental, entonces aquellos que son más blanquitos y tal son los que todos, indios y no indios, pensamos que son más guapos y por eso la guapa se casa con el rico y el guapo con la hija del rico y así se va haciendo esta cosa. Pero lo de la raza en México es discreto y tiene una versión que no es propiamente racismo, aunque hay discriminación, pero no es propiamente racismo. Porque al otro que no es indio pero es igual de pobre también lo discriminan, igual. No es la indianidad.²

Según las opiniones de la mayoría de los entrevistados, en México hay racismo hacia indígenas, no exclusivamente una discriminación hacia la pobreza como dice Ortiz Monasterio. Pero incluso, si no hubiera racismo y "solo" la discriminación hacia la indigencia, cabe acordar que la mayoría de los indígenas viven en pobreza por lo cual otra vez acabarían ser los más afectados.

Acorde con la definición de ambos términos se puede concluir que todavía hay racismo o discriminación negativa hacia los indígenas en la sociedad mexicana. Según algunos fotógrafos no indígenas, incluso hay discriminación mutua entre indígenas y no indígenas³. Al nivel gubernamental se puede hablar de una discriminación positiva cuya necesidad no es menos discutible que la de las otras prácticas discriminatorias.

² Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México

³ Véase el capítulo 2.3.2 *El problema de la discriminación* del presente trabajo.

En todo caso, el problema requiera una solución que según los fotógrafos no indígenas Agustín Estrada y Federico Gama⁴ sería una nueva revalorización de la cultura indígena. La fotografía puede servir como medio de expresión y demanda para lograr ese objetivo. Estrada opina:

[...] Podemos volver a la época de Diego Rivera, a esa revalorización del indígena... Pero sí creo que debe de haber una revalorización nacional y empezando un poco por el reconocimiento del racismo. En el momento en que se reconozca que hay racismo... pero el problema es que no se habla de eso... no se reconoce, no existe... sí, tú ves eso en México y no se reconoce... Cuando uno vive aquí ve que existe mucho. [...] ⁵

Con un rechazo a la imitación del arte europeo y con la apropiación de la cultura indígena, tanto la parte prehispánica como la contemporánea, Diego Rivera y otros pintores indigenistas de la primera mitad del siglo XX crearon una identidad artística auténticamente mexicana y al mismo tiempo contribuyeron a una revalorización de lo indígena.⁶ De esa primera gran revalorización de la cultura indígena se nutre buena parte del orgullo nacional actual, mientras que muchos mexicanos siguen con la discriminación hacia los indígenas en su vida cotidiana.

Estrada continúa:

Lo que va a pasar a larga es que se va a exterminar, se va acabar todo eso. La penetración cultural es muy grande, la presión es muy grande. Además en parte la del estado y la sociedad misma así lo quisiera, borrar esa parte. Aunque hay una parte que diga hay sí... pero por otro lado a la gente no les gusta. Tú pregúntale la gente bien aquí, te pueden hablar de los indígenas y que interesantes las artesanías, pero llegan algunas indígenas a su casa y a ver que tal te lo ponen. Te dicen que no saben comer, no saben que...⁷

De hecho, en Chiapas me había encontrado con una niña mestiza de nueve años preguntándome sobre mi estancia en San Cristóbal de las Casas. Al contarle

⁴ Véase la entrevista con Federico Gama vía correo electrónico, Agosto 2008, México-Berlín

⁵ Entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

⁶ Véase también mi trabajo *La cultura indígena en la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX*, Tesina presentada en la Universidad de Salamanca para obtener el Grado de Salamanca en Historia del Arte, Director de Tesina: Dr. Javier Panera, Salamanca 2002

⁷ Entrevista con Agustín Estrada, *op.cit.*

que había venido para entrevistar a los fotógrafos indígenas, su primera reacción fue que por qué estoy hablando con indígenas. Ellos no se lavan, decía. En México, al igual que en el resto del mundo, los niños son muy directos y gran parte de su honestidad es espejo de lo que aprendieron de sus padres. En realidad, los indígenas se lavan, pero muchos lo hacen en los ríos o en charcos con agua de lluvia ya que son las únicas opciones que tienen.

Volviendo a lo que dijo Estrada, también Olivier Debrouse menciona las artesanías como otro ejemplo de revalorización cultural indígena:

Creo que [la situación actual del indígena] está de la fregada. No ha mejorado particularmente en los últimos años.

Hay movimientos de reivindicación que han cambiado muchísimas cosas y no solamente estoy hablando del zapatismo y ese tipo de cosas. Fuera de algunos grupos que han podido realmente entrar con cierta manera en una modernidad y en sistemas económicos... Curiosamente algunos lo han podido hacer a través de la producción de sus habilidades artesanales, etc. etc. Son unas de las cosas, unos de los instrumentos fundamentales.

En los años 70s fue la creación de una asociación de artesanos que logró integrar ciertos, muy pocos no todos grupos a un sistema económico que les permitió salirse sin perder la cuestión de autenticidad, sin perder sus raíces y sus lenguajes y sus símbolos de su cultura. –Lo demás creo que está muy mal.⁸

Una valorización del arte popular ocurrió ya durante la época moderna cuando a tiempo para el centenario de la consumación de la Independencia⁹ se realizó la primera exposición de arte popular. Asistían, entre otros, el presidente Álvaro Obregón y los organizadores de la exposición, Jorge Enciso, Dr. Atl y Roberto Montenegro. Dr. Atl publicó el primer estudio crítico sobre el arte popular con el título “Las Artes Populares en México” (1921). Desde entonces el arte popular mexicano goza de gran atención y reconocimiento, pero no ha sido hasta los años 70s cuando los indígenas logran cierto beneficio económico a través de la introducción de asociaciones para así asegurar el mercado y ocuparse de sus derechos como productores. Su situación económica ha mejorado, pero como dice

⁸ Entrevista con Olivier Debrouse, 16.01.2004, Ciudad de México

⁹ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

Debroise no satisfactoriamente, porque en el caso de la producción artesanal son sobre todo los intermediarios no indígenas que sacan mayor provecho.¹⁰

Consta que hubo una primera revalorización de la cultura indígena como consecuencia de la Revolución Mexicana¹¹ y una segunda en los años 70s, una época en la que el INI¹² estableció el Archivo Etnográfico Audiovisual para iniciar un extenso registro de la cultura indígena en todas sus facetas con el fin de apoyar nuevas actividades de investigación antropológica¹³. Otra revalorización de la cultura indígena se inició en los 90s con el movimiento zapatista¹⁴. En el campo de la fotografía mexicana ese nuevo impulso ha sido favorecido por la presencia de fotógrafos indígenas. Pero cabe por esperar hasta que grado los trabajos de los fotógrafos indígenas y no indígenas lograrán contribuir a un cambio de conciencia nacional. Sin un cambio de conciencia a nivel político y social no se logrará batir la discriminación en México, ya sea un racismo en el sentido clásico, una discriminación negativa hacia la indigencia, una discriminación positiva o más bien una compleja combinación de varios elementos discriminatorios.

El fotógrafo Federico Gama opina:

La situación del indígena en todo el país sigue siendo la misma que vivían hace cien años, de discriminación, de marginación, de despojo y de injusticia. Lo que pienso es que ni las instituciones ni la sociedad se han ocupado de resolver esos problemas y la fotografía indigenista ha echo muy poco para darle visibilidad a sus problemas o generar un ambiente social que ponga la mirada en esa dirección. Muchas de las fotografías indigenistas o son de los miserables desposeídos del país o del "realismo mágico" pero nunca los vemos con dignidad.¹⁵

Analizando las representaciones de gente indígena y su cultura a lo largo de la historia de fotografía mexicana¹⁶, es justificada la crítica por Gama. No fue hasta los

¹⁰ Véase también el capítulo 2.1.2 *Realidad material* del presente trabajo.

¹¹ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

¹² Véase también el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

¹³ Véase también el capítulo 1 *Introducción* del presente trabajo.

¹⁴ Véase también el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

¹⁵ Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

¹⁶ Véase la introducción del presente trabajo.

años 50s cuando los fotógrafos indigenistas comenzaron ver a los indígenas como sujetos en lugar de objetos con lo que iniciaron una nueva visión más crítica a través de la fotografía, un medio lo suficientemente potente para abrir los ojos hacia la cultura indígena con todas sus demandas políticas, económicas, sociales y culturales. En la época de los 90s no solo existe la necesidad de representar la dignidad de los indígenas como lo exige y practica Gama¹⁷, sino que obviamente los fotógrafos intentan distanciarse enérgicamente de la visión indigenista para finalmente lograr una nueva revalorización de la cultura indígena fuerte y persistente.

¹⁷ Véase el capítulo 3.1.6 *Federico Gama: Los mazahuacholoskatopunks* del presente trabajo.

3 LA CULTURA INDÍGENA EN LA FOTOGRAFÍA MEXICANA DE LOS 90s

En 1988 se expone por primera vez una importante selección de fotografías sobre la cultura indígena bajo el título "México: un siglo de fotografía indígena". El Museo Nacional de Culturas Populares, en colaboración con el INI¹, mostró ciento setenta y siete imágenes hechas por más de cincuenta y cinco fotógrafos que muestran una visión del mundo indígena desde la perspectiva no indígena.² El fotógrafo Agustín Estrada fue encargado del proyecto y se acuerda:

Yo hice una cosa hace mucho tiempo... Precisamente te preguntaba por esto, porque a mi me interesaba mucho este tema. Hice de hecho una exposición, una recopilación que se llamaba "Culturas Populares" en los 80s sobre la fotografía indígena en México. Nada más, no quedó nada de esto realmente, o sea no se hizo un catálogo, no se hizo nada. Pero hice una especie de investigación precisamente sobre que se había hecho de fotografía indígena en México. Existe por ahí una grabación, pero me tendría que poner buscando bastante... Se hizo una mesa redonda y lo único que se hizo es una grabación de lo que se habló ahí. [...]

[...] Lo guardo por ahí y lo tengo desde hace muchos años y nunca lo volví a retomar, porque nunca se hizo nada, pero me interesaba mucho por cuando estuve yo en el INI. Es cuando me empezó preocupar, bueno, muchas de esas preguntas como quién era indígena quién no era indígena... habían cosas que me preocupaban mucho. O, si los indígenas si les daban cámaras que podían hacer con ellas o que no podían hacer. [...]

En el INI en esa época hubo como dos corrientes: había personas encargadas de la fotografía y había otras personas que estaban encargados del cine, que tenían mucho la teoría de que había que darles el equipo a los indígenas, que ellos mismos hacían un subregistro – ¿Por qué lo hacíamos nosotros, la gente de afuera que ni los entendíamos, comprendíamos? [...]

[...] De ahí surgió esta idea de hacer una recopilación. Fue a lo que yo me dediqué durante un tiempo hacer, ver lo que se había hecho y bajo que perspectiva se sacaría fotografía de los indígenas. Y en ese recuento que hice, encontramos como muy interesante como épocas muy marcadas. O sea,

¹ Véase también el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

² Véase también *Datos sobre la exposición "México: un siglo de fotografía indígena"*, Museo Nacional de Culturas Populares, México 1988 en el anexo F del presente trabajo.

como dependiendo de como veía un poco la sociedad al indígena se había hecho la fotografía de su manera.

Si ves Lumholtz y toda esa fotografía, era una cosa muy antropológica, muy etnográfica, así de descripción. Como ha habido otra época en la revolución en que había habido otros cambios y de ver al indígena como una parte de la sociedad, pero muy específica. En cada época era muy claro como se ha visto al indígena.^[3] La verdad es que en la exposición eso se veía muy claro. Y fue muy interesante recopilar como ejemplos de que es lo que se ha hecho en cada momento con la fotografía con el tema indígena, cómo se habían visto y cómo se habían fotografiado. Y un poco también de hacer un inventario de quienes tenían fotos de indígenas.⁴

Ciertamente, la exposición "México: un siglo de fotografía indígena" se quedó casi olvidada en la actualidad. El fotógrafo y crítico Alejandro Castellanos colaboró en los 80s con la revista "FotoZoom" y fue invitado para formar parte de la mesa redonda que acompañaba la exposición. Castellanos explica las razones por las cuales este proyecto importante no gozó de más reconocimiento:

[...] En el '88, precisamente en el año del cambio en el gobierno del sexenio de Miguel de la Madrid y entre Carlos Salinas, previamente a eso venía bajando como sucedió siempre, digo la crisis en la que siempre se acababan los sexenios no fue la excepción.

En el campo de la fotografía misma, el Consejo Mexicano [de Fotografía] perdió mucha fuerza en esos años. La bienal que se hizo en el '88, no hay casi referencias. Es lo que creo que hace el contexto de esta exposición, que es el proyecto que hizo Agustín, que yo lo conocía por ese proyecto a él, por vía del Instituto Nacional Indigenista, porque él entonces coordinaba ese archivo, que es un archivo clave por muchas razones; han pasado ahí gente importante, era parte de un proyecto cultural que todavía entonces tenía alguna relevancia. Sin embargo, ese contexto no era muy favorable, ya para ese tipo de proyectos. De hecho en el '88... como el Consejo Mexicano de Fotografía, que era el que había, como el antecedente del Centro de la Imagen^[5], el que había mantenido un liderazgo en cuanto a la promoción de la fotografía, desaparece casi por completo, pierden la casa, empiezan a tener una serie de conflictos difíciles de afrontar.

Y al '89 surge lo que es los 150 años de la foto, que renuevan el proyecto, como que en el proceso mismo de cambio de gobierno, viene el

³ Sobre la presencia de la cultura indígena en la fotografía mexicana desde 1839 hasta finales del siglo XX, véase también la introducción del presente trabajo.

⁴ Entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

⁵ Para más información sobre el Centro de la Imagen, véase también la introducción del presente trabajo.

salinismo... [...] ahí en ese momento hay una revitalización del medio, también por la cercanía que había con los grupos de poder, a nivel político, en este caso, en particular de Pablo Ortiz [Monasterio], Pedro Meyer, que pudieron sincronizar en ese sentido la dinámica que había en relación a la foto y ahí se vuelve a dar una renovación, sobre todo en el 89, con los 150 años de la foto.

Este proyecto de Agustín creo que tuvo la virtud de hacer una revisión general que no se había dado, que no se había dado me parece hasta entonces, cuando menos decentemente, y bueno, esa desventaja que quizá no cae en el momento mejor, [...]

La exposición fue acompañada por una mesa redonda cuya presidencia tuvo Agustín Estrada. En la mesa, a parte de Alejandro Castellanos, también participaron Octavio Hernández de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, el fotógrafo Adalberto Ríos, Alberto Becerril del INI y Raymundo Mier, profesor de teoría antropológica de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Tanto la exposición, como las reflexiones que la acompañaron por parte de los participantes en la mesa redonda matizaron el futuro desarrollo de la fotografía mexicana sobre el tema indígena.

Octavio Hernández, por ejemplo, destaca que “hacer una fotografía es algo más que una fotografía en sí misma. Es toda una responsabilidad en cuanto a lo que nos llevamos y en cuanto a lo que dejamos”. Se establece una relación entre el fotógrafo y los indígenas de la cual no solo dependen las imágenes que el fotógrafo toma en determinado momento, sino también los futuros encuentros entre ambos. Es decir, a través del trabajo que el fotógrafo realiza se genera toda una educación en las comunidades indígenas. Hernández insiste que hay una gran responsabilidad “independientemente de que sea un fotógrafo, un antropólogo, un aventurero o un turista” y que “en algún momento conocemos los antecedentes de las gentes que han ido antes a hacer fotografía. Lo conocemos, lo sabemos por las mismas respuestas que nos dan las comunidades.”⁶

Los fotógrafos entrevistados para el presente trabajo confirman que el acercamiento determina si un proyecto fotográfico se podrá llevar a cabo con éxito.

⁶ Véase *Exposición “México: un siglo de fotografía indígena”*. Transcripción de la grabación de la mesa redonda en el Museo Nacional de Culturas Populares, Ciudad de México, Febrero de 1988 el anexo F del presente trabajo.

Siempre depende de una excelente preparación previa, de un gran respeto hacia la cultura indígena, el buen comportamiento conforme con las normas locales y, finalmente, de las relaciones interpersonales entre el fotógrafo y el fotografiado. No obstante, a pesar de todo respeto y cumplimiento de reglas, había situaciones en las cuales el fotógrafo ha llegado a sentir una de esas huellas negativas que habían dejado otros anteriormente.⁷

Hernández añade:

En muchas tradiciones indígenas como parte de las cosmovisiones la fotografía se puede llevar el alma. Uno se lleva las imágenes, se lleva de alguna manera la vida de las comunidades. Lo captamos profundamente, si aprendemos a ver la fotografía y la exposición que tenemos aquí es un ejemplo de esto. Se lleva todo esto, pero ¿qué queda en las comunidades?⁸

A parte de las experiencias, en muchas ocasiones a los indígenas les quedan cosas materiales como fotografías, libros que se publicaron a base de determinado proyecto fotográfico, otro tipo de regalos como por ejemplo venado⁹ y también dinero que les dejan sobre todo los extranjeros^{10, 11}. Además, como veremos a continuación, a partir de los años 90s recibieron la oportunidad de hacerse fotógrafos profesionales ellos mismos.

Adalberto Ríos, fotógrafo no indígena cuyas obras se exhibieron en “México: un siglo de fotografía indígena”, dice de manera autocrítica que la “exposición habla y refleja más de nosotros, creo yo, que de ellos”. Por eso sería importante que los indígenas tomen imágenes de su mundo.¹² Dice:

Me puedo aventurar a pensar que todos o casi todos ustedes tienen o

⁷ Véase las *Entrevistas (2002-2011)* del presente trabajo.

⁸ Anexo F, *op.cit.*

⁹ Véase también el capítulo 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado* del presente trabajo.

¹⁰ “Depende de quienes han llegado antes a determinada comunidad, si ha llegado un extranjero que les va a pagar por hacer una foto, va a suceder que el siguiente fotógrafo que llegue, pues, le van a pedir dinero por hacer la fotografía. De aquí llega la gente hacer fotografía, no pensemos ahora si es un fotógrafo, si es un antropólogo, si es un turista, si es un aventurero, sino lo importante es saber que se lleva y que deja.” En: Anexo F, *op.cit.*

¹¹ Véase también las *Entrevistas (2002-2011)* del presente trabajo.

¹² Anexo F, *op.cit.*

han tenido una cámara, una camarita. Esto se repetiría en las mil o dos mil ciudades más grandes del mundo. Las cifras sobre la producción de cámaras, películas e imágenes son de carácter mata.

Pues bien, como una manifestación más de la marginación de las comunidades indígenas, las cámaras brillan por su ausencia. Si la fotografía de ello es un derecho, en buena parte del planeta, valdría la pena pensar que fotografías harían los chinantecos, los huaves o los huicholes manejando su sentido de color, su visión y sobre todo ejercitando su sensibilidad infinita. Qué exposiciones maravillosas podrían obsequiarnos no sobre cien, sobre 500 años de presencia indígena. Cómo nos verían disfrazados a nosotros o a nuestros hijos de gringos, cómo verían a nuestras casas añorando a París o Nueva York.

Tal vez, o lo más seguro, ni siquiera se molestarían en esto y nos darían lecciones de comprensión como lo decía José Astorg, el seri. "Pobrecitos mexicanos", dice, "nos llaman nómadas, porque son tan ignorantes que no saben que los pescados se mueven."¹³

Desde los años 90s hay indígenas que participan en talleres de fotografía impartidos por no indígenas. Lo que se refleja en sus trabajos es sobre todo otra visión de la cultura indígena.¹⁴ Todavía no hay fotógrafos indígenas profesionales que se lanzaron a fotografiar el mundo no indígena como lo quisiera Adalberto Ríos, pero sin duda los resultados serían muy interesantes.

[...] Creo que vale la pena imaginar un futuro en el que fotografía indígena renuncia el carácter de engaño, de saqueo, de trofeo para convertirse en tarea común insertada en proyectos de responsabilidad colectiva donde las comunidades decidan cuando y en que circunstancia se ejerzan este innegable derecho, cuando toda fotografía este subordinada a sus intereses que son los de México, cuando entendamos que nuestra tarea sería mejor, más auténtica, más honesta bajo la dirección de la comunidad donde podemos aprender mucho, donde estaremos observando y abrevando del México profundo, del México real.¹⁵

Ríos dice que los intereses de los indígenas son los de México. Respeto a la fotografía de los 90s, el principal interés de los fotógrafos indígenas corresponde al que se conoce de los indigenistas: el registro de la cultura indígena. Para lograrlo, los fotógrafos indígenas trabajan de forma puntual desde adentro y mostrando su alrededor más cercano, mientras que los no indígenas se acercan con una visión

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Véase el capítulo 3.2 *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

¹⁵ Anexo F, *op.cit.*

desde afuera y pocas veces se concentran en una sola etnia para profundizar.¹⁶ Solo juntos logran plasmar en imágenes la cultura indígena con todas sus facetas.

Alberto Becerril, por su parte, subraya:

[...] Resalta para mí en primer término, que pese a las diferencias se trata en todos los casos de visiones del mundo indígena desde fuera. Ello no quiere decir en absoluto, que autores destacados entre quienes expongan no hayan logrado penetrar en la intimidad de este mundo o que en muchos otros casos no quede evidenciado el cariño y el respeto a las tradiciones indígenas. Significa simplemente que son visiones de fuera, de fotógrafos que no son indígenas. No postulo, en absoluto, que deban ser indígenas exclusivamente quienes se avoquen a fotografiar el mundo indígena, sino tan solo creo que en futuras exposiciones sería bueno contar con formas de ver desde dentro una misma realidad.

La distancia existente entre la cultura de quien fotografía y la persona fotografiada, nos da muchas veces una visión acertada del mundo ajeno. Bertolt Brecht denominaba a ello "distanciación" y considero que muchas veces es el otro quien pueda hacer el mejor retrato de uno mismo. Pese a ello sería bueno ver también autorretratos. Una forma de ver no excluye la otra y existen también fotógrafos indígenas del mundo indígena que podrían enriquecer notablemente exposiciones de este tipo.

Hasta la fecha no se ha realizado una exposición significativa con obras mostrando la cultura indígena desde las dos perspectivas. A penas en los años 90s se logró un reconocimiento del trabajo fotográfico indígena al nivel internacional y se iniciaron investigaciones académicas sobre el tema. Los siguientes capítulos, tanto como el catálogo con una selección de imágenes¹⁷ ofrecen una impresión muy clara de las similitudes y diferencias que hay entre ambos grupos de fotógrafos.

Becerril destaca que en dicha exposición, ya que todos los fotógrafos son no indígenas, se reflejan más las diferencias que las semejanzas que existen entre la cultura indígena y la mexicana:

En el conjunto de las fotografías expuestas, desde este punto de vista, existe lo que yo llamaría una visión normativa del mundo indígena. Es decir, la mayoría de las fotos nos hablan del mundo indígena que nos gustaría que

¹⁶ Véase el capítulo 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

¹⁷ Véase el *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

existiera y no del mundo indígena tal cual es. Es decir, que en la exposición vemos plasmado el deseo de los diversos fotógrafos, porque se conservan tradiciones, formas de vida, colores y texturas que van desapareciendo.

Resalte el hecho de que muchos fotógrafos suelen pasar una gran parte de su tiempo en las comunidades sacando de cuadro materiales sintéticos, cubetas, letreros, anuncios de coca-cola, etc. Este afán de pureza marcadamente nostálgico más que antropológico tiene el gran mérito de mostrar una parcela muy pequeña, sin duda alguna, del mundo indígena; la parte que consideramos la más amenazada por el desarrollo industrial. Hay en este sentido una verdadera labor de rescate.

En muchos casos se nos muestra una belleza que hoy nos hace falta. Otras fotos hablan de cualidades muy cálidas y humanas que vamos perdiendo y que quisiéramos conservar frente a un mundo que cambia constantemente. – Pero, ¿cuál sería la visión indígena de su propio mundo?¹⁸

En 1985 Alberto Becerril impartió un taller de cine en San Mateo del Mar, Estado de Oaxaca, con el propósito de que los indígenas mismos pudiesen registrar partes de su cultura. El taller duró dos meses y “se dejó a los miembros participantes la libertad a escoger la temática a tratar conforme a las diversas posibilidades de registro”. Sobresalió el trabajo de unas artesanas sobre las cuales dice:

Justina Palafox y Justina Escandón y Juana Canseco escogieron hacer una película intitulada “La vida de una familia *hicot*”, es decir la vida de una familia huave. Se trata de un documental en el cual la vida cotidiana cobra una importancia particular. La película inicia con la hija menor de Teófila leyendo a Lope de Vega en español, su marido Juan Echeverría, profesor bilingüe, sale de madrugada a buscar camarón, mismo que Teófila prepara posteriormente para el almuerzo de la familia. Más tarde el resto es llevado por Teófila al mercado para venderlo. La familia trabaja y ahorra. El hombre pescando en el Mar Vivo, el Océano Pacífico y en el Mar Muerto o Laguna Superior. La mujer en las labores domésticas, en el mercado, en la elaboración de textiles y en la cooperativa de las artesanas. En esta película, el ahorro tiene como objeto conseguir dinero para comprar una atarraya para el hijo mayor del matrimonio. Con ella podrá ir a pescar al mar iniciando así su vida adulta.

El interés de Teófila en tanto que realizadora es mostrar que el indígena de la costa vive de su trabajo ganando con sus manos su sustento y buscando siempre la superación de la familia a través del estudio y del trabajo. Ella misma insistía, cito: “Quiero que en mi película se vean los niños haciendo su tarea para que se sepa que en San Mateo los niños saben leer.” Cabe destacar que todos los personajes de la película son miembros y amigos

¹⁸

Anexo F, *op.cit.*

de la familia quienes se desenvuelven frente a las cámaras y micrófonos con una soltura poco común en el cine etnográfico y con un agradable sentido de humor.¹⁹

Todo es una cuestión de oportunidades. Cuando los indígenas, en este caso las artesanas, obtengan la posibilidad de conocer un nuevo medio de expresión y se le da la libertad de usarlo a su gusto, los resultados sorprenden. Son sorprendentes, porque los no indígenas que son los tutores en los talleres de cine o de fotografía siempre tienen visiones propios de como podrían ser los resultados de ese tipo de proyectos. Acaban impresionados cuando esos difieren de sus expectativas:

[...] La elección del tema fue para nosotros en principio una desilusión. Nos hubiera gustado ver una de sus fiestas rituales o cualquier otro momento importante de su vida y no tan solo su vida cotidiana. El cine etnográfico casi siempre tiene por tema una fiesta y rito en particular. Sin embargo, platicando con Teófila durante los meses que pasamos viviendo en San Mateo aprendimos que la imagen que los huaves desean proyectar de ellos mismos no tiene nada que ver con la imagen que el *mol* o extranjero desea obtener de los indios en cualquier comunidad.

Existe, sin duda, un gran abismo entre lo que quisiera mostrar de una comunidad el antropólogo, el etnógrafo, el cineasta, el fotógrafo y lo que la comunidad desea transmitir. Teófila nos dio una lección importante en tanto que extranjeros en su comunidad. Nos muestra que el sustento material de toda su cosmogonía, ritos y fiestas es la vida cotidiana, la de la familia luchando por superarse. Eso es lo importante.²⁰

Becerril resume:

A diferencia del cine etnográfico o fotografía etnográfica que busca siempre destacar las diferencias, Teófila se preocupa por subrayar las semejanzas entre sus aspiraciones y la de cualquier otro ser humano. El cine de los *hicots* nos acerca a su forma de vida, a sus satisfacciones y angustias; el cine *mol* nos separa en algunas ocasiones.²¹

La fotografía no indígena creada durante los años 90s no nos separa del tema, sino nada más ilumina la cultura indígena desde otro ángulo. De hecho, las temáticas elegidas por los fotógrafos no indígenas en comparación con las que escogen los

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*

indígenas tienen numerosas paralelas. Ambos grupos fotografían fiestas tradicionales²² y retratan a gente indígena²³. Así mismo toman imágenes de la vida cotidiana en las comunidades. Desde luego que los enfoques varían y un buen ejemplo son las representaciones de la vida diaria indígena. Mientras que el fotógrafo no indígena prefiere fotografiar al indígena en sus quehaceres diarios, los fotógrafos indígenas complementan esta visión con impresiones sobre sus comidas y bebidas tradicionales. También presente está el mundo prehispánico. Por un lado están las ruinas²⁴ y mitologías²⁵ de tiempos remotos y, por otro, la cosmovisión²⁶ y las creencias²⁷ indígenas que son una continuación de la época precolombina. Aquí queda bien claro que la cultura indígena prehispánica sigue siendo vigente para ambos grupos de fotógrafos.²⁸

La abundante producción fotográfica sobre una gran variedad temática, tanto como la presencia de fotógrafos indígenas profesionales que proponen nuevas perspectivas sobre la cultura indígena indica que durante los 90s hubo un gran momento en la fotografía mexicana respecto a lo que se llama fotografía indígena o indigenista.

Cabe acordar que hasta la actualidad ambos términos se usan como sinónimos. Un ejemplo sería el título de aquella exposición del 1988 que más bien refleja el tema indígena y neutraliza el hecho de que todos los fotógrafos eran indigenistas. Así en lugar de poner "México: un siglo de fotografía indígena" hubiera sido más correcto titularlo "México: un siglo de fotografía indigenista".

²² Véase los capítulos 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado* y 3.2.1.5 *Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa* del presente trabajo.

²³ Véase los capítulos 3.1.5 *Mujeres, niños y hombres indígenas* y 3.2.1.6 *Xunka' López: Entre Chamula y San Cristóbal de las Casas* del presente trabajo.

²⁴ Véase el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

²⁵ Véase los capítulos 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* y 4.1.3 *Mariana Yampolsky: La Muerte* del presente trabajo.

²⁶ Véase los capítulos 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a la modernidad* y 4.2.1. *Juana López López: Chiles y los colores* del presente trabajo.

²⁷ Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

²⁸ Véase también el capítulo 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

Incluso durante las entrevistas realizadas para el presente trabajo, la mayoría de los fotógrafos utilizaron “fotografía indígena” y “fotografía indigenista” como sinónimos cuando a muy tardado desde los años 90s sería muy importante hacer una clara distinción por la presencia de fotógrafos indígenas. De la misma manera hace falta diferenciar entre “fotografía indigenista” y “fotografía no indígena” por el cambio de ver al indígena.²⁹

Dice el diseñador gráfico y fotógrafo no indígena Rogelio Rangel:

[...] La fotografía indígena la veo presente en todas partes siempre, no como una moda y no como una forma ni de manipulación ni como pretexto para decir otras cosas. La imagen de los indígenas somos nosotros. Siempre nos fotografiamos, siempre estamos contaminados con todos los demás y mezclados. La fotografía indigenista siempre ha estado presente y cada vez con más importancia.³⁰

La cultura indígena es parte inseparable de la mexicana y como tal tiene una presencia continua en el mundo artístico mexicano lo que a veces hace difícil marcar auges de su representación. A parte de Rogelio Rangel, también David Maawad³¹, Eniac Martínez³² y Toni Kuhn³³ destacan que la cultura indígena siempre ha estado presente y el fotógrafo lo que hace es tomar imágenes de su alrededor. Sin embargo, otros como por ejemplo Marco Antonio Cruz³⁴, Lorenzo Armendáriz³⁵, Pedro Tzontémoc³⁶, Agustín Estrada³⁷ o Emma Cecilia García³⁸ opinan que hubo una presencia fuerte de lo indígena en la fotografía de los 70s y 80s.³⁹

²⁹ Para más detalles sobre los términos “fotografía indígena”, “fotografía indigenista” y “fotografía no indígena” véase la introducción al presente trabajo.

³⁰ Entrevista con Rogelio Rangel, 10.02.2003, Ciudad de México

³¹ Véase la entrevista con David Maawad vía correo electrónico, 24.01.2004, Pachuca-Ciudad de México

³² Véase la Entrevista con Eniac Martínez, 17.01.2003, Ciudad de México

³³ Véase la Entrevista con Toni Kuhn vía correo electrónico, 15.07.2004, México-Berlín

³⁴ Véase la Entrevista con Marco Antonio Cruz, 07.02.2003, Ciudad de México

³⁵ Véase la Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

³⁶ Véase la Entrevista con Pedro Tzontémoc, 02.02.2004, Ciudad de México

³⁷ Véase la Entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

³⁸ Véase la Entrevista con Emma Cecilia García vía correo electrónico, Junio 2009, México D.F.-Berlín

³⁹ Para más detalles sobre la presencia de la cultura indígena en la fotografía mexicana desde sus inicios hasta finales del siglo XX, véase la introducción al presente trabajo.

Respeto a la década de los 90s, numerosos entrevistados como Sebastian Belaustegui⁴⁰, Tatiana Parceró⁴¹, Alejandro Castellanos⁴² o Federico Gama, a pesar de no estar seguros si realmente hubo un nuevo “boom” en la fotografía indígena/indigenista, dicen que lo más importante les parece la presencia de fotógrafos indígenas⁴³. El fotógrafo no indígena Federico Gama explica:

La verdad es que no tengo los elementos para afirmarlo o negarlo, no soy un estudioso de la fotografía indigenista o indígena, sin embargo pienso que la fotografía indigenista es algo que ha estado presente a lo largo de la historia de la fotografía y que en algunos casos se han cometido ciertos abusos o excesos de interpretación, “licencias” del “realismo mágico”, por aquello de que el exotismo vende.

En cuanto a la fotografía indígena conozco el proyecto de Maruch Sántiz Gómez sobre las “Creencias”^[44] un trabajo muy interesante que seguramente inspiró y abrió muchas posibilidades de interpretación a las aburridas y tradicionales formas de hacer fotografía documental. Otro trabajo interesante es el proyecto “La Mirada Interior” del Taller Fotográfico de Guelatao^[45], donde se imparten talleres de fotografía, video y radio comunitario a los jóvenes de nivel bachillerato para experimentar y explorar con su propia comunidad. Posiblemente estos son ejemplos que se multiplicaron en muchos pueblos pero no tengo más información sobre el impacto que esto produce en sus comunidades.⁴⁶

En cambio otros como Flor Acosta⁴⁷, Alicia Ahumada⁴⁸, Carlos Montemayor⁴⁹, Gabriel Figueroa⁵⁰ o Pedro Valtierra destacan que la representación de la cultura indígena en la fotografía mexicana incrementó en los 90s sobre todo por el movimiento zapatista. El fotoperiodista Pedro Valtierra opina:

⁴⁰ Véase la Entrevista con Sebastián Belaustegui vía correo electrónico, Mayo 2008, México-Berlín

⁴¹ Véase la Entrevista con Tatiana Parceró vía correo electrónico, Abril 2006, Buenos Aires-Berlín

⁴² Véase la Entrevista con Alejandro Castellanos, 20.01.2004, Ciudad de México

⁴³ Véase el capítulo 3.2 *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

⁴⁴ Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

⁴⁵ Véase el capítulo 3.2.2 *Taller Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

⁴⁶ Entrevista con Federico Gama vía correo electrónico, Agosto 2008, México-Berlín

⁴⁷ Véase la Entrevista con Flor Acosta vía correo electrónico, Abril 2008, México-Berlín

⁴⁸ Véase la Entrevista con Alicia Ahumada vía correo electrónico, Febrero 2005, México D.F.-Berlín

⁴⁹ Véase la Entrevista con Carlos Montemayor, 19.01.2004, Ciudad de México

⁵⁰ Véase la Entrevista con Gabriel Figueroa, 06.01.2004, Ciudad de México

[...] Me parece que si hubo un *boom* en la fotografía indigenista y, bueno, concretamente sobre después del surgimiento del movimiento zapatista. Se incrementó el interés de los fotógrafos hacia esos temas.

Debo decir que antes en México hubo fotógrafos que se dedicaron durante muchos años a fotografiar indígenas. Y los indígenas fueron usados. Fueron fotografiados como objetos, no como sujetos. Entonces, tú llegabas, veías a los indígenas y... como si llegabas a un circo. Se usó mucho al indígena para la promoción de los fotógrafos que me parece que no es conveniente, ni es ético. Sin embargo, no hubo reflexión sobre eso, no creo, no hubo autocritica. Pero durante muchos años van los fotógrafos mexicanos cuyos nombres todo mundo conoce, andan por ahí todavía, vivieron de los indígenas; y siempre se les vio de arriba abajo como objetos, no como sujetos.⁵¹

La manera de ver al indígena, como bien se expresa en la mesa redonda de la exposición "México: un siglo de fotografía indígena", ya había cambiado considerablemente en los 80s y desembocó en la organización de talleres fotográficos para indígenas. Gracias al trabajo de fotógrafos no indígenas, impulsados por esa nueva conciencia ya libre de la ideología indigenista, y el interés de los indígenas por la fotografía se renueva el tema de la cultura indígena en la fotografía mexicana en los 90s.

El movimiento zapatista, por su parte, no solo fortalece a la cultura indígena desde una mirada nacional sino también a nivel internacional.⁵² El apoyo que se les brinda a los zapatistas y el reconocimiento del trabajo fotográfico indígena van mano a mano finales del siglo XX y marcan un auge importante en la fotografía mexicana.

Como antes mencionado, el tema indígena es parte inseparable de la cultura mexicana y por eso un continuo en la fotografía del país. La cultura indígena es la que da identidad al mexicano y por eso resulta sorprendente que haya fotógrafos mexicanos que empiezan cansarse del tema. Para finales del siglo XX hay indígenas que apenas han descubierto la fotografía como medio de expresión y que a pesar de todo reconocimiento todavía tienen un largo camino de desarrollo profesional por delante. De momento consta que mientras haya un interés nacional e internacional

⁵¹ Entrevista con Pedro Valtierra, 20.11.2003, Ciudad de México

⁵² Véase también el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

por la cultura indígena, los fotógrafos indígenas seguirán con su trabajo. Y siendo portadores de la cultura indígena, nunca les faltarán ni la voluntad ni las posibilidades de plasmar en imágenes su mundo. Es diferente el caso entre los fotógrafos no indígenas. Hay algunos que se cansaron del tema indígena con el que han crecido y que habían visto en incontables imágenes. Rogelio Rangel piensa:

Si, nos cansamos, bueno, no sé si todos, pero yo sí. En realidad, siempre he estado cansado. Nunca me agradaron mucho ni el término indigenista, ni la manera de ver a los indígenas con una vicia de folclor y de morbo. Me parece muy pobre, un discurso muy elemental que en ciertos términos es válido.

Hay un contexto sociológico que es importante tener registros, pero cuando pasa a una expresión personal, individual de un fotógrafo donde se apropia de imágenes únicamente con una mirada exterior sin involucrarse y sin aportar nada se vuelve un poco frívolo. Creo que esa frivolidad ahora cada vez interesa menos y cada vez sorprende menos. Y más bien lo que sorprende es sigan siendo millones de indígenas extremadamente pobres. Eso es lo que sorprende.

Entonces, en realidad lo que ahora nos damos cuenta con la fotografía indigenista es que siguen estando ahí tal cual. El tiempo ha pasado y es muy triste ver que no hay tampoco posibilidades inmediatas que las cosas cambien. No hay una esperanza de vida medianamente prospera que se pueda ver a largo plazo, no a corto plazo. Entonces, hacer fotografías indígenas se volverá una costumbre muy, muy fácil que cada vez se ha agotado más. Es un discurso muy, muy gastado.

No sé, si haya quien que todavía sostenga la fotografía indigenista como bandera, pero me parece que por sí mismo no se sostiene.⁵³

Otros no pueden imaginarse una vida sin la cultura indígena justamente porque es parte de su identidad mexicana y por eso continúan infatigablemente con la producción fotográfica sobre el tema indígena. No necesariamente tienen que ser imágenes tomadas en las comunidades marginadas, que es lo que Rangel critica, sino puede ser un legado intelectual procedente de tiempos remotos que se expresa a través de la fotografía. En este caso, el fotógrafo no indígena Gerardo Suter habla de una influencia cultural indígena que se queda en el pensamiento de cada uno de nosotros⁵⁴. Explica:

⁵³ Entrevista con Rogelio Rangel, 10.02.2003, Ciudad de México

⁵⁴ Véase también el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

Mira, creo que lo indígena ha influido mucho en mi forma de trabajar. Cada vez es menos obvio en los trabajos; o sea, cada vez en la superficie del trabajo se refleja cada vez menos esta preocupación, este interés por lo prehispánico, por este pensamiento prehispánico. Cada vez es menos notorio. Sin embargo, desde los 96 más o menos 95 que abandono esta referencia obvia hacia lo prehispánico. A pesar de que lo hago sigue estando presente dentro de mi trabajo. Toda esta relación con estructuras no lineales de pensamiento que son pensamientos occidentales de pensamiento, siguen estando presentes dentro de mi obra. Esta idea de la convivencia, de elementos de alguna forma contrarios siguen estando presentes en la obra.

Cuando trabajaba en blanco y negro, la relación entre el día y la noche, la vida y la muerte era una relación importante, o sea, no era nada más el blanco y negro por el blanco y negro, sino que también había una relación conceptual con el pensamiento prehispánico...

[...] Esa dualidad se mantiene a lo largo de muchos de mis últimos trabajos. Y lo que veo ahora es que ahora estoy trabajando cada vez mas con nuevas tecnologías, con un lenguaje no lineal y con estructuras no lineales del pensamiento, veo que se parecen cada vez más a la forma de estructura de pensamiento prehispánico donde no tenían una linealidad occidental como la entendemos, sino que se permitía la sobreposición de ideas y de contrario y eso no significaba contradicciones en los esquemas, en los planteamientos lógicos. Entonces, en ese sentido sigue estando muy presente.

[...] Mi trabajo no tiene ninguna afinidad con la realidad cotidiana, sino más bien como algo interior.⁵⁵

Las palabras de Suter animan acercarse a todas las imágenes mexicanas libres de encalladas estructuras occidentales y a la vez con amplios conocimientos sobre la cultura indígena desde los tiempos prehispánicos hasta la actualidad para así adentrarse por completo en la esencia de la cultura indígena representada en la fotografía de los 90s. Es un método de acercamiento muy útil en el análisis de la fotografía no indígena e imprescindible cuando se trata de las imágenes producidas por fotógrafos indígenas.

3.1 Fotógrafos no indígenas

No soy indígena, pero admiro la cultura indígena, la respeto mucho y tengo muchos amigos en muchos lugares donde yo voy y me encanta, pero yo soy descendiente... Soy muy mexicana, pero no soy indígena, porque no me tocó ser indígena, pero me encanta mi cultura de mi país, me encanta.¹

Graciela Iturbide

La cultura indígena de México es una unidad polifacética que puede ser abordada y caracterizada como diferente a la nacional.² Por eso hay fotógrafos no indígenas como Graciela Iturbide, Gabriel Figueroa, Agustín Estrada³, Cristina Kahlo⁴, Ruth D. Lechuga⁵, Federico Gama⁶, Pablo Ortiz Monasterio⁷ o Fernando Rosales⁸ que no se consideran indígena, es decir que no se identifican con la cultura indígena. Sin embargo, muchos de ellos se sienten atraídos por lo indígena, expresan su profunda admiración y lo consideran una fuente de inspiración.

Gabriel Figueroa dice:

[...] ¿Cómo te puedes identificar con una cultura en la que no vives? Soy simpatizante, digamos, trato de entenderla, pero comprendo que por lo poco que he podido estar en comunidades indígenas, comprendo que su vida y su realidad es muy distinta a la mía. Entonces, eso marca una diferencia enorme; y no nada más de vida real de tener que ir por el agua en burros en vez de abrir una llave que salga, sino de lógica. Es toda otra cultura con que tiene otra lógica de existir muy distinta a la que yo tengo. A veces es humorística, a veces es surrealista, a veces es muy dramática, pero son cosas muy distintas.⁹

Consta que la posición del fotógrafo no indígena es siempre una desde afuera hacia dentro de la cultura indígena. No obstante, una gran parte de los fotógrafos

¹ Entrevista con Graciela Iturbide, 01.08.2002, Ciudad de México

² Véase también el capítulo 2 *La cultura indígena de México* del presente trabajo.

³ Entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

⁴ Entrevista con Cristina Kahlo vía correo electrónico, Mayo 2010, México-Berlín

⁵ Entrevista con Ruth D. Lechuga, 03.02.2003, Ciudad de México

⁶ Entrevista con Federico Gama vía correo electrónico, Agosto 2008, México-Berlín

⁷ Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México

⁸ Entrevista con Fernando Rosales, 13.11.2003, Ciudad de México

⁹ Entrevista con Gabriel Figueroa, 06.01.2004, Ciudad de México

entrevistados para el presente trabajo logró adentrarse al mundo indígena más que otros. Entre ellos están Pablo Ortiz Monasterio, Rogelio Rangel, Ángeles Torrejón, Flor Garduño, Francisco Mata Rosas, Gerardo Suter, Mariana Rosenberg, David Rivas¹⁰, Patricia Martín¹¹, Flor Acosta¹², David Maawad¹³, Pedro Valtierra¹⁴, Lorenzo Armendáriz¹⁵, Marco Antonio Cruz¹⁶, Rafael Doniz¹⁷, Javier Hinojosa¹⁸, José Ángel Rodríguez¹⁹, y Pedro Tzontémoc²⁰. Sienten un alto grado de identificación con la cultura indígena que en gran medida es resultado de un largo e intenso aprendizaje. Pablo Ortiz Monasterio lo expresa así:

[...] Yo en realidad empecé a conocerlo más profundamente ya entrados en mis 20s ó 23s, por ahí.

Fue cuando empecé a visitar y ahí me di cuenta que tan extranjero era yo en ese mundo, que tan otredad era para mi todo el mundo indígena y sin duda alguna eso me impacto fuertemente porque claro yo decía bueno sí son indios y tienen su tradición pero yo puedo... pues son unos mexicanos. Y cuando uno empieza a conocer, pronto me di cuenta que ahí había un abismo, una gran distancia y eso me preocupó. Entonces hice serios intentos por reducir esa franja; y la manera, la estrategia que encontré es a partir de conocerlos ir y visitar y aprender un poco del idioma y aprender costumbres. Y moverme y hacer amistades y volverme ellos, es decir, no de volverse ellos mexicanos, sino de yo entender y complementarme a través de la fotografía; o sea, sobre pretexto de la fotografía meterme al universo indígena. Y empecé, mi primer encuentro fue en la Tarahumara, la Semana Santa Tarahumara y yo me quedé realmente asombrado.²¹

Mientras más conocimientos uno posee sobre la cultura indígena, más fácil resulta ser identificarse con grandes partes de la misma. El conocimiento específico sobre una o varias de las etnias que forman al mundo indígena incrementa el entendimiento general y favorece el descubrimiento de las grandes similitudes y diferencias entre la cultura indígena y la no indígena de México.

¹⁰ Entrevista con David Ribas vía correo electrónico, Febrero 2004, Barcelona-Berlín, México

¹¹ Entrevista con Patricia Martín vía correo electrónico, Marzo 2011, México-Berlín

¹² Entrevista con Flor Acosta vía correo electrónico, Abril 2008, México-Berlín

¹³ Entrevista con David Maawad vía correo electrónico, 24.01.2004, Pachuca-Ciudad de México

¹⁴ Entrevista con Pedro Valtierra, 20.11.2003, Ciudad de México

¹⁵ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

¹⁶ Entrevista con Marco Antonio Cruz, 07.02.2003, Ciudad de México

¹⁷ Entrevista con Rafael Doniz, 11.11.2003, Ciudad de México

¹⁸ Entrevista con Javier Hinojosa, 18.12.2003, Ciudad de México

¹⁹ Entrevista con José Ángel Rodríguez, 06.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

²⁰ Entrevista con Pedro Tzontémoc, 02.02.2004, Ciudad de México

²¹ Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México

Para algunos fotógrafos, la razón por la que se identifican con la cultura indígena es porque esa simplemente forma parte de su propia cultura como mexicanos. El diseñador Rogelio Rangel, quien publicó unas imágenes de fotografía construida con el tema de la cultura prehispánica²² en los años 90s, dice:

Está muy difícil. Uno literalmente no es indígena, porque ya estamos tan mezclados, pero ya en algún momento la mayoría tenemos algún contacto con las comunidades y eso, aunque no lo reflexiones, aunque no pienses en que así es, inevitablemente te influye en tu forma de mirar, de descubrir, de ver las cosas. No hay que dar muchas vueltas, así es.

Me parece muy difícil decirte, no, no es cierto. No soy indígena. –No necesito ser indígena para tener toda esa cultura atrás.²³

La raíz indígena es la que da identidad a la cultura mexicana frente a otras naciones. Es la parte que propone cierto rasgo de “exotismo”, mientras que simultáneamente fortalece el sentido de nacionalidad mexicana. La otredad de la cultura mexicana gracias a la presencia indígena ofrece todo un mundo impresionante por descubrir para el fotógrafo no indígena. La fotoperiodista Ángeles Torrejón lo explica de la siguiente manera:

[...] a mi la cultura mexicana me apasiona, me gusta por las raíces familiares. Pero es algo que descubro, algo que me cautiva y que quisiera saber cada vez más. Entonces, en este sentido hacer fotografía de indígenas es algo que me gusta, es un contacto con tu gente, es volver a tus raíces, estar a sangre con sangre. Me parece como de una gran calidez y creo que hay que respetarlos y hay que darles su espacio en México. Tengo pasión por como hicieron los mayas el hospicio en Quintana Roo que parece extraordinario, pero bueno soy mexicana y qué te puedo decir en ese sentido. Me gusta descubrir nuestra cultura, nuestra raíz, nuestra tierra, nuestra sangre. Si puedo de alguna manera dar de conocer a través de lo que yo hago, pues que afortunada me considero. Qué privilegio por poder hacerlo así, porque yo creo que hay mucha gente que también piensa así y tal vez no tenga los medios. Entonces, en ese sentido yo me siento afortunada.²⁴

Flor Garduño confirma:

²² Véase sus imágenes en *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

²³ Entrevista con Rogelio Rangel, 10.02.2003, Ciudad de México

²⁴ Entrevista con Ángeles Torrejón, 11.02.2002, Ciudad de México

Es un poco acercarse a tu raíz, o al menos en mi caso mi raíz, y que una de las grandes fuerzas que tiene México a nivel creativo de la pintura, de las artes es precisamente, pues, tenemos una raíz indígena muy fuerte. Entonces, realmente para mí ha sido importante acercarme a este mundo, porque encuentro lenguajes, lenguajes y maneras de vivir que las percibo, que ahí están dentro de mí y que las reconozco cuando estaba todos estos años trabajando. Que me reconozco, yo como persona, y que al contrario, en las grandes ciudades no encuentro un reconocimiento, no me encuentro, no me emociona. Entonces, cuando yo salgo a zonas indígenas, no sólo he trabajado aquí en México, ha sido un poco como recuperar un terreno perdido. [...]²⁵

Francisco Mata Rosas añade:

No es que me atraiga; forma parte de mí. Forma parte de mí en el sentido de eso somos, de eso estamos contruidos de la parte indígena, de la parte hispánica y de la parte negra que ese es una parte que siempre se nos olvida. Nosotros tenemos tres raíces aquí en México.

[...] de eso formamos parte. Eso es lo que nos construye todos los días, esta lucha constante entre los diferentes mundos, esta lucha constante entre los diferentes Méxicos. Pero sobre todo esta permanencia, a pesar de todos los pesares del mundo indígena con... El mundo hispánico, a mí me parece que ya no cuenta. Ahora es la lucha constante, permanente, cotidiana del mundo indígena con el mundo mestizo. Porque la presencia hispana realmente ya se diluyó hace muchos años, pero muchos, muchos. Ya hablar de esas cosas como antagónicas, me parece que es un grave error, porque ya no es así. Pero si existe una lucha entre el mundo indígena y el mundo mestiza que es otra cosa; y ese es permanente. Lo vemos todos los días.²⁶

En ese encuentro entre el mundo indígena con el mestizo, el "terreno de batalla" que resulta ser México parece claramente dividido. Mientras que la masa de los indígenas reside en el campo, los mestizos predominan en las grandes ciudades. Para encontrar una cultura indígena "auténtica", así es la idea de muchos fotógrafos no indígenas, hace falta viajar a las comunidades. Es una manera de aproximación al mundo indígena que se practica ya desde finales del siglo XIX.²⁷ Sin embargo, Francisco Mata Rosas destaca:

La ciudad de México, por ejemplo, me llamaba mucho la atención, digo además de que vivo aquí y que adoro la ciudad... En México hay

²⁵ Entrevista con Flor Garduño, 13.03.2003, Tepotztlán, Estado de Morelos, México

²⁶ Entrevista con Francisco Mata Rosas, 14.04.2003, Ciudad de México

²⁷ Véase también el capítulo 1 *Introducción* del presente trabajo.

documentados por lo menos la existencia de representantes de treinta grupos indígenas. Sin duda, la mayor concentración de población indígena del país está en la Ciudad de México. Cuando nosotros pensamos en indígenas, pensamos en Chiapas, pensamos en Oaxaca, pensamos en los tarahumaras, en los huicholes, en los coras... Pero la mayor concentración de indígenas está aquí; que de hecho es un proyecto que pronto voy a iniciar que se llama "Nación Indígena" que es fotografiar esto precisamente, la presencia... Porque además es una presencia que es muy curiosa, porque son invisibles. Y entonces se dan paradojas.²⁸

A pesar de que la mayoría de los fotógrafos no indígenas contemporáneos viaja a las comunidades en búsqueda de la cultura indígena "auténtica", los indígenas que viven en la Ciudad de México también les llaman gran atención. Otro ejemplo al trabajo de Francisco Mata Rosas es el proyecto *Mazahuacholokatopunk* de Federico Gama²⁹. El ha fotografiado los jóvenes indígenas migrantes que bajo las influencias urbanas viven transformaciones culturales radicales.

No son solo los indígenas que se transforman³⁰, sino también los no indígenas ya que las influencias culturales entre ambos son mutuas e intensas.³¹ Gerardo Suter³² opina:

Es que me es muy difícil separar las cosas. Es muy difícil decir esto es así, esto es siglo XIX, esto es cultura indígena, esto es contemporáneo, esto es moderno; me cuesta mucho trabajo. Yo creo que es algo que uno puede identificar ciertas características de una sociedad o de otra sociedad, pero es muy difícil separarlo.

Me encanta, por ejemplo, como me gusta ir a Oaxaca y pasearme por algún pueblo del lugar, me interesan ciertos objetos de indígenas, me gusta, me encanta la comida; entonces, sí me identifico, pero también puedo comer... o en mi casa como el lunes *nouvelle cuisine*, el martes puedo comer *spätzle* y el miércoles puedo estar comiendo unos chiles rellenos de queso. O sea, eso está inseparable de uno, ya está incorporado a uno.

Entonces en ese sentido ni me preocupa la pregunta de identificarme, porque es la forma de mi ser. O sea, no tengo duda de eso, porque en muchos de mis actos cotidianos eso está presente.³³

²⁸ Entrevista con Francisco Mata Rosas, *op.cit.*

²⁹ Véase el capítulo 3.1.6 Federico Gama: Los mazahuacholokatopunks del presente trabajo.

³⁰ Véase también el capítulo 2.3 *¿Desaparecerán las culturas indígenas de México?* del presente trabajo.

³¹ Véase también el capítulo 2.1 *Cultura: definición y problemática* del presente trabajo.

³² Véase el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

A base de que muchos elementos culturales indígenas forman parte fija de la vida cotidiana de los fotógrafos no indígenas, ya sean ellos de origen mexicano o extranjero como en el caso de Gerardo Suter, para muchos resulta ser imposible no identificarse con el mundo indígena. Suter no fotografía en las comunidades indígenas; pero incluso aquellos que han trabajado en el campo, lo sienten de una manera muy parecida. Mariana Rosenberg dice:

Sí, me identifico. Yo he vivido mucho en el campo, aunque ahora estoy de regreso en la ciudad, pero estuve diez años fuera y de alguna manera viví con la gente en los pueblos y siempre me gustó. He viajado mucho en las comunidades indígenas. Y sí, me identifico mucho con su... sobre todo con lo simple, con la simplicidad y la austeridad. Eso siempre ha sido como que parte de mí. Me identifico también con la cercanía que tienen ellos con la naturaleza, con el fuego sobre todo, con las tortillas, con la comida, con el comal. Aunque vivo en la ciudad yo soy muy casera, me gusta cocinar y en ese sentido también me identifico. Me identifico en el sentido que... en mis historias todo tiene vida, como tal vez en sus historias todos los dioses. Cada planta tiene un dios. No sé, tal vez en grados más sutiles, tal vez también como que los sueños para mí son señales y creo que en los indígenas también eso es importante. Aunque yo no soy nada espiritual ni mucho menos, pero son historias de las que me agarro de alguna manera.³⁴

Unas claves imprescindibles para poder identificarse con la cultura indígena son el estudio de la misma y las amistades que nacen de la convivencia con los indígenas. Mientras más profunda la familiaridad al nivel intelectual y vivencial, más fuerte el entendimiento y la identificación. Dentro de eso también hay un factor profundamente individual que varía de fotógrafo a fotógrafo. Un ejemplo contrario a Mariana Rosenberg es Graciela Iturbide que a pesar de su profundo estudio sobre la cultura indígena y una intensa convivencia con la gente indígena no se identifica con ellos.

Según Rosenberg, la diferencia entre ambos grupos de fotógrafos no indígenas se explica de la siguiente manera:

[...] Es que sabes que, esto es muy importante. De ahí lo que te digo, de que una cosa es ver a los indígenas y fotografiarlos como una cuestión antropológica, de yo soy y los veo. Pero cuando tú vas y acabas comiendo con

³³ Entrevista con Gerardo Suter, 16.10.2002, Ciudad de México

³⁴ Entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

ellos y abrazándolo, ya es tu amiga, ya no es la chava indígena que vengo a fotografiar con su traje tradicional, sino es Concha, la de... Ya tiene sus hijos, los conoces y en serio... No, es una historia, es una experiencia mucho más personal. Y es como si me dijeras ¿te identificas con el amigo? O sea, yo en muchas comunidades llego y me conocen, conozco a los niños, tienen fotos mías, así es. Como que te digo algo, no voy tanto por la foto yo, por eso no soy ni fotógrafa, ni expongo mucho. Ahora a mí la fotografía me gusta porque es algo muy mágico. Tal vez como que la fotografía es un poco un diario que yo tengo, como para ir narrando mis historias visuales.³⁵

Los fotógrafos de los años 90s, sobre todo aquellos de una generación más joven a la que también pertenece Rosenberg, pretenden liberarse del mero registro de gente indígena que es una labor que siempre se hace desde un punto de vista distante para mantener la objetividad científica. Las nuevas historias visuales contemporáneas, aunque siguen siendo una visión desde afuera, reflejan un acercamiento diferente. Este se basa en el carácter personal del fotógrafo, su formación profesional y sus experiencias individuales al fotografiar el mundo indígena. Además, hay una profunda identificación con la cultura indígena que es lo que distingue a esa nueva generación de fotógrafos en comparación con las anteriores.

Durante la última década del siglo XX, los fotógrafos no indígenas abordan una gran variedad temática dentro de lo que es el mundo indígena de México. Sus temas principales son lo prehispánico, tanto la arquitectura³⁶ como la mitología³⁷, la cuestión de la muerte³⁸, los ritos ancestrales y las fiestas tradicionales³⁹. El mayor enfoque, sin embargo, está la gente indígena de zonas rurales. Quedan plasmados en imágenes los rasgos físicos, la vestimenta y la vida cotidiana de los hombres, mujeres y niños de varios grupos étnicos⁴⁰. El tema de la migración también está presente como por ejemplo se puede ver en el trabajo de Eniac Martínez⁴¹. En el borde del siglo XX al XXI nace un mayor interés por los indígenas que residen en la

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Véase el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

³⁷ Véase el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

³⁸ Véase el capítulo 3.1.3 *Mariana Yampolsky: La Muerte* del presente trabajo.

³⁹ Véase el capítulo 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado* del presente trabajo.

⁴⁰ Véase el capítulo 3.1.5 *Hombres, mujeres y niños indígenas* del presente trabajo.

⁴¹ Véase el capítulo 2.2.1.3 *Los mixtecos – un pueblo de emigrantes* del presente trabajo.

Ciudad de México. Aquí cabe destacar la vida de indígenas jóvenes que trabajan en la capital y que está documentada por Federico Gama⁴².

El trabajo de los fotógrafos no indígenas suele ser uno realizado individualmente, ya sea por encargo o con una beca solicitada para realizar un tema de interés individual. Ocasionalmente, hacen proyectos en colaboración con otros fotógrafos. En este caso, se trata de una exposición colectiva o la publicación de un libro que generalmente se realizan con otros fotógrafos no indígenas. También hay colaboraciones con fotógrafos indígenas, pero más que nada en función de maestros o como editores. Mariana Rosenberg⁴³, Carlota Duarte⁴⁴ y Patricia Martín⁴⁵, para dar solo algunos ejemplos, ofrecen talleres de fotografía para indígenas.⁴⁶ Pablo Ortiz Monasterio ha editado los primeros libros de los fotógrafos del AFI⁴⁷.

La mayoría de los fotógrafos busca y disfruta el contacto personal con los indígenas. Son guiados por la curiosidad y la fascinación de descubrir las raíces de la cultura mexicana o simplemente por vivir experiencias diferentes a las que conocen de sus vidas no indígenas. Mariana Rosenberg explica:

A mi, me gusta la gente y lo prehispánico es más como las ruinas, los objetos y los códices y yo soy más de las experiencias humanas. De hecho mis fotos están llenas de gente. A mi, de hecho, mucho más de las fotografías lo que me interesa es la experiencia, de haber ido a esta comunidad, de haber comido con la gente, de haber hablado con la vieja y ya, la foto es como el pilón, lo de menos, para acordarme. En realidad yo voy por la experiencia, cuando voy a los pueblos y cuando veo un indígena. [...] ⁴⁸

La convivencia con los indígenas, conocer su vida en la comunidad y su forma de ser se les hace más atrayente, más viviente que una investigación de la cultura prehispánica, la fotografía antropológica o el mero registro de los objetos arqueológicos. Sin embargo, un enfrentamiento activo con los problemas indígenas actuales falta en la mayoría de los casos, excepto en el fotoperiodismo que requiere

⁴² Véase el capítulo 3.1.6 *Federico Gama: Los mazahuacholoskatopunks* del presente trabajo.

⁴³ Véase el capítulo 3.2.2 *Taller Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

⁴⁴ Véase el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

⁴⁵ Véase la entrevista con Patricia Martín, *op.cit.*

⁴⁶ Véase también el capítulo 3.2 *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

⁴⁷ Véase el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

⁴⁸ Entrevista con Mariana Rosenberg, *op.cit.*

una investigación más a fondo y separada de la presente. Consecuentemente, en gran parte de los casos el encuentro entre el fotógrafo no indígena con la cultura indígena es temporal y en muchas ocasiones no más que un topetazo superficial.

Esos encuentros no siempre son fáciles y sin complicaciones. Cada vez cuando un fotógrafo no indígena explora la vida indígena en las comunidades, deja una huella de la cual sus habitantes aprenden. Además las experiencias que se llevan suelen tener consecuencias para los fotógrafos que les visitan después. Por eso quería saber de los fotógrafos no indígenas si se acuerdan de alguna situación difícil al entrar en el mundo indígena. Sus respuestas varían desde experiencias positivas hasta aquellas donde fueron atacados con armas.

Gran número me contestó que no había ningún tipo de problemas⁴⁹ y solo algunos decían que hubo indígenas que no le permitieron tomar fotos⁵⁰. Las razones de los indígenas son polifacéticas y siempre respetadas por los fotógrafos:

[...] Cuando yo voy a las comunidades a hacer fotos de los indígenas no me gusta llegar como una gente externa que les retrate y no vuelve. Incluso en lugares te dicen: "No me tomes fotos, porque te llevas mi alma." Es muy poético y es cierto. La gente toma las fotos y se va.

Cuando yo voy, me gusta seguir los pasos o el pensamiento de Nacho López de llegar con una actitud sencilla, con una actitud de respeto, establecer alguna relación. Tal vez se pueden formar lazos de amistad, pero tal vez no, pero que haya la actitud de honestidad, de franqueza y de respeto mutuo. Que sepan porque haces el trabajo y porque es importante hacerlo. [...]⁵¹

En casos donde los fotógrafos tienen el permiso de tomar imágenes, llegaron a base de un acuerdo previo con las autoridades de la comunidad o por haber establecido un lazo de amistad con la gente. Una mutua simpatía entre el fotógrafo y

⁴⁹ Véase las entrevistas con Alicia Ahumada, Agustín Estrada, Javier Hinojosa, Graciela Iturbide, Cristina Kahlo, David Maawad, Gérard Tournebize, Tatiana Parceró, Mariana Rosenberg e Irma Villalobos en el anexo A, *Entrevistas con fotógrafos no indígenas*, del presente trabajo.

⁵⁰ Véase las entrevistas con Lorenzo Armendáriz, Agustín Estrada, Ruth Lechuga y Fernando Rosales en el anexo A, *op.cit.*

⁵¹ Entrevista con Ángeles Torrejón, *op.cit.*

el fotografiado⁵² resulta ser otra opción que facilita el enfrentamiento. No obstante, la clave principal para obtener imágenes extraordinarias es siempre el respeto hacia los indígenas y su cultura⁵³.

Fernando Rosales es, al igual que Ángeles Torrejón y varios otros fotógrafos de los 90s, un discípulo y profundo admirador de Nacho López.⁵⁴ Basándose en sus experiencias como fotógrafo del INI, Rosales cuenta:

[...] algo que aprendí de este trabajo es que el respeto es lo primero, siempre. Nunca debes tomar una foto a nadie, si no tienes su permiso. Un error común de los novatos es que siempre andan con la cámara fuera. En muchos casos sacar una cámara es como sacar una pistola, o sea, la gente se espanta. Hasta que no me dan permiso de tomar fotos, saco la cámara y hago las tomas. Eso aprendí de Nacho López, por ejemplo.⁵⁵

Además dice:

No son situaciones difíciles. Son situaciones complicadas. Me acuerdo que en Jalisco estábamos haciendo un registro de los huicholes, de la artesanía huichol; que también iba a salir un libro que nunca se hizo. Entonces, estábamos en una comunidad que se llama Pueblo Nuevo, Jalisco, un pueblo huichol. Nos comentaron que en una rancharía había un señor que trabajaba en los violines. Nos interesaba mucho, porque no habíamos encontrado a nadie que hiciera instrumentos musicales. Nos dijeron que había esa pequeña inconveniencia que hay que caminar varias horas para llegar a esa comunidad. No sé si conozcas la Sierra Madre... Es particularmente difícil de caminar por ahí. Hay mucha subida. Es un terreno muy difícil. Afortunadamente un señor de la comunidad que era de ahí se ofreció acompañarnos y ahí nos fuimos. Ya que nos acercamos a la rancharía resulta que había fiesta. Este señor nos dijo: "No se pueden acercar, porque se les podrían tomar mal. Entonces, déjenme ir pedir permiso para que ustedes se puedan acercar." Estaban en una ceremonia tradicional y, muy amable, accedieron a que nos acercáramos y encontramos a ese señor, pero no me dejaron tomar ni una foto. Entonces, fue complicado, interesante y frustrante.⁵⁶

⁵² Véase también el capítulo 3.1.5 *Mujeres, niños y hombres indígenas* del presente trabajo.

⁵³ Véase las entrevistas con Marco Antonio Cruz, Rogelio Rangel, Pedro Valtierra, Rafael Doniz, Federico Gama y Patricia Martín en el anexo A, *op.cit.*

⁵⁴ Véase también el anexo A del presente trabajo.

⁵⁵ Entrevista con Fernando Rosales, *op.cit.*

⁵⁶ *Ibidem*

Rosales expresa que una excelente organización de un proyecto concreto es imprescindible para facilitar el trabajo del fotógrafo y conseguir resultados significativos. Me comentó de un ejemplo en el que la mediocre investigación previa conllevó muchas dificultades y hasta cierto peligro de vida para todos los participantes:

[...] En Nayarit fui con unos investigadores del INAH, particularmente abstrusos, o sea, gente no muy brillante. No sé ni porque eran antropólogos. Creo que la práctica me ha hecho más antropólogo que muchos que sí han estudiado antropología. Muchos antropólogos jamás han sido al campo. Nunca han salido a una comunidad y no saben como tratar a la gente.

En aquél entonces, mi jefe del INI tenía conocidos en el INAH. Entonces le hablaron que si no tenía un fotógrafo que les acompañara a una fiesta en una comunidad cora; el mitote del vino se llama. Mitote es una fiesta, y el mitote del vino ahí hacen su propio vino una vez al año y cuando está listo se ponen una borrachera, ¡pero de aquellas! Entonces, me hablaron un día que nos íbamos el día siguiente; era un jueves y nos íbamos el viernes, porque ya esa semana era el mitote del vino y necesitaban fotos. Entonces, como pudimos llegamos a la comunidad, muy difícil, solamente en avioneta llegas. Resultó que el mitote era hasta dentro de dos semanas. Así de hábiles eran estos cuates, o sea ¿como vas a una comunidad, si no tienes la información correcta?

Total, que nos quedamos varios días, pero originalmente llegamos nada más para ir a esa comunidad. Entonces, alguien les habló que por ahí en la cañada había un lugar sagrado para los coras y para los huicholes y se les ocurrió la idea de ir ahí. Pero no llevábamos nada, no estábamos preparados para ir a una expedición de éste calibre, eran más de cinco horas caminando nada más para llegar. Total, que como buenos mexicanos nos aventamos, conseguimos quien nos llevara y ahí vamos. También un terreno sumamente difícil para caminar. Cuando llegamos, después de cinco horas de caminar, no llevamos ni comida, no llevamos agua, porque no había donde conseguir ahí en este lugar. Entonces, el agua que llevábamos lo acabamos de ida y para el regreso... ¿qué hacer? Entonces, llegamos al vendito lugar y era una cañada así... de cientos de metros para abajo y la cueva estaba ahí abajo al rato de un río. Les dije: "Con la pena, pero yo no voy a bajar ahí." Es absurdo...⁵⁷

Fue una situación difícil causada por antropólogos no indígenas y basada en una gran falta de información importante, ya sea sobre la cultura indígena o circunstancias geográficas locales en general. El fotógrafo Pedro Tzontémoc me comentó otra historia en la que también el no indígena le provocó problemas:

Un día llegamos a un pueblito, llegamos con unos burros, unas casas de campaña, cinco locos ahí y llegamos a la tienda del pueblo preguntar que dónde nos podemos dormir, donde podemos poner las casas de campaña etc. y la tienda del pueblo era de los curas del pueblo. Nos decían: "Aquí no se pueden quedar." – "Porqué no nos podemos quedar?" – "Porqué ustedes, los extranjeros, siempre vienen a explotar al indígena. Vienen, los fotografían y se van y viven de estos trabajos y los explotan." – "Ni vengo a fotografiar indígenas, ni vengo a explotar a nadie. No tengo, porqué no quedarme aquí." Nos agredieron mucho, no quieren que nos quedamos.

De repente nos salimos de ahí sacados de honda y llega un indígena y pregunta que qué estamos haciendo ahí. Ya le platicamos del proyecto y lo que sea y dice: "Vénganse a mi casa y pueden poner su casa de campaña"... son súper amables, hasta "vénganse a dormir en mi casa". No tenía mucho espacio y pusimos las casas de campaña y ya platicando les contamos todo y nos decía: "No, los que nos explotan son ellos, los de la tienda. Nos venden el maíz carísimo." La única cosa que llega de afuera, es un coche que es de las curas y la leche les venden carísima. Ellos se echaban caminatas de medio día para comprar leche, porque se les vendían carísima en la tienda del pueblo.

Bueno, era claro que nos estaban agrediendo para que no viéramos que ellos eran los exploradores del pueblo. –Son las situaciones difíciles.⁵⁸

De repente los problemas diarios de los indígenas en sus comunidades, en este caso la explotación por los curas, se vuelve un problema para el fotógrafo no indígena. Otro ejemplo sería la lucha zapatista. Cuando en Chiapas los indígenas se levantaron con armas⁵⁹, varios fotógrafos como Antonio Turok, Pedro Valtierra y Marco Antonio Cruz compartieron esas experiencias con los insurgentes y documentaron el movimiento⁶⁰. Ángeles Torrejón, por su parte, cuenta:

Estaba yo en la selva, con los zapatistas y justo habían anunciado de quien era el subcomandante Marcos. Habían dicho quien era y habían pedido que fueran por el que le capturaran. Yo me encontraba en una comunidad, donde estaba muy cerca. Y la comunidad tuvo que abandonar, la gente de la comunidad dejó todo, todo... su pequeña casa, sus animales, todo, para huir. Es lo que llamaríamos el éxodo. Fue en febrero del 95. Decidieron salir de la comunidad por miedo. Llegaban los federales y tenían miedo. Y tenían miedo –tal cual como lo decían ellos, no es una interpretación mía– bueno ellas decían, porque iba con las mujeres y los niños, tenían miedo de que las mujeres fueran violadas, que les quitaran los hijos, de que a sus esposos se les llevaran presos.

⁵⁸ Entrevista con Pedro Tzontémoc, *op.cit.*

⁵⁹ Véase también el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

⁶⁰ Véase *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

Tenían mucho miedo. Y nos fuimos a la montaña de la selva, así lo llaman. Caminamos mucho, las mujeres iban algunas embarazadas, ya a punto de parir, y otros llevando a sus hijos, un hijo adelante otro aquí y otro de la mano, niños pequeñitos y de diferentes edades. Íbamos todos formados como en fila india, uno detrás de otro. Nadie se quejaba, no había un niño que digiera: ya me cansé, tengo sed, a que hora llegamos, hasta donde vamos –nada. Caminando en un silencio asombroso. No se oía más que las pisadas de las hojas y finalmente llegamos a un lugar donde ni siguiera había una explanada u otra comunidad –nada, solo la selva tal cual. Ahí estuvimos como unos tres días y se comía al día una tortilla dura. Nada más; era todo lo que comíamos, todas las mujeres y los niños de la comunidad.

[...] Tuve una experiencia muy fuerte con ellas, de mucha cercanía y ellos valoraban que yo estuviera ahí, que estuviera haciendo unas fotos. Digo, todo el mundo se comía una tortilla y a mi me querían dar tres. Me dijeron: “Es que tu estas trabajando, tienes que estar fuerte.”

Por ejemplo, cuando íbamos caminando, una niña como de 7 u 8 años me dijo: “Dame tu mochila. Es mi carga, es mi orden. Yo tengo que llevar tu carga, porque ese va a ser mi carga.” Le dije que no, pero entonces ella: “Si, porque no vas a poder cargar tú, te vas a cansar. Nosotros sabemos caminar...” Algo así decía, una cosa impresionante. Era algo muy fuerte, muy vivencial y aprendí mucho de esa experiencia.

No tenían ni el techito y comparten lo que tienen. Ahora hay indígenas de todo tipo, no me cabe duda, pero con los indígenas con los que yo he podido estar, convivir y aprender, es gente que tiene un gran corazón y que te dan todo a cambio de nada. Incluso se pueden quitar su plato de frijoles para dártelo a ti. A ese nivel de humildad; son valores de otro estilo.⁶¹

Como dijo Torrejón correctamente: hay indígenas de todo tipo. Son humanos como cualquier otra persona no indígena y como tales también poseen algunas actitudes agresivas. Los fotógrafos Ruth D. Lechuga, Rafael Doniz, Fernando Rosales⁶², Lorenzo Armendáriz⁶³ y Flor Garduño⁶⁴ me contaron de sus experiencias desagradables al enfrentarse a los indígenas.

Resulta que las dos etnias que mejor saben expresar su desacuerdo frente al trabajo de los fotógrafos no indígenas son los coras y los huicholes⁶⁵. Además lo

⁶¹ Entrevista con Ángeles Torrejón, *op.cit.*

⁶² Entrevista con Fernando Rosales, *op.cit.*

⁶³ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, *op.cit.*

⁶⁴ Véase la entrevista con Flor Garduño, *op.cit.*

⁶⁵ Véase también el capítulo 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado* del presente trabajo.

hacen con un impresionante énfasis que en algunos fotógrafos causó experiencias negativas inolvidables. Ruth D. Lechuga cuenta:

[...] En 1970, fue la primera vez que fui con los coras. Hablamos antes con las autoridades, traíamos regalos y más o menos teníamos permiso de fotografiar sin acercarse demasiado. Yo si tengo toda la Semana Santa fotografiada, pero hubo un momento, el viernes, que alguno de ellos, es cuando están buscando a Jesús o hallando, como dicen, en ese hubo uno que se enfureció y venía hacia mí y me pegó. Yo lo tengo fotografiado viniendo hacia mí. Desgraciadamente fue tan rápido que salió todo movido. Ese tipo de cosas pasan.⁶⁶

Rafael Doniz, quien ha fotografiado a los coras en los años 80 y 90s, dice:

Si, hay una muy particular que nunca se me podrá borrar. Estaba en una población intermedia en la sierra, es decir, en la zona cora hay tres asentamientos muy importantes de la tribu cora. La primera que es una parte más baja, aunque ya son montañas, que se llama Jesús María, después más arriba está otro lugar que se llama La Mesa del Nayar y más arriba, ya incluso la vestimenta cambia, porque hace mucho frío, se llama Santa Teresa.⁶⁷ Yo estaba en La Mesa del Nayar y no podía yo bajar, porque obviamente nevó. Entonces iba a tardar 4-5 días a volver la avioneta.

Entonces, yo estaba trabajando con un maestro rural precisamente para realizar fotografías que iban a ilustrar la cartilla de la castellanización de esa zona. Yo me atrevía a decirle al maestro que fuéramos, que no podíamos quedarnos ahí, que fuéramos caminando hacia un lugar donde si podríamos tomar una avioneta y él dijo: "Bueno, pero está muy retirado." Y le contesté: "No importa."

Empezamos a bajar y después de varias horas de caminata sentimos mucha hambre y mucho cansancio y él maestro me dejó sólo para ir a recolectar un poco de leña. Y estaba yo bastante cansado, casi a punto de dormir por toda esa caminata, cuando de repente apareció un joven cora de una manera muy seria. Me presionó a que yo le contestaba que estaba yo haciendo ahí. Fui una situación muy desoladora, porque el hombre llevó un machete y lo empuñó, es decir, puso su mano y me empezó a preguntar que qué demonios estaba haciendo en su comunidad; fuerte. Yo le contesté que no estaba haciendo nada, que iba yo a una población, etc. Y me dijo: "No, no, no. ¿Qué estás midiendo?" Le dije: "No estoy midiendo nada." Me dijo: "Cómo no! ¿Qué estás midiendo? Ya vi que traes aparatos. ¿Qué mides?" Y le dije: "No mido nada. Soy fotógrafo." Y él: "No es cierto. ¿De donde vienes?" Yo

⁶⁶ Entrevista con Ruth D. Lechuga, *op.cit.*

⁶⁷ Son localidades en el Municipio del Nayar, Estado de Nayarit. Véase también: <http://municipiodelnayar.gob.mx/municipio.html> (20.05.2011)

dije: "De la Ciudad de México." Y el: "A, ¿donde viene toda esta bola de huevones?" Yo le dije: "¿Pero porqué dices eso?" -"¿Qué crees, que yo no sé? Yo sé de donde vienes. Yo conozco de donde tú vienes. Y son puro bola de rateros y garrones." Yo me quedé callado y el hombre me dijo: "¿Tú sabes, lo que yo tengo que hacer para ir a ver a mi amigo? Tengo que caminar hacia la barranca y ver el otro lado del cerro. Ahí está mi amigo. Ustedes nada más toman un autobús. Si yo quiero tomar agua, tengo que ir a la barranca para ir al río a tomar agua. Ustedes abren la llave y tienen el agua. ¿Crees que no los conozco? Tienen todo. Son una bola de huevones y de ladrones." Yo me quedé verdaderamente callado y, de verdad, lloré. Me salieron las lágrimas.⁶⁸

Amenazas armadas y grandes sospechas por parte de algunos indígenas hacia los fotógrafos hubo en varias ocasiones. Las causas son en parte malentendidos y en parte experiencias negativas con otros extranjeros que no cumplieron sus promesas. En todo caso son encuentros de los cuales muchos fotógrafos prefieren no hablar. Rafael Doniz opina:

Hay mucha gente que quiere idealizar la imagen del indígena. No... Son igual que nosotros. [...] No son seres con alas, no hay que idealizar. Tienen reacciones igual que cualquier otro ser humano.

Ahora, lo que me maravilla, lo que me atrae de estos grupos indígenas es que en su cultura encierran cosas muy sencillas, muy bellas como el hecho de no tener tanto apego por lo material. Ellos no necesitan mucho, porque saben en el fondo que la vida es solamente un pequeño tránsito. Es un mito pequeño. Entonces, para qué arrastrar tantas cosas, ¿no?⁶⁹

Numerosos fotógrafos se interesan por el estilo de vida indígena que resulta ser uno sin grandes riquezas cuando se mide en una escala de consumo masivo del mundo occidental actual. Pero cuando se mide al nivel espiritual, su calidad de vida alcanza altitudes que impresionan a los no indígenas.

Parte de su vida humilde es un cierto misticismo que se atribuye a la cultura indígena y que fascina a muchos extranjeros. El fotógrafo José Ángel Rodríguez cuenta de una experiencia inolvidable que obtuvo durante una ceremonia huichola⁷⁰:

⁶⁸ Entrevista con Rafael Doniz, *op.cit.*; esa misma entrevista contiene otra anécdota más que también trata de un encuentro difícil en una comunidad cora.

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ Véase también el capítulo 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado* del presente trabajo.

[...] Bueno, más que difícil, yo podría decir diferente, misteriosa, digamos, inexplicable, mágica, aunque también había difíciles, pero...

Una vez estaba en San Andrés Cuamiata, Jalisco, con los huicholes en el gran *callihuey*. El gran *callihuey* es una casa ceremonial donde el *maracame*, que es el máximo líder huichol... *Maracame* quiere decir el "hombre que canta", "el cantor", "el poeta". El *maracame* estaba haciendo un ritual para el cambio de gobierno huichol. Entonces, el *maracame* canta toda la noche a la luz de una gran fogata y tiene sus dos águilas que le responden. Son otros dos que cantan, el águila de la derecha y el águila de la izquierda. La misión del *maracame* es ingerir pellote toda la noche y alcohol, bueno, agua ardiente, y tabaco, bueno todo lo que pueda alterar los sentidos. Y tiene sus visiones. El *maracame* esa noche la iba pasar toda la noche cantando desvelado. Se desvelan cantando y sus dos águilas le responden.

Entonces estaba ahí con otro amigo fotógrafo, nos habían invitado, ya teníamos varios días de estar ahí. Habíamos ido con el pretexto de hacer una cartilla, uno de estos libros bilingües para la SEP, pero el maestro no llegó, nos dejó plantados. Decidimos quedarnos en la comunidad y resultó que venía Navidad y nos quedamos y venía Año Nuevo y bueno, vamos a quedarnos ya, vamos a pasarnos Navidad y Año Nuevo acá. Nos quedamos y nos empezaron a agarrar confianza, pasaron dos semanas, llegó el Año Nuevo y llegó el cambio de gobierno huichol. Siguió esta ceremonia del *maracame*.

Coincidió que llegó un estudiante de la Universidad de Zacatecas, de antropología, y quería gravar el canto de un *maracame* huichol precisamente. Llegó ahí, cayó y él ya sabía porque era un antropólogo de este cambio de gobierno; nosotros ya estábamos ahí.

Nos invitaron, empezó el ritual, nos dieron pellote, nos dieron de tomar alcohol, de fumar, nos pusimos ebrios... como se dice vulgarmente, hasta la madre. Estábamos en el *callihuey* y este amigo de la Universidad de Zacatecas llevaba una grabadora. Circulaba el pellote que dicen el choco milk, porque es un polvo café y parece choco milk, pero es pellote deshidratado, secado y molido. Agarran este polvo y lo mezclan con agua y parece choco milk, por eso dicen choco milk. Nos han dado choco milk a todos y a este muchacho de la Universidad de Zacatecas no se lo quedó el pellote. Porque el pellote, si no tienes cierta fuerza de voluntad, lo vomitas. Es muy fuerte, muy amargo, es fuertísimo el pellote y tiene un sabor terrible... –terriblemente rico. Le dijeron los huicholes, a ti no se te quedó el pellote y el pellote se te tiene que quedar para purificarte, para que tengas visiones, para que tengas fuerza, es decir para que estés bien en armonía con todo lo demás, no solo contigo mismo, sino con todo lo que está adentro de *callihuey*. El antropólogo vomitó todo el pellote.

Entonces, le dijo un huichol a este estudiante, sabes que, no vas a poder grabar. Discutieron y aunque el huichol le dijo que no va a poder grabar, el joven lo hizo de todas formas. Empezó el reventón, la música y el canto, los cuernos... todo estaba en una gran alucinación. El empezó a grabar

y pasó un rato y dice ahora vengo, voy a ver que pasa y salimos los tres, mi amigo, el y yo. Salimos fuera del *callihuey*, que no es más que un cuarto y entonces empezó a probar su grabadora. –No grabó. Hizo varias pruebas de grabación y grababa. Volvimos a entrar al *callihuey* y grabó, pero no grabó nada de la ceremonia. Le dijo el huichol: “Te lo dijo que no se va a grabar, porque el *maracame* no quiere. Si el *maracame* no quiere, no vas a grabar.”

Según el huichol ocurrió todo esto, porque el pellote no se le había quedado. Y el otro que es un científico y no lo entendió. Es una grabadora, lo picas y graba... No gravó. Y yo soy testigo, no grabó. No es algo difícil, pero es algo inexplicable. No entiendo, por que él no pudo grabar adentro. Y él se fue sin nada. Ahí pasó algo inexplicable en el *callihuey*... no sé.⁷¹

Lo místico es parte de la cultura indígena, al menos en los ojos de muchos no indígenas. Elementos místicos van a mano a mano con los míticos, por lo cual la mitología prehispánica resulta ser otro tema importante en la fotografía de los 90s. Gerardo Suter⁷² y Javier Hinojosa⁷³ son los dos fotógrafos que aquí destacan. A primera vista hay pocos que se interesan por el mundo prehispánico y Rogelio Rangel lo explica así:

No todo lo indígena me fascina, no todo lo prehispánico me fascina, porque entonces acabamos haciendo lo mismo. Vivir fotografiando las culturas prehispánicas aún se puede lograr algunas soluciones interesantes, pero creo que tienen un límite. Es un discurso que hay que medirlo mucho, porque es muy fácil caer en manierismos que no ayudan. Son imágenes muy atractivas que es muy fácil que haya una tentación. Es muy difícil no tomar imágenes de monumentos de sobras... es muy fascinante, es muy fuerte... Por sí mismas son imágenes muy fuertes que difícilmente se les puede dar un contexto distinto.⁷⁴

En México la estética prehispánica está omnipresente en forma de ruinas, esculturas o códices precolombinos y como tal tiene mayor o menor influencia sobre el trabajo fotográfico. Mientras que para Javier Hinojosa el arte prehispánico es “una fuente inagotable de inspiración que ha sido poco explorado”⁷⁵, para Graciela

⁷¹ Entrevista con José Ángel Rodríguez, *op.cit.*

⁷² Véase el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

⁷³ Véase el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

⁷⁴ Entrevista con Rogelio Rangel, *op.cit.*

⁷⁵ Entrevista con Javier Hinojosa, *op.cit.*

Iturbide “lo prehispánico es esto... piezas”⁷⁶. Sin embargo, no cabe duda que es una herencia dominante y por eso presente en numerosas imágenes.

Conforme con lo que dice Gerardo Suter, es muy difícil separar todos los elementos de las diferentes culturas⁷⁷ –y así también aquellos que pertenecen a la cultura prehispánica. Graciela Iturbide dice:

[...] Es la antropología, es las leyendas que sí me interesan mucho. Yo leo mucho sobre las leyendas, pero el mundo prehispánico ya no existe. Existen algunas pruebas del mundo prehispánico como los dioses que están en antropología o vas a algunos pueblos donde todavía existe el dios, todavía están detrás del altar. Pero es una cultura que se ha ido modificando, pero ya no existe, existe como arqueología, las pirámides, fiestas... También se han perdido fiestas totalmente prehispánicas. [...] Ya no hay un mundo prehispánico puro; es una mezcla de tradiciones nuevas con tradiciones españolas, con tradiciones norteamericanas, con todo el mundo.⁷⁸

Los fotógrafos como Gerardo Suter o Javier Hinojosa no están en búsqueda del mundo prehispánico “puro”. Más bien aprovechan su fascinación por las antiguas culturas de México y la combinan con la estética prehispánica para así crear unas obras impactantes. Habrá por esperar si esa fuente de inspiración, el mundo prehispánico con todas sus riquezas, será redescubierta y explorada más a fondo en el futuro, ya sea por otros fotógrafos no indígenas o tal vez por los mismos indígenas que apenas se han familiarizado con el medio fotográfico.

Resumiendo se puede decir, que todos los fotógrafos no indígenas tratan el tema de cultura indígena actual, pero relativamente pocos explícitamente la herencia prehispánica. Elementos prehispánicos se encuentran sobre todo en las obras de Javier Hinojosa⁷⁹, Gerardo Suter⁸⁰ y Tatiana Parceró. Rogelio Rangel realizó muy pocos, pero interesantes experimentos de fotografía construida, mientras que Flor

⁷⁶ Entrevista con Graciela Iturbide, *op.cit.*

⁷⁷ Véase la entrevista con Gerardo Suter, *op.cit.*

⁷⁸ Entrevista con Graciela Iturbide, *op.cit.*

⁷⁹ Véase el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

⁸⁰ Véase el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo. El capítulo también incluye una breve comparación entre el trabajo de Suter y el de Tatiana Parceró.

Garduño y Federico Gama hacen a través de los títulos de sus imágenes una clara referencia a la cultura prehispánica.⁸¹

⁸¹ Véase una selección de sus imágenes en *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

3.1.1 Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica

Las ruinas de México, monumentos nacionales y testimonios de culturas prehispánicas, no solo representan una impresionante arquitectura de tiempos remotos, sino también su dominante presencia, su importancia e influencia, tanto como su belleza estética en la vida contemporánea del país. Son monumentos imprescindibles al abordar el tema de lo que es la cultura indígena mexicana en la actualidad ya que hablan de sus raíces más profundas. En las fotografías de Javier Hinojosa la arquitectura prehispánica se une con la naturaleza en unas expresiones artísticas impresionantes. Además simbolizan la perfecta simbiosis entre las culturas antiguas con el México de hoy.

[..] para mí es como un reto personal y un compromiso personal hacer y seguir haciendo ese tipo de registro como un proyecto serio consistente y coherente que se ha hecho pocas veces en el país. Que sobre todo estoy muy consciente que no va con la moda fotográfica, el momento y que no todo el mundo le interesa, pero que finalmente para mí es un proyecto interesante y además sí nutre a mucha gente. He comprobado que de alguna manera sí nutre a segmentos de la sociedad que quieren conocer a partir de la fotografía, de los libros fotográficos de registro muchas situaciones que no se pueden conocer de manera directa por muchas razones.¹

Su discurso fotográfico incluye a la cultura olmeca que era la primera gran civilización de Mesoamérica hoy conocida y que floreció entre 1500 y 400 a.C. en el sur de Veracruz. Según las investigaciones, San Lorenzo fue el primer centro urbano de los olmecas donde habían creado arquitectura y una compleja representación tanto del cosmos como de sus dioses. También había signos de un sistema político. Sus habitantes vivían de la pesca y sus tierras selváticas resultaron ser excelentes para producir alimentos básicos como el maíz, frijoles y calabazas. Haber asegurado sus bases de existencia, también había habitantes que pudieron dedicarse exclusivamente a la ciencia y el arte. San Lorenzo se fundó en 1450 a.C. y fue destruido alrededor de 1150 a.C. por razones todavía desconocidas. Después el

¹ Entrevista con Javier Hinojosa, 18.12.2003, Ciudad de México

centro cultural olmeca se trasladó primero a La Venta, Estado de Tabasco, y después de su destrucción a dos lugares veracruzanos llamados Cerro de las Mesas y Tres Zapotes.

Después de la destrucción de San Lorenzo, La Venta vivió un auge y se transformó en el centro cultural más importante de la cultura olmeca. En La Venta vivían entre veinte y veinticinco mil habitantes y su centro religioso abarca más de 300 m por unos 80 m en el cual se encuentran la plaza central, una pirámide, dos tumbas y un terreno de juego de pelota. En el centro colocaron de manera simétrica varias esculturas, entre ellas unas cabezas colosales hechas en basalta que son los testimonios más famosos de su cultura.



Javier Hinojosa, *Parque Museo La Venta*, Cultura Olmeca, Preclásico Medio (1200-400 a.C.), Villahermosa, Estado de Tabasco, 1993 / Cortesía del autor

El ejemplar más conocido de las cabezas colosales se encuentra en Villahermosa en el Parque de La Venta y fue fotografiado por Javier Hinojosa. Se supone que las cabezas colosales son representaciones de duques, que sirvieron como modelos para demostrar su poder frente al pueblo, o de sacerdotes que también ocuparon un lugar muy importante en la sociedad olmeca. Las esculturas pesan entre veinte y sesenta toneladas, mientras que la más cercana cantera se encuentran a unos 60 kilómetros de la ciudad. Probablemente se utilizaron balsas en el agua y ruedas de madera en la tierra para transportar las piedras pesadas. Los olmecas, en búsqueda de más material para sus esculturas, se expandieron hasta Oaxaca y Tlatelolco donde siempre negociaron con otras culturas. No hay evidencia de guerras provocadas por los olmecas en búsqueda de piedras.



Al parecer los olmecas no solo crearon impresionantes esculturas como las cabezas colosales y gran número de objetos hechos de jade u obsidiana, sino que también inventaron una serie de cosas principales que luego se desarrollaron en otras culturas. Por ejemplo, existen glifos olmecas y un sistema numérico que todavía no ha podido ser descifrados con claridad, pero que podrían ser precursores de la escritura maya. Otro de sus inventos son los centros ceremoniales, las pirámides americanas y los campos para juegos rituales con pelota de gaucha. Olmeca significa “el pueblo de la tierra del gaucha” y es, igual a muchas otras denominaciones, una palabra azteca. La Venta fue destruida hacia 475 a.C. y a consecuencia la influencia de la cultura olmeca disminuyó, pero no sin dejar rastros en otras culturas que la siguieron. Las artesanías olmecas se había expandido junto con sus conocimientos científicos hacia otros lugares como Monte Albán, Dainzú, Tlatilco, Cuicuilco y Teotihuacán donde tenían una influencia sobre sus habitantes.

Alrededor de 50 d.C. dominaron en la Mesa Central de México dos ciudades, cada una con unos veinte mil habitantes: Cuicuilco y Teotihuacán. Cuicuilco, cuyas ruinas se encuentra en el sur de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y otras zonas cercanas sufrieron una destrucción completa por las fuertes erupciones del volcán Xitle. Eso ocurrió durante el primer siglo d.C. y tuvo por consecuencia que la gente huyó a Teotihuacan que logró crecer rápidamente por el aumento de habitantes.

Entre 50 y 300 d.C. se realizaron grandes obras arquitectónicas en Teotihuacán como respuesta a la explosión demográfica. En su auge, la ciudad tenía alrededor de cien mil habitantes viviendo en un terreno que abarcó unos 20 km². Así desde 100 a.C. hasta 650 d.C., Teotihuacán era el protagonista principal de la época clásica en la Mesa Central con gran poder tanto político como cultural sobre otras culturas de la región. Alrededor de 550 y 650 d.C., sin embargo, siguieron grandes destrucciones tal vez iniciados por un fuego, una rebelión interna o influencias externas. Las causas por las cuales la ciudad fue abandonada son desconocidas, pero consta que alrededor de 1400 Teotihuacán fue ocupada otra vez. Llegaron los aztecas que al ver las gigantescas pirámides, la Pirámide del Sol y Pirámide de la Luna, fueron impresionados de tal manera que pensaron que estos monumentos solo pudieron haber sido construidos por los dios. Desde entonces Teotihuacán también se llama la Ciudad de los Dioses y los aztecas fueron, al igual que otros pueblos previamente, influenciados por el estilo teotihuacano.

Hoy las ruinas de Teotihuacan se encuentran a unos 45 km en el noreste de la Ciudad de México. Las primeras excavaciones del siglo XX formaron parte del festejo centenario del Día de la Independencia. El presidente Porfirio Díaz encargó a Leopoldo Batres quien trabajaba entre 1905 y 1910 en la Pirámide del Sol. Siendo este uno de los primeros proyectos arqueológicos del país, ocurrieron numerosos errores en la reconstrucción de la pirámide.² Pero siguieron otras investigaciones del gobierno mexicano en Teotihuacán que fueron realizadas con mayor éxito. Un proyecto importante se hizo por Manuel Gamio entre 1917 y 1921 cuyos resultados

² Ignacio Marquina citado en: Catálogo, *Teotihuacan –Geheimnisvolle Pyramidenstadt*, CONACULTA, INAH, Fundación Televisa, musée du quai Branly, Museum Rietberg y Martin-Gropius-Bau, México, Paris, Zürich, Berlín 2010, p. 44

fueron publicados en el libro “La población del valle de Teotihuacán” en el 1922³. Gamio terminó algunos de los trabajos en la Pirámide del Sol y despejó la famosa Pirámide de Quetzalcóatl. Las excavaciones por iniciativa del INAH⁴ bajo la dirección del entonces jefe del Departamento de Monumentos, el Dr. Ignacio Bernal, empezaron en 1959 y lograron impresionantes resultados dentro de un corto lapso de tiempo. En sólo cinco años se hizo la restauración de la Pirámide de la Luna incluyendo los edificios alrededores, la reconstrucción del Palacio del Quetzalpapálotl y los edificios cercanos, siguieron las plataformas, plazas y escaleras en la zona de la Calle de los Muertos y, finalmente, la conservación de la cerámica encontrada y unos cien frescos que se habían descubiertos a lo largo del trabajo en diferentes lugares de Teotihuacan.⁵



Javier Hinojosa, *s.t.*, Cultura Teotihuacana, Clásico Temprano (250-600 d.C.), Teotihuacan, Estado de México, 2001 / Cortesía del autor

La conjunción entre la arquitectura prehispánica y el cielo con sus nubes de formas dinámicas para lograr un carácter místico es un tema que se encuentra como un hilo conductor en numerosas obras de Javier Hinojosa. Una foto tomada en

³ Citado en el catálogo *Teotihuacan –Geheimnisvolle Pyramidenstadt*, CONACULTA, INAH, Fundación Televisa, musée du quai Branly, Museum Rietberg y Martin-Gropius-Bau, México, Paris, Zürich, Berlin 2010, pp. 16 y 44

⁴ “El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) es el organismo del gobierno federal fundado en 1939, para garantizar la investigación, conservación, protección y difusión del patrimonio prehistórico, arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de México. Su creación ha sido fundamental para preservar nuestro patrimonio cultural.” En: <http://www.inah.gob.mx/index.php/iquienes-somos> (11.10.2010)

⁵ Descripciones detalladas sobre las cuatro etapas de las excavaciones, tanto como sobre la construcción de un laboratorio fotográfico en la zona arqueológica en 1962 y su gran importancia en el registro de los objetos se encuentran en: Jorge R. Acosta, *El Palacio del Quetzalpapálotl*, INAH, México 1964, pp. 11-15

Teotihuacan nos muestra esa misma característica y además un interesante detalle arquitectónico del Palacio del Quetzalpapálotl. El palacio forma parte de las ruinas de la zona arqueológica y ha sido la residencia de los sacerdotes. Como se puede ver en una fotografía de Rafael Doniz realizada aproximadamente una década antes que la de Hinojosa, en los pilares hay bajorrelieves. Se trata de dos representaciones que se repiten rítmicamente en cada pilar: por un lado está el Quetzal de frente y por otro se presenta de perfil y mirando a la derecha. A pesar de estos preciosos ornamentos del Patio de los Pilares, como se llama el recinto interior del Palacio del Quetzalpapálotl, Hinojosa se enfocó en la parte superior del monumento. Así, en su encuadre del patio sólo se ven restos de murales y los tableros que representan los rayos solares.



Rafael Doniz, *Palacio del Quetzalpapálotl*, Teotihuacan, s.f. / Fuente: Juergen Brueggemann, Sara Ladrón de Guevara y Juan Sánchez Bonilla: *Tajín*. Fotografías de Rafael Doniz, El Equilibrista México / Turner Libros Madrid, México 1992, p. 50

A pesar del poder teotihuacano en aquella época, había poblaciones independientes como por ejemplo Monte Albán que es una ciudad zapoteca construida encima de una montaña con pico nivelado artificialmente. Monte Albán se encuentra en el estado de Oaxaca y a unos 350 km en el sureste de la Ciudad de México. Como antes mencionado, hay una presencia de la cultura olmeca en Monte Albán lo que hace suponer que la ciudad fue fundada por los olmecas alrededor de 500 a.C. y poblada por los zapotecas unos trescientos años más tarde. Igual que en Teotihuacán, había varias etapas de construcción de las cuales Monte Albán III (200-800 d.C.) es la más significativa para el presente capítulo, porque es cuando la ciudad obtuvo su estructura como la encontramos hoy en las fotografías de Javier Hinojosa. Durante su auge en el siglo VIII Monte Albán era el centro cultural, político y militar de unos cincuenta mil habitantes. Los zapotecas se dedicaron al comercio

con los habitantes de Teotihuacán en el norte y los mayas en el sur lo que favoreció mutuos intercambios políticos y culturales entre ellos. Entre 900 y 1250 d.C. los zapotecos fueron expulsados por los mixtecas y tenían que mudarse a Yagul y Mitla.

Las ruinas de Monte Albán son testimonios de aquellos tiempos e incluyen hoy varias casas, templos, terrazas y tumbas, todas orientadas en un eje norte-sur. Los edificios exteriores de la plaza están alineados de manera centrípeta, es decir sus entradas están dirigidas hacia el centro. Desde del Templo Sur mirando hacia el norte, los visitantes de Monte Albán consiguen una vista impresionante que también fue plasmada en una fotografía por Javier Hinojosa.



Javier Hinojosa, *s.t.*, Cultura Zapoteca, Clásico Tardío (600-900 d.C.), Monte Albán, Estado de Oaxaca, 2001 / Cortesía del autor

En primer plano se encuentra el Montículo J que es el único edificio que claramente no está dirigido hacia el norte, sino más bien con un vínculo de 35° hacia el este. Se supone que fue construido de esta manera, porque sirvió como observatorio de astros. Directamente detrás de él se encuentran los Templos G, H e I que probablemente fueron dedicados a los dioses ya que la plaza central era el lugar donde los zapotecas practicaron sus rituales religiosos. Al lado derecho del "observatorio" se encuentra el Palacio o Edificio S que posiblemente era un domicilio de los sacerdotes. La fachada del palacio mide veinte metros y tiene una única entrada al edificio que es una puerta estrecha en el centro de la misma. Se llega a un patio del cual salen ocho habitaciones grandes y unas más pequeñas que tal vez se usaron como despensa. Una arquitectura parecida se encuentra en el previamente mencionado Palacio del Quetzalpapálotl en Teotihuacán, solo que aquí no hay pilares. En esta imagen de Monte Albán, Hinojosa logró una vez más fusionar la

grandeza arquitectónica prehispánica con la dinámica de las nubes en una impactante composición fotográfica.



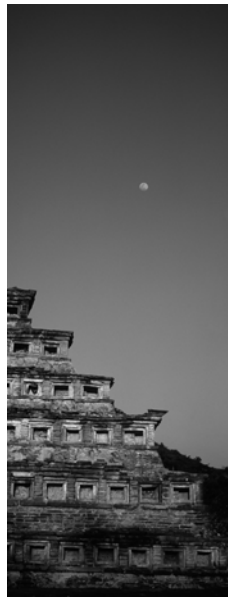
Ángulo sureste (izquierda) y lado este (derecha) de la Pirámide los Nichos en Tajin. En la foto a la derecha se observa parte de la escalera restaurada. Veracruz, 1934 / Fuente: Enrique Vela Ramírez y María del Carmen Solanes Carraro: "Imágenes históricas de la arqueología en México. Siglo XX", en: *Especial Arqueología Mexicana*, N° 7, México D.F., Mayo 2001, p. 42

El Tajin en Veracruz era otro de los centros culturales más grandes del México antiguo. Sus ruinas fueron descubiertas ya en el siglo XIX, pero una exploración y restauración sistemática de sus edificios empezaron con los trabajos de Agustín Barcía Verga en abril de 1934. Él comenzó la conservación de la Pirámide de los Nichos, una pirámide a la cual también se dedicó Hinojosa con su trabajo fotográfico. José García Payón se hizo cargo de las exploraciones a finales de la década 1930. Además inició una serie de temporadas de campo que se realizaron durante más de veinte años en esta zona arqueológica. Las dos fotografías antiguas documentan el estado de la Pirámide de los Nichos durante las restauraciones en 1934.⁶ La pirámide ha sido el único edificio que no había desaparecido por completo a lo largo de los siglos y debajo de la abundante vegetación veracruzana. Desde este punto arqueológico se descubrieron poco a poco otros monumentos del Tajin, una ciudad totonaca. Al igual que los olmecas en el sur de Veracruz, los totonacas utilizaron materiales extremadamente resistentes para sus edificios y esculturas. Además ambas culturas prefirieron formas claras y en sí uniformes.

El desarrollo de la cultura totonaca ocurrió en diferentes etapas, lo que se refleja en las ruinas del Tajin. Un primer auge se puede marcar entre 100 a.C. y 600

⁶ Algunos datos históricos importantes y documentos fotográficos han sido publicados en: Enrique Vela Ramírez y María del Carmen Solanes Carraro: "Imágenes históricas de la arqueología en México. Siglo XX", en: *Especial Arqueología Mexicana*, N°7, México D.F., Mayo 2001, p. 42

d.C. y fue seguido por una serie de condiciones complicadas y no claramente transferidas a nuestros tiempos. El segundo auge, durante el cuál se construyeron muchos edificios nuevos y característicos, se notó por la inmigración de los toltecas que habían venido del norte. Los nuevos edificios poseen elementos significativos e incrustados por parte de la cultura tolteca. Un tercer apogeo sobre la cultura totonaca ocurrió bajo las influencias de las culturas huastecas y aztecas, pero ya se trató de una época en la que El Tajín había desaparecido como centro de una gran civilización.



Javier Hinojosa, *s.t.*, Cultura Totonaca, Clásico Tardío (600-900 d.C.),
Tajín, Estado de Veracruz, 2000 / Cortesía del autor

El encuentro de Hinojosa cámara en el anochecer del 2000 con la Pirámide de los Nichos del Clásico Tardío (600-900 d.C.), el monumento más importante del Tajín, tuvo como resultado una fotografía de carácter místico. En la naturaleza, el edificio tiene líneas colaterales de 35 m y posee una altura de 25 m formada de siete escalones. Los nichos de la pirámide muy probablemente tienen una función ornamental y demuestran una gran originalidad. Sin embargo, Henri Stierlin también les otorga una simbología cósmica prehispánica:

Los arqueólogos especularon mucho sobre el significado y la función de los nichos. Antes se pensó que había esculturas expuestas dentro de los nichos. Eso no está correcto de ninguna manera. Sin embargo, su significado hasta la fecha no está descubierto. La suma de los nichos,

incluso aquellos que se encontraron en las escaleras, es exactamente 365 (88 en la primera escalera, 76 en la segunda, 64 en la tercera, 52 en la cuarta, 40 en la quinta, 28 en la sexta y 17 en la séptima). Sin duda, éste número está en relación con los días del año solar: aquí se demuestra una vez más la religión cósmica, que demuestra su papel importante en la arquitectura prehispánica.⁷

En el formato panorámico y orientado en la vertical de la fotografía, se nos presenta un detalle de la Pirámide de los Nichos en primer plano. Claramente se pueden ver sus nichos, tan característicos para este monumento. Los nichos, junto con los otros elementos arquitectónicos como las cornisas o la escalera que aquí no se puede ver, facilitan un impactante juego de luz y sombras en la fachada y dan al edificio una estructura bien definida. Hinojosa seleccionó una parte de la fachada que expresa su imperfección arquitectónica sufrida a lo largo de los siglos y a la vez su resistencia como testimonio prehispánico. Además logró unir el elemento monumental elegido con el fondo que consiste en una pequeña parte de vegetación y en otra dominante celestre. Dentro de la parte celestre destaca la luna con su simbología prehispánica. Es esta unión de una fachada pedregosa, imperfecta, con el aire puro del cielo y la luna, mistificada, que expresan en su unión la magia de esta fotografía.

La fotografía de la Pirámide de los Nichos por Javier Hinojosa parece ser un homenaje personal a la belleza de la Luna y su mitología mutuamente. La leyenda sobre el conejo en la cara de la Luna es el mito de Tecuciztécatl y Nanahuatzin originado en los tiempos más remotos de la época prehispánica y registrada en el siglo XVI por fray Bernardino de Sahagún⁸. Los dioses de Teotihuacan, así la leyenda, se reunieron para crear la luz solar en la tierra. Para eso necesitaron sacrificar a dos dioses que iluminaran el mundo y Tecuciztécatl, un dios rico, se

⁷ "Diese Nischen haben den Archäologen viele Rätsel aufgegeben. Früher glaubte man, dass in ihnen ursprünglich Statuen aufgestellt gewesen seien. Das stimmt auf keinen Fall. Dennoch ist ihre Bedeutung auch heute noch sehr rätselhaft. Ihre Zahl beträgt einschließlich der Nischen, die man auf der Treppe hinzudenken muß, genau 365 (88 auf der ersten Stufe, 76 auf der zweiten, 64 auf der dritten, 52 auf der vierten, 40 auf der fünften, 28 auf der sechsten und 17 auf der siebten). Zweifellos steht diese Zahl mit der Zahl der Tage des Sonnenjahres in Verbindung: hier kommt wieder einmal die kosmologische Religion der Präkolumbier zum Vorschein, die in der Baukunst eine wesentliche Rolle spielte." En: Henri Stierlin, *Das Alte Mexiko*, Fotografías de Henri Stierlin, Prólogo de Vladimir Kaspé, Benedikt Taschen Verlag, Berlin 1967, p. 145

⁸ Véase Carlos Alvear Acevedo, *Historia de México*, Editorial Limusa, México D.F. 2004, p. 32

ofreció para ser uno de ellos. No fue nada fácil encontrar al otro candidato, pero cuando finalmente preguntaron a Nanahuatzin, un dios enfermo y pobre, éste aceptó la tarea. Durante cuatro días ambos se mantuvieron en penitencia, antes de que los dioses creadores les prepararan para el sacrificio que consistía en la cremación de Tecuciztécatl y Nanahuatzin. Se había hecho una hoguera y los dioses decían a Tecuciztécatl que se arrojara al fuego. Siendo el dios rico, le correspondía ser el primero, pero él al sentir el calor de las llamas no logró hacerlo. Tenía solo cuatro intentos de arrojarse al fuego y fracasó. Después los dioses se lo pidieron a Nanahuatzin y éste lo consiguió al primero intento. Avergonzado de su cobardía, Tecuciztécatl decidió seguirle inmediatamente y así ambos fueron consumidos por el fuego nocturno de la gran hoguera. A continuación los dioses creadores esperaron al nacimiento del Sol. Primero salió Nanahuatzin, convertido en Sol brillante, y después Tecuciztécatl como Luna. El problema que surgió por el sacrificio modificado fue que ahora la Luna tenía la misma intensidad de luz como el Sol. Eso no fue conveniente y así los dioses tenían que pensar en una solución. Esa consistía en que uno de los dioses creadores golpeará a la Luna en la cara con un conejo para disminuir la fuerza de su brillo. Por esta razón se quedó la mancha del conejo que se puede ver en la superficie de la luna actual.



Javier Hinojosa, *Cuarto 35 de la Acrópolis*, Cultura Maya, Clásico Tardío (600-850 d.C.), Ek´Balam, Estado de Yucatán, 1999 / Cortesía del autor

En el norte de Yucatán viven hoy en día descendientes de la cultura maya. Todavía no se sabe todo sobre el modo de vida y la religión de los mayas prehispánicos, pero aún así se les considera siendo el pueblo espiritual y artísticamente más importante de todos los pueblos indígenas. Aproximadamente entre los años 300 y 900 d.C. alcanzaron la cumbre cultural de su civilización, pero

no poseían una estructura oficial uniforme, sino que consistían de unos ciento diez centros urbanos y cada uno tenía su régimen independiente. La mayoría de los mayas vivían en el campo y muy raras veces sentía el desarrollo cultural de las grandes ciudades donde existía una estructura social rígida. La sociedad alta, los duques, sacerdotes y funcionarios, pero también los artesanos y los guerreros habitaban las maravillosas ciudades del pueblo maya. Se supone que a causa de guerras, catástrofes de cosecha y un hambre general los ciudadanos abandonaron las ciudades y así éstas se quedaron vacías desde el siglo X. El pueblo se trasladó entonces de Guatemala al norte de Yucatán donde pronto se encontró con los toltecas a los cuales tuvieron que someterse. Sus culturas se unieron y desarrollaron una unidad viviendo en las ciudades Uxmal y Chitzén Itzá donde mostraron su gran prosperidad.



Javier Hinojosa, *El Adivino*, Cultura Maya, Clásico Tardío (600-850 d.C.), Uxmal, Estado de Yucatán, 1999 / Cortesía del autor

A unos ochenta kilómetros de Mérida en el suroeste de la península Yucatán, se encuentra Uxmal, una ciudad cuyo nombre significa "tres veces edificada". Se supone que Uxmal fue fundada ya alrededor de 800 a.C. y que tuvo su auge entre el siglo VII y X. Poco después, sin embargo, y a pesar de haber sido una de las ciudades más importantes de la región, fue abandonada por razones desconocidas. Su edificio más dominante es la Pirámide del Adivino que con una altura de 38 m es el monumento más grande de la zona. En la construcción de la pirámide, que tiene un plano elíptico y escaleras de dos lados, se comprobaron cinco etapas diferentes lo que subraya la existencia ancestral de esta ciudad.

Al lado de la Pirámide del Adivino se encuentra el Cuadrángulo de las Monjas. Es un conjunto de cuatro edificios construidos en diferentes niveles que enmarcan un patio con esquinas abiertas. El uso de éste conjunto arquitectónico no es conocido, pero su nombre fue impuesto por los españoles que por la parcelación de las habitaciones veían ciertas paralelas con un convento. La entrada principal al Cuadrángulo de las Monjas es por el lado sur y desde el patio mirando hacia la derecha uno se encuentra con el edificio fotografiado por Javier Hinojosa. Detrás de la construcción oriental se encuentra la Pirámide del Adivino cuya parte superior apenas se puede ver en la imagen.



Javier Hinojosa, *Cuadrángulo de las Monjas*, Cultura Maya, Clásico Tardío (600-850 d.C.), Uxmal, Yucatán, 1999 / Cortesía del autor

Hinojosa tomó la fotografía desde el patio, lo que le permitió aislar éste edificio que está elevado por unas escaleras. Tiene un total de catorce habitaciones construidas en dos filas a siete cuartos cada uno. En su fachada, sin embargo, solo hay cinco entradas de las cuales la más grande se encuentra en el centro. La fachada muestra todas las características del estilo puuc tardío, representado en todo el cuadrángulo. La parte inferior de la fachada rectangular es lisa y a la altura de las entradas, mientras que en la superior hay un intercambio entre partes lisas con mosaicos tallados en piedra. Encima de la puerta central se ven tres máscaras del dios Chaac, deidad maya del agua y de la lluvia, y encima tres serpientes paralelas y de diferente longitud por las cuales es interrumpida la cornisa. Los mosaicos en forma de V se parecen a un meandro y salvan la gran distancia que hay entre la puerta central y las laterales subrayando la simetría del edificio. Así la parte superior de la fachada ha sido dividida en siete fragmentos de los cuales cuatro marcan las entradas laterales, dos los espacios lisos de la parte inferior y una la entrada en medio. Las seis formaciones en V son otra vez serpientes de dos cabezas en sus

acabados, igual como se encuentran encima de las tres máscaras de Chaac, solo que aquí son ocho reptiles. En las esquinas del edificio se vuelven a encontrar representaciones del dios de la lluvia, es decir hay restos de cascadas cuádruplas de máscaras de Chaac. La base inferior lisa del edificio, tanto como la superior decorada se encuentran a lo largo de todas las paredes exteriores, pero sólo la fachada principal fotografiada por Hinojosa posee los elementos más significativos de esta construcción.



Javier Hinojosa, *Columnas del Edificio Quemado*, Cultura Tolteca, Postclásico Temprano (900-1250 d.C.), Tula, Estado de Hidalgo, 2003 / Cortesía del autor

Entre 800 y 1200 d.C. habían venido del norte nuevos grupos étnicos como los toltecas, mixtecos y chichimecas que invadieron el terreno de México central. Los toltecas fundaron alrededor de 900 la ciudad Tula y se transformaron en el nuevo poder político de la región entre los siglos X y XII. En este momento de su historia, la ciudad tenía una extensión geográfica de unos 16 km² con alrededor de treinta mil habitantes. A pesar de retomar elementos arquitectónicos del estilo teotihuacano, también crearon nuevos que revolucionaron la arquitectura prehispánica de aquella época. Una de las innovaciones más importantes de la arquitectura tolteca se encuentra en el Palacio Quemado cuyas ruinas fueron fotografiadas por Javier Hinojosa. Se trata de tres salas con numerosas columnas para sostener el techo del edificio y así crear un espacio más vasto. Se supone que eran salas donde se solían encontrar los guerreros y gobernadores de Tula. Mediados del siglo XII, el palacio fue quemado durante la invasión de los chichimecas por lo cual hoy se encuentran muy pocos restos de las columnas. Hinojosa logró capturar su simplicidad actual y fusionarla con la formación de nubes en la parte superior de la imagen. Parece como si las columnas prehispánicas hoy sostendrían el cielo para así crear un nuevo espacio de encuentro para los visitantes de las ruinas de Tula.

Tula se encuentra en el estado de Hidalgo, a unos 85 km en el noroeste de la Ciudad de México y no es solo famoso por el Palacio Quemado, sino sobre todo por los Atlantes y la leyenda de Quetzlcoatl. Los Atlantes miden 4,5 m y forman parte del Templo de Tlahuizcalpantecuhtli que se localiza al lado derecho del Palacio Quemado. El Templo de Tlahuizcalpantecuhtli es una pirámide cuadrada con cinco escalones construidos en estilo talud-tablero. La plataforma superior del edificio ha estado cubierta con un techo sujetado por los Atlantes que representan a guerreros toltecas y unos pilares con bajorrelieves que se encuentran en segunda fila. Tanto en los bajorrelieves de los pilares como en los de las dos columnas, que cargaron la entrada al templo, se encuentran representaciones del dios Quetzlcoatl. Las columnas llevan unas serpientes emplumadas que es una de las múltiples apariencias de ésta deidad.



Henri Stierlin, *s.t.*, Tula, Hidalgo, s.f. / Fuente: Henri Stierlin, *Das Alte México*, Fotografías de Henri Stierlin, Prólogo de Vladimir Kaspé, Benedikt Taschen Verlag Berlin, s.f., pp. 126/127

Las leyendas alrededor de Quetzlcoatl son polifacéticas, fascinantes y desconcertantes a la vez. Cuentan de su nacimiento, su juventud y su participación en la creación del hombre. Es el dios de la vida y de la sabiduría, que después de crear al hombre, descubrió el maíz y mostró al hombre como alimentarse del mismo. Quetzlcoatl también les instruyó en las ciencias y las artes. Les enseñó el calendario e inventó las ceremonias, mientras que también fijó los días para las oraciones y los sacrificios. Les dijo como fabricar mosaicos de plumas y les indicó cómo encontrar yacimientos de piedras preciosas tanto como procesarlas.

Tezcatlipoca, un viejo enemigo de Quetzlcoatl, provocó una serie de malas al pueblo de Tula con el objetivo de deshonorar a su adversario. Una vez Tezcatlipoca se dirigió a los aposentos de Quetzlcoatl para llevarle un regalo. La deidad, tras abrirlo

rápidamente, descubrió que era un espejo y este le mostraba su rostro humano. Al considerarse dios creía no tener rostro, pero el reflejo le hizo temer que su destino fuese humano también. Aquella misma noche se emborrachó con pulque y decidió huir, pero prometió regresar por oriente en el año de su nombre, "1 caña". Cuando en 1519, según el calendario indígena justo el día "1 caña", los conquistadores desembarcaron por oriente, se supone que Moctezuma no dudó que se tratara de Quetzlcoatl que había regresado para tomar posesión del reino tolteca.⁹

La serpiente emplumada fue adorada en Tula, al igual como en muchos otros lugares del mundo prehispánico, pero solo en este lugar histórico se fusionaron las leyendas sobre el dios Quetzlcoatl con la existencia de un rey con el mismo nombre. Se llamaba Ce Ácatl Topiltzin Quetzlcoatl que quiere decir "uno caña nuestro amado príncipe serpiente emplumada" y era el gobernante de la histórica Tula. No se sabe mucho con certidumbre sobre su biografía, pero reinaba alrededor del siglo X y se le atribuyen varias de las características humanas que forman parte de las leyendas alrededor dios Quetzlcoatl. También él dejó a Tula, pero no se sabe por que razón, ni a donde se fue o como se murió.

Algunos investigadores citados en el libro "Leyendas de la Serpiente Emplumada – Biografía de un dios mexicano" por Neil Baldwin creen que Ce Ácatl Topiltzin Quetzlcoatl ha sido solo uno de varios reyes de una dinastía tolteca que habían puesto el manto de la deidad para así frenar la invasión de los chichimecas. Baldwin dice:

El exilio del legendario Serpiente Emplumada podría ser una metáfora que ha ido transmitiéndose a lo largo de los siglos, una metáfora del movimiento de toda una cultura.

Tanto si puede o no atribuirse a una invasión chichimeca, lo cierto es que sí hubo una diáspora tolteca. Dirigido por reyes que se hacían pasar por elegidos con atributos divinos, se extendió desde el noroeste al sudeste en forma de amplia guadaña por todo el corazón de Mesoamérica, hasta bien entrado el territorio maya. [...]

⁹ Véase también el capítulo *2.3.1 Realidad histórica* del presente trabajo.

Luego de atravesar las selvas del istmo de Tehuantepec, la cultura tolteca culminaría en la península de Yucatán, en Chichén Itzá, que sufrió una metamorfosis arquitectónica e iconográfica para convertirse en santuario de Quetzlcoatl, [...] ¹⁰

Chichén Itzá fue fundada por los itzaes, un pueblo maya originario de la región norte de Guatemala, principios de los años 500 d.C. y su nombre quiere decir “en la orilla del pozo de los itzaes”. Seguramente hace alusión a los dos cenotes que hay en ésta ciudad. El cenote de Xtoloc se encuentra en el sur y se usaba para el abastecimiento de agua. El otro está en el norte y era para los sacrificios ceremoniales. En Chichén Itzá se quedaron los sacerdotes, guerreros y comerciantes, mientras que el pueblo vivía en el campo. Trescientos años después de su fundación, los mayas controlaron gran parte de Yucatán hasta la llegada los toltecas, a los cuales tenían que someterse, en el siglo X. Los toltecas iniciaron un nuevo auge y tenían gran influencia sobre la arquitectura local lo que por ejemplo se puede ver en el Grupo de las Mil Columnas con el Templo de los Guerreros o en el Castillo fotografiado por Javier Hinojosa.



Javier Hinojosa, *El Castillo y a la derecha el Juego de Pelota*, Cultura Maya, Postclásico Temprano (900-1250 d.C.), Chichén Itzá, Estado de Yucatán, 1998 / Cortesía del autor

El Castillo o Pirámide de Kukulcán es sin duda el símbolo de Chichén Itzá y unos de los edificios más impresionantes de la arquitectura prehispánica. Se construyó a honor de Kukulcán o serpiente emplumada, dios maya de la reencarnación, que es un equivalente a Quetzlcoatl. La pirámide es cuadrada, tiene nueve escalones y mide 30 m. De los lados hay escaleras que culminan en un templo cuya entrada principal es orientada hacia el norte. Posee dos columnas en forma de serpientes emplumadas donde sus cabezas son las bases, sus cuerpos los fustes y

¹⁰ Neil Baldwin: *Leyendas de la Serpiente Emplumada – Bibliografía de un dios mexicano*, Plaza & Janés Editores, Barcelona 1999, p. 36

sus cascabeles los capiteles. Al pie de las escaleras que bajan de la entrada principal del templo se encuentran dos cabezas colosales de serpientes que descansan en el suelo. Aquí, durante los equinoccios en marzo y septiembre, al ponerse el sol se observa una proyección serpentina formada por la sombra de los nueve escalones. Este fenómeno hace que por unos minutos descendiera simbólicamente la serpiente emplumada desde el templo hacia la tierra. En la fotografía de Hinojosa, sin embargo, no se ofrece ni esta apariencia de la imagen de Kukulkán ni tampoco ningún otro *close-up* de los detalles arquitectónicos, sino más bien una vista general del castillo y la plaza central durante el anochecer con lo que más bien capturó la serena atmósfera del lugar después de que los visitantes abandonaran las ruinas de Chichén Itzá.

Yo lo que pretendo, sobre todo cuando trabajo con lo prehispánico, sí por un lado hacer un trabajo documental de registro, porque digamos hay dos fases, hay una parte que es muy técnica por mi propio trabajo y especialización, que es de rescate de pintura mural prehispánica, de estructura, etc., pero siempre he admirado mucho la arquitectura prehispánica, su forma de vida. Yo trato de, sobre todo, ligar mucho a la naturaleza.¹¹

El trabajo de Javier Hinojosa es sobre todo uno de mero registro, pero también hay numerosas fotografías en las cuales subraya la excepcional estética prehispánica, como por ejemplo se puede ver la imagen *Cuarto 35 de la Acrópolis*. En otras ha logrado fusionar la arquitectura ancestral con la de la naturaleza y al ligar éstos dos elementos, anima profundizar un tema muy contemporáneo: ¿cómo construir impresionantes edificios conforme con la naturaleza local en lugar de simplemente destruirla?

Sus imágenes demuestran como las culturas prehispánicas han logrado hacer mucho a base de muy poco. Han creado de los recursos naturales que tenían y basándose en los conocimientos técnicos antiguos unos monumentos que hasta la fecha nutrieron las mentes de especialistas de varias ramas académicas. Son edificios que perduraron siglos y siglos para formar parte de la actualidad e impresionarnos, en este caso, a través de las fotografías de Javier Hinojosa. Cómo construir edificios

¹¹ Entrevista con Javier Hinojosa, *op.cit.*

armonizados con la naturaleza y los elementos fuego, agua, aire y tierra es una pregunta y un reto al que nos enfrentamos cada vez más, porque vivimos en un mundo saturado y lleno de muchas construcciones arquitectónicas que no logran seguir con aquellos de las culturas prehispánicas.



Javier Hinojosa, *El Palacio Oval*, Cultura Maya, Clásico Tardío (600-900 d.C.), Ek' Balam, Estado de Yucatán, 1998 / Cortesía del autor

3.1.2 Gerardo Suter: Mitología prehispánica

[...] Mi trabajo es una actualización, una recreación y una relectura de los mitos prehispánicos. Yo no pretendo estudiar ni ordenar el pasado. Pero sostengo que esa simbología sigue teniendo vigencia. De hecho, es atemporal y no es propia de una cultura o de otra, sino del hombre.¹

Gerardo Suter

Del mundo prehispánico, no solo la arquitectura² es presente en la fotografía mexicana de los 90s, sino también la mitología. Un interesante enfoque mitológico se encuentra en la serie *Códices* creada en 1991 por Gerardo Suter. Mientras que en sus trabajos anteriores como *El archivo fotográfico del profesor Retus* o *Desde la tierra del día y la noche*, ambos son proyectos de los años 80s, la cultura indígena está representada en imágenes de ruinas y esculturas prehispánicas, en trabajos posteriores a *Códices* disminuye lo fácilmente reconocible y adjudicadle a lo indígena. Eso no quiere decir que Gerardo Suter decidió abandonar el tema de la cultura indígena:

[...] Es un trabajo muy ordenado, e incluso nunca pienso en las imágenes aisladas, sino en conjunto, en grupos de imágenes, y trato siempre de vincular el trabajo que estoy haciendo y de partir de lo anterior. Por lo mismo, hay muchas series que son como de transición. [...]

Trato siempre de agarrarme de lo anterior. Leo e investigo, hago un trabajo teórico antes de ponerme a trabajar con mis fotos. Realmente el hacer las fotografías es el último paso y el más rápido. El proceso anterior me puede llevar un año o dos, mientras que el hacer la foto, quizás una semana o menos. [...] es un trabajo metódico, organizado, y al azar le queda muy poco, quizá sólo en el momento de tomar la foto.³

Las series posteriores a *Códices* se llaman *Cantos rituales* (1994), *Anáhuac* (1995) y *Geografía de la memoria* (1995/96). Hacen clara referencias a la cultura

¹ Suter comenta en una entrevista con Patricia Gola. En: Patricia Gola, "Escenarios rituales, conversación con Gerardo Suter", en: *Luna Cornea*, No. 2, México, primavera 1993, pp. 34/35

² Véase capítulo 4.2.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

³ Patricia Gola, *op.cit.*, p. 34

prehispánica y demuestran del desarrollo del proceso creativo en el *œuvre* de Suter. Sin embargo, en el presente capítulo me enfocaré solamente en la serie *Códices* que demuestra con mayor claridad la metodología usada por el fotógrafo y además incluye representaciones impactantes de unas de las deidades más significativas de cultura indígena.



Gerardo Suter, *Coatllicue*, México, 1991 / Fuente: FOTONOVEMBER, *Escenarios rituales*, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Casa de la Cultura, CONACULTA, SER



Coatllicue, Museo Nacional de Antropología / Foto: Laura M. Corkovic

Coatllicue⁴ y Tláloc, por ejemplo, no solo son unos de los dioses más importantes de la mitología prehispánica, sino también unos de los más conocidos en la actualidad. Mientras que Coatlicue representa la tierra, Tláloc es el dios de la lluvia y del rayo. Ambos traen tanto la fertilidad y la vida como la destrucción y la muerte. En *Códices* las imágenes de éstos dioses obtuvieron por un lado nuevos contornos

⁴ Véase también el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

iluminados de manera dramática y por otro, curvas suaves e inusitadas. Suter sitúa sus modelos siempre sobre fondos oscuros que junto con el formato grande de las fotografías aseguran un mayor impacto representando toda la grandeza de la mitología prehispánica creando así una versión contemporánea del tema.

Para la interpretación de Coatlicue es inevitable hacer una comparación con la escultura que representa a esa diosa y que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología en México. La escultura tiene una composición rítmica y geométrica que se mantiene en la fotografía. Suter escogió la representación frontal, de los muslos hasta la cabeza, con la que además logró sintetizar las principales características de Coatlicue: la falda de serpientes, sus senos descubiertos, sus manos fuertes y la cabeza que recuerda a una calavera. La falda de serpientes se reduce a una ropa oscura, en gran parte pintada de tierra negra sobre la piel de la modelo y con un cinturón de fibras gruesas tejidas de forma parecida a la de la falda de serpientes en la escultura. Ese tipo de tela se usó, aunque probablemente no exclusivamente, para el entierro durante la época prehispánica. La banda de fibras representa la serpiente-cinturón que también se puede ver en la representación escultórica. Tiene punta triangular a la derecha como si fuera la cola de una serpiente de cascabel y a la izquierda salen dos hilos de la insinuada cabeza como si marcaran la lengua bífida del ofidio. El busto con los pechos queda descubierto, mientras que la cara de la modelo se esconde detrás de una losa tallada. Los brazos de la modelo están sujetando la piedra y reinterpretan la postura de la escultura prehispánica. Sobre todo los dedos de la modelo aluden a las garras de la temida diosa azteca. El relieve de la losa muestra un retrato de Coatlicue que es una cara esquelética con orejas y pendientes grandes. No queda duda que la Coatlicue de Suter mantiene su carácter imponente, su relación con la fertilidad y sobre todo su connotación con la muerte.

El vínculo con la muerte⁵ no sólo se destaca por la leyenda de Coatlicue, su cabeza de calavera, las serpientes que unen el mundo de los vivos con el de los muertos, y sus manos fuertes como garras que son un signo de una vida en el inframundo azteca Mictlán, sino también porque en esa representación de Coatlicue

⁵ Véase también el capítulo 3.2.3 *Mariana Yampolsky: La Muerte* del presente trabajo.

algunos investigadores como Heike Owusu aciertan a la diosa Mictlantecihuatl, la esposa del dios de la muerte Mictlantecuhtli.⁶



Entierro 3 del sitio CM 109, Coahuila, 1947 / Fuente: Enrique Vela Ramírez y María del Carmen Solanes Carraro: *Imágenes históricas de la arqueología en México. Siglo XX*, en: "Especial Arqueología Mexicana", N° 7, México D.F., Mayo 2001, p. 60



Mictlantecuhtli / Fuente: Andrea Ruf: *Der Tod – Ursprung neuen Lebens*, en: VERNISSAGE, Die Zeitschrift zur Ausstellung: AZTEKEN, Nr. 13/03, 11. Jahrgang D 12804 E/121, Berlin, Bonn, Vernissage Verlag, Heidelberg 2003, p. 23

En el Museo de Antropología también se encuentra otra escultura de Coatlicue que no fue asociada con la diosa Mictlantecihuatl y que es al menos igual de conocida como la anterior. Incluye todos los atributos antes mencionados, excepto las manos con garras. Asimismo la cara se distingue considerablemente y su pecho varía en comparación con la otra escultura. A pesar de su importancia y una apariencia impresionante, esa variación obviamente no era el punto de partida

⁶ Heike Owusu: *Symbole der Inka, Maya & Azteken*, Schirner Verlag, Darmstadt 2000, pp. 186/187

principal para la *Coatlicue* de Suter. Sin embargo, consta que ha sido considerada en un estudio previo por parte del fotógrafo quien estaba en búsqueda de las características más significativas de cada deidad.



Coatlicue, Museo Nacional de Antropología / Foto: Laura M. Corkovic

Como de Coatlicue, también de Tláloc existen varias interpretaciones de las cuales todas sirven como fuentes de inspiración a Gerardo Suter ya que su trabajo para *Códices* fue siempre muy metódico. Suter empieza con un minucioso estudio de la cultura prehispánica, sobre todo de su mitología y sus esculturas, antes de dedicarse al paso creativo de su proyecto.

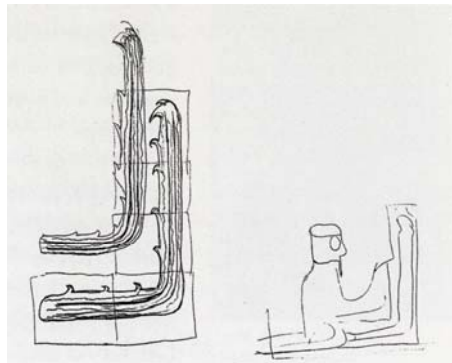


Hallazgo de una almena con la representación de Tláloc. Fue realizado por Leopoldo Batres, que aparece en el extremo derecho de la imagen, durante sus exploraciones en Teotihuacan, 1905-1911 / Fuente: Enrique Vela Ramírez y María del Carmen Solanes Carraro: *Imágenes históricas de la arqueología en México. Siglo XX*, en: "Especial Arqueología Mexicana", N° 7, México D.F., Mayo 2001, p. 23

Dentro de este marco es substancial entender que para Gerardo Suter la cultura indígena no tiene su mayor importancia en los aproximadamente diez millones de indígenas que actualmente viven en México, sino cree que

[...] donde tiene un peso mucho mayor, una presencia mucho mayor es en el pensamiento, en la influencia cultural que durante muchísimas generaciones ha tenido y tiene sobre cada uno de nosotros.⁷

Por eso su punto de partida es un pasado aparentemente remoto a primera vista y los resultados obtenidos mucho más que una simple reinterpretación de la estética prehispánica. El mundo prehispánico es sobre todo una herencia cultural que también quedó presente en la fotografía de los 90s.



Gerardo Suter, *Dibujo para Tláloc*, 1991 / Fuente: Gerardo Suter, *Labyrinth of Memory*, Curator Mary Schneider Enríquez, Americas Society Art Gallery, New York 1999, p. 15



Gerardo Suter, *Tláloc*, 1991 / Fuente: Gerardo Suter, *Labyrinth of Memory*, Curator Mary Schneider Enríquez, Americas Society Art Gallery, New York 1999, p. 22

Suter, en un segundo paso de trabajo creativo, realizó algunos bocetos como se puede ver en el caso de la representación de *Tláloc*. En la parte izquierda del dibujo se ve el agua, en forma de dos olas estilizadas. Una de las dos está dividida en bloques. El artista busca la forma de los elementos que más tarde formarán parte de la composición y serán elaboradas en materiales naturales. En

⁷ Entrevista con Gerardo Suter, 16.10.2002, Ciudad de México

este caso concreto se trata de cinco cubos tallados y arreglados para formar una ola poderosa. En la parte derecha se puede ver la composición general que está planeada para la fotografía *Tláloc*.

El *Tláloc* de Suter es un desnudo masculino embarrado de tierra que lleva en la cabeza una máscara de barro con ojos circulares y dientes protuberantes muy típicos para representaciones prehispánicas de Tláloc. El dios de la lluvia se enfrenta a la poderosa ola de piedra extendiendo sus manos hacia ella. Los cubos tallados están reforzados por tres piedras al lado derecho de la fotografía. La composición está dividida en dos partes: Tláloc por un lado y el agua por el otro. Así no queda duda que en esta imagen las fuerzas deidad-naturaleza están equilibradas.

En las fotografías de Suter generalmente se ven máscaras⁸ que cubren las caras de los modelos y sólo en pocos casos como en el de *Tonalamatl* el humano masculino muestra su rostro. Por lo anteriormente visto, Suter se las pone a sus modelos para subrayar la existencia de la mitología prehispánica que hasta la actualidad sigue presente en el pensamiento de la gente. Cada leyenda, escultura y dibujo de los códices ligado a las deidades reprensadas en *Códices* siguen vigentes como herencia espiritual y material de tiempos remotos. Las máscaras los unen con el cuerpo humano actual, tanto masculino como femenino, y se expresan en las imágenes de Suter contando de la existencia de una mitología prehispánica en la fotografía contemporánea.

[...] Con cierta parsimonia al principio, [Gerardo Suter] empezó a recoger la teatralidad de la fotografía de estudio decimonónica, aunada a las posibilidades abiertas por la práctica de la performance conceptual. En estas representaciones, la fotografía le servía para registrar especies de *tableau vivant*, reconstrucciones *in vitro* de rituales arcaicos, inspirados ahora por códices prehispánicos, de los que intentaba paráfrasis fotográfica. Una de las

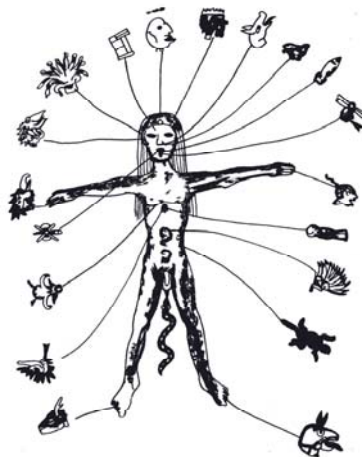
⁸ “Existen tres tipos generales de máscaras con tres diferentes propósitos: máscaras rituales, máscaras guerreras y máscaras para espectáculos. Sin embargo, toda máscara tiene un origen ritual. Las máscaras guerreras están diseñadas para atemorizar y paralizar al enemigo; representan caras terribles y monstruosas. Su función mágica es inequívoca; se deriva de la práctica de pintar la cabeza y el cuerpo, el más viejo disfraz religioso que se conoce. El origen cultural y la función de las máscaras en la danza y el espectáculo son bastante claros.

El uso ritual de las máscaras es extremadamente variado pero pueden distinguirse dos tipos fundamentales: aquellas que se ponen los vivos y las máscaras de los muertos.” En: Mircea Eliade, “Enmascarados”, Fotografías de Agustín Estrada, en: *México Indígena*, México D.F., octubre 1989, no. 1, p. 24

piezas más importantes, y tal vez la más lograda, fue su propia interpretación de la anatomía ritual mexicana, su versión de sutiles metáforas entre los órganos humanos y la naturaleza, tal y como aparece en el Códice Vaticano-Latino (*Tonalamatl*, 1991).⁹



Gerardo Suter, *Tonalamatl*, México, 1991 / Fuente: FOTONOVEMBRE, *Escenarios rituales*, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Casa de la Cultura, CONACULTA, SER



Tonalamatl / Fuente: Heike Owusa, *Symbole der Inka, Maya & Azteken*, Schirner Verlag, Darmstadt 2000, p. 230

A primera vista el *Tonalamatl* de Suter recuerda al Vitrubio de Leonardo da Vinci. Sin embargo, representa al Tonalamatl o "libro sagrado de los días" y contiene veinte signos que según la creencia prehispánica tenían poderío sobre el cuerpo humano. Este calendario les sirvió a los aztecas para sus ceremonias rituales durante las cuales sacaron sangre del cuerpo humano. Eso se hizo con un cuchillo de obsidiana que utilizaron para cortes precisos en el cutis de las venas. Durante el ritual había que tener en cuenta tanto la parte del cuerpo como el momento

⁹ Alejandro Castellote (Edit.), *Mapas abiertos – Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Editores Lunwerg, Barcelona s/f, p. 52

adecuado para así satisfacer a los dioses. El calendario también fue usado por los chamanes¹⁰ y sacerdotes para los augurios de los recién nacidos¹¹.

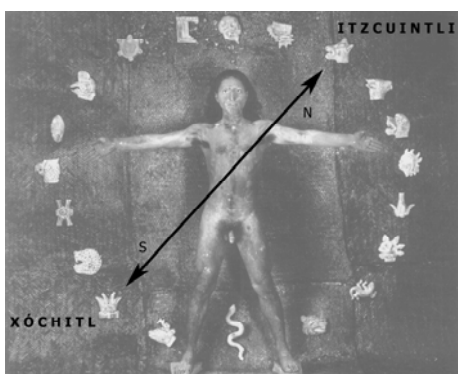
La imagen prehispánica del Tonalamatl posee un código muy rígido en el Códice Vaticano-Latino y eso puede ser la razón por la que Suter mantuvo la composición de la imagen. En el Tonalamatl prehispánico se puede ver que cada símbolo está unido con la parte del cuerpo correspondiente a través de una línea, Suter en cambio sólo mantiene la relación entre ambos posicionándolos en sus lugares correspondientes.

El desnudo manchado de cenizas se encuentra en el centro y está representado de frente. Simboliza a Tezcatlipoca y está parado sobre dos losas, con piernas separadas y los brazos extendidos. El fondo parece como empapelado del tejido grueso que ya vimos en el cinturón de *Coatlicue*. Alrededor del cuerpo se ven los veinte signos del calendario azteca hechos de barro y fijados sobre el fondo. Ellos representan los veinte días que según la creencia azteca tiene un mes. Sobre la cabeza está colocado el cráneo, símbolo de Miquiztli, el día de la muerte y signo del norte. A la derecha se ven Quiáhuitl (lluvia y oeste), Itzcuintli (perro y norte), Tochtlí (conejo y sur), Ehécatl (viento y norte), Ozomatli (mono y oeste), Ácatl (caña y este), Mallinalli (hierba torcida y sur), Cuetzpalin (lagartija y sur), Océlotl (ocelote y norte) y entre sus piernas está Cóatl (serpiente y este). Siguen Mázatl (venado y oeste), Xóchitl (flor y sur), Cipactli (monstruo de la tierra y este), Ollin (movimiento y este), Cuauhtli (águila y oeste), Técpatl (pedernal y norte), Cozcacuauhtli (águila de collar y sur), Atl (agua y este), y finalmente Calli (casa y oeste).

¹⁰ "Estas son las veinte letras o símbolos, las cuales usaban para todos sus números, los cuales decían que tenían dominio sobre los hombres, como aquí se representa, y de este modo los medicinaban cuando alguno se enfermaba o verdaderamente le dolía alguna parte del cuerpo. [...] así también los médicos usaban esta figura cuando curaban; y según el día y la hora en la cual alguno se enfermaba, así veían si la enfermedad estaba de acuerdo con el signo que reinaba. [...]" Alfredo López ha citado al intérprete del códice en: Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, p. 399

¹¹ "[...] Los niños mexicanos eran nombrados por el día o el día cercano al tiempo de su nacimiento, comprendiéndose que el día-signo contenía su suerte críptica, y ese asunto crucial requería los servicios de un sacerdote que pudiera leer e interpretar el *Libro de los Días*. Los sacerdotes que daban el nombre podrían ejercer alguna discreción al seleccionar el día-signo más favorables unos cuantos días hacia adelante o hacia atrás del nacimiento físico y únicamente su pericia permitía una relación satisfactoriamente compleja del destino particular del recién nacido. [...]" En: Inga Clendinnen, *Los Aztecas -Una interpretación*, p. 86

En *Tonalamatl*, Suter ha cambiado la posición de Técpatl¹² de su lado derecho al lado izquierdo de la composición para lograr mayor simetría. Al mismo tiempo marcó así un eje diagonal sur-norte con los signos Xóchitl, el día de la flor, e Itzcuintli, el día del perro. Xóchitl es un símbolo de carácter positivo representando la energía, el sol y la suerte, mientras que Itzcuintli simboliza la carroña, la enfermedad y la muerte. Juntos marcan una oposición vida-muerte representada en esa dicotomía sur-norte de la imagen.¹³



Gerardo Suter, *Tonalamatl*, México, 1991. Notas por Laura M. Corkovic

La rotación de los símbolos, sin embargo, es una práctica utilizada por las culturas prehispánicas en sus diferentes interpretaciones del *Tonalamatl*. José Zavala compara las imágenes variadas que se encuentran en el código Borgia y el código Fejérváry-Mayer.¹⁴ En el código Borgia los símbolos se relacionan con diferentes partes del cuerpo de Tezcatlipoca, la figura central, y con partes de su impresionante traje. Aquí los símbolos están amalgamados con la deidad, mientras que en el código Fejérváry-Mayer la mayoría de ellos se ve alejada del cuerpo de Tezcatlipoca. Desde

¹² Técpatl es el día del pedernal y símbolo de sacrificios que está unido en la imagen prehispánica con los dientes. En: Alfredo López Austin, *op.cit.*, p. 399

¹³ "A cada uno de los cuatro segmentos de la superficie terrestre se le asignaba un color. [...] Otros símbolos, entre los múltiples vinculados con los cuatro rumbos del plano terrestre, fueron el pedernal al norte, la casa al occidente, el conejo al sur y la caña al oriente, lo que constituía, según Garibay K., una doble oposición de muerte-vida (norte-sur, con los símbolos de la materia inerte y de la movilidad extrema) y hembra-macho (oeste-este, con los símbolos sexuales de la casa y de la caña), [...]" En: *Ibidem*, p. 65

¹⁴ El autor describe y analiza la rotación de los signos alrededor de la figura central, el dios *Tezcatlipoca*. En: José F. Zavala, "Einige Aspekte der Synchronizität anhand des mexikanischen, divinatorschen Kalenders <<Tonalamatl>>", en: *Bulletin No. 45*, Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Editeur: René Fuerst, Musée d'Ethnographie Genève, Suisse 1981, pp. 68/69

los símbolos salen puntos gruesos que marcan su correspondencia y conexión con el exterior de la imagen.



Códice Borgia / Fuente: http://samaelgnosis.net/calendario_azteca/codice_borgia.jpg (09.09.2010)



Códice Fejérváry-Mayer / Fuente:
<http://ciudadtijuana.com/blog23/wpcontent/uploads/2010/08/CODICEFEJERVARYMAYER.jpg>
(09.09.2010)

Tatiana Parceró es otra artista que ha incorporado con resultados magníficos al Tonalamatl prehispánico en su trabajo fotográfico contemporáneo. En una entrevista con la fotógrafa en el 2006, le había preguntado que le atrae del mundo indígena y me contestó:

Creo que el hecho de no vivir en México me hizo comenzar a mirar parte de mi identidad e historia en los códices precolombinos. Encontré una asociación directa y muy rica entre el cuerpo humano – que es con lo que he venido trabajando hace más de diez años – y las imágenes de los códices que me motivaron a explorarlos y a incluirlos en mis fotos como una forma de “contar” o narrar, de complementa.¹⁵

¹⁵

Entrevista con Tatiana Parceró vía correo electrónico, Abril 2006, Buenos Aires-Berlín

Durante sus estudios en Nueva York (1995-96) realizó una serie con el título *Cartografía interior* que contiene fotografías a color en las cuales el cuerpo humano ocupa parte central de cada composición. En un comienzo los partes del cuerpo fueron combinados con diagramas de anatomía y más tarde con códigos prehispánicos. A base de profundas reflexiones sobre memoria, identidad y tiempo nació esta serie que – igual a lo que hemos visto en el desarrollo creativo de Suter – es producto de una etapa seguida por otros proyectos más recientes, como *Actos de fé* del 2003, en las cuales lo indígena prehispánico sigue manteniendo su importancia.¹⁶



Tatiana Parceró, *Actos de fé # 2*, s.l., 2003 / Cortesía de la autora

En “Actos de fé #2”, Tatiana Parceró utiliza la misma representación prehispánica de Tonalamatl que ya hemos visto en la obra de Gerardo Suter realizada doce años antes. Esta vez el Tonalamatl fue fotografiado a color para después ser sobrepuesto a un autorretrato de la fotógrafa. Antes de ser incrustado en el cuerpo, la imagen del Tonalamatl ha sido rotada 180 grados y situada de tal manera que el Cóatl aparece directamente en la frente de la cara femenina. En esta posición, las piernas de Tezcatlipoca marcan una V en cuyo centro está la serpiente. La V marcada en la frente de una cabeza es un elemento típico para las esculturas olmecas con lo que hay otra referencia a tiempos remotos. Los otros signos del Tonalamatl sellan un círculo en el pecho y el brazo levantado para enmarcar la cabeza. La otra mano tapa un ojo, mientras que se cruza de manera rectangular con

¹⁶ Véase también la exposición “Memoirs of the Future” (Sept., 11 – Oct. 30, 2010), Galería de arte Bernice Steinbaum, en: <http://tatianaparceró.com/blog/?p=13> (23.11.2010)

el brazo de Tezcatlipoca. El otro ojo está mirando fijamente al espectador que está ocupado observando un cuerpo tatuado con mitología prehispánica.¹⁷

[...] La idea principal fue redefinir el interior del cuerpo; explorar el espacio interior desde afuera como proceso de autoconocimiento y, al mismo tiempo, tener la posibilidad de mostrar lo que a simple vista no se ve.

[...] La técnica que desarrollé para realizar este trabajo (1993), la misma que continúo utilizando, consiste en la yuxtaposición de acetatos y fotografías en color. Esto me permite obtener transparencia y ver a través del cuerpo como "rayos x", manejar varias dimensiones y ver de cerca lo que es microscópico.

Estas imágenes son una manera de construir metáforas visuales y de explorar el cuerpo como un mapa; de mostrar, en el exterior, el interior el cuerpo y lo que no es visible en primera instancia.¹⁸

A pesar de las paralelas como hacer visible a un mundo interior, demostrar una relación personal con una cultura prehispánica vigente en la actualidad, la interpretación creativa del cuerpo humano y el empleo de códigos prehispánicos, cabe resumir también algunas diferencias en el trabajo de ambos fotógrafos. La metodología, tanto como la técnica aplicada y finalmente también el resultado logrado y plasmado en imágenes son distintos en los trabajos de Suter y Parceró.

Quería saber de Tatiana Parceró, si de alguna manera ha sido influenciada por a obra de Gerardo Suter y me contentó:

[...] si bien él ya había hecho su obra usando el zodiaco mi búsqueda era diferente, mi pieza es un autorretrato, el detalle esta de cabeza, el cuerpo tiene otro postura inventada por mi; yo veo muchas diferencias y son obras que no relaciono, las alusiones a los códigos podrían ser diferentes y por tanto no se buscaría la relación. En su obra, es un hombre el modelo, en la mía es una mujer, la de él es en blanco y negro, yo uso color. Al yo haber utilizado códigos antes, son elementos recurrentes en mi trabajo, los uso de una forma natural, a ser parte de mis raíces están presentes en la obra.¹⁹

¹⁷ "Trabajo con el cuerpo como una forma de reconstruir con fotografías y videos, experiencias, simbolos culturales y sociales, lo exploro como un mapa donde relaciono diferentes conceptos de identidad, memoria, territorio y tiempo." Tatiana Parceró, en: http://tatianaparceró.com/blog/?page_id=2 (24.11.2010)

¹⁸ Tatiana Parceró en: Alejandro Castellote, *op.cit.*, p. 64

¹⁹ Correspondencia personal con Tatiana Parceró vía Facebook, 23.11.2010, Argentina-Berlín

No hay duda que cada uno de estos dos artistas ha creado imágenes auténticas de gran impacto, cada uno a su manera individual y con los correspondientes refinamientos estéticos. Sin embargo, tanto en las imágenes de Tatiana Parceró, que ha fotografiado su propio cuerpo, como en las de Suter, que prefiere trabajar con modelos, el hombre tiene un papel central.

En la actualidad, el cuerpo humano es el portador del sincretismo embrollado y complicado que existe en México. Un estudio detallado sobre el cuerpo humano y su lugar en la cosmovisión prehispánica se encuentra en los textos de López Austin cuyo libro *Cuerpo humano e ideología* formó parte de la lectura de Suter en su investigación para *Tonalamatl* y otras obras. López Austin destaca que la parte central y más importante del cosmos es el cuerpo humano:

[...] el cuerpo humano es núcleo y vínculo general de nuestro cosmos, centro de nuestras percepciones, generador de nuestro pensamiento, principio de nuestra acción, y rector, beneficiario y víctima de nuestras pasiones.

Las concepciones que se forman acerca del cuerpo humano (como el cuerpo mismo) son meollos receptores, ordenadores y proyectores de las esferas físicas y sociales que las envuelven. El estudio de estas concepciones debe partir del conocimiento de las sociedades que las crean y, recíprocamente, puede dar debida cuenta del mundo natural y social en el que los creadores han vivido. [...] ²⁰

También analiza dentro del mismo libro una de las concepciones más impresionantes de la cultura indígena: la transfiguración del nagual.²¹ El tema del nagualismo es muy complejo y sólo puede ser mencionado con unas de sus características particulares e interesantes para entender los paralelismos que existen entre la transfiguración del nagual y el cuerpo humano en las fotografías de Suter. El nagualismo trata de la transformación corporal de un humano en otra apariencia animal. Al finalizar la metamorfosis, el proceso se revierte. López Austin explica que la capacidad de transfiguración lo poseen los animales, pero también los dioses y los muertos.

²⁰ Alfredo López Austin, *op.cit.*, p. 7

²¹ *Ibidem*, pp. 422-430

En numerosas fotografías de Suter, entre ellos *Coatlicue*, *Tláloc* y *Tonalamatl*, nos encontramos con una transfiguración del cuerpo humano en dioses y reversa cuando una vez este tomada la imagen. El cuerpo humano es el nagual fotografiado en uno de sus dos momentos de la metamorfosis cumplida.

En la serie *Códices*, Suter consiguió un método de filtrar del complejo sincretismo mexicano la esencia de lo que quedó de la cultura prehispánica. Gracias a la integración del cuerpo y la idea del nagualismo, logró expresar con énfasis la existencia del pensamiento prehispánica en la actualidad. El cuerpo humano en estas fotografías es desde un punto de vista metafórico el motor de transición de una etapa a la otra dentro de las rotaciones del sincretismo.

Por su historia remota, la cultura indígena prehispánica resultó difícilmente ser captada por la fotografía. Consta que esto tampoco le interesó a Suter quien más bien prefiere concentrarse en lo esencial de la realidad histórica de un pueblo:

Empecé retomar espacios prehispánicos, cierta iconografía prehispánica, cierta simbología prehispánica, porque no tanto por lo prehispánico en sí, sino por el vínculo o la relación que específicamente lo prehispánico tiene con el tiempo y con la memoria.²²

En su búsqueda, como hemos visto, Suter no es nada pasivo; al contrario, tiene la capacidad de absorber, analizar, interpretar, reinterpretar, representar y transmitir de diferentes formas todo lo que quedó de los tiempos prehispánicos. Suter dice que es

[...] una vuelta más del interior hacía el exterior que de alguna forma se parece mucho más a la forma en que otros artistas plásticos trabajan, o sea hay como una preconcepción de la imagen o de la idea y después la realización de esa idea. [...] ²³

Después de haber elaborado el escenario, su trabajo termina con el paso más corto: la toma fotográfica. En este momento el fotógrafo finaliza su trabajo, es el centro creador de las imágenes con las que ha elaborado una cosmovisión nueva,

²² Entrevista con Gerardo Suter, *op.cit.*

²³ *Ibidem*

modificada que requiere del espectador un acercamiento circular desde el núcleo y empezando con la investigación de las fuentes prehispánicas.

Así la serie *Códices* se puede entender como un encuentro cultural nostálgico, curioso y creativo entre el autor y el pensamiento viviente de la cultura prehispánica. A diferencia de muchos otros fotógrafos en México, Suter al enfrentarse a la cultura indígena no busca encontrarse a sí mismo. Más bien toma por un hecho que lo prehispánico y lo indígena actual forman parte de su ser. A base de este hecho trabaja en un proceso creativo de alto nivel un tema que no se ha tratado mucho en la fotografía mexicana: la cultura prehispánica.

3.1.3 Mariana Yampolsky: La Muerte

En el archivo de la Fundación Cultural Mariana Yampolsky (FCMY) se guarda una abundante colección de imágenes de panteones, tumbas, cementerios, cruces y calaveras que junto con las ofrendas y elementos típicos para el Día de Muertos son todos íconos del tema de la muerte en México. Esa muerte consiguió, gracias a la presencia de la cultura indígena, formas impresionantes y distinguidas en comparación a lo que se conoce de Europa y los Estados Unidos. Eso se refleja claramente en las imágenes de la fotógrafa Mariana Yampolsky.



Mariana Yampolsky, *s.t.*, Oaxaca, 1991 / Fuente: FCMY

A pesar de que la bibliografía sobre el trabajo de Yampolsky es abundante, hasta la fecha no se ha publicado ningún libro sobre el tema de la muerte en particular. Hablé de este asunto con Emma Cecilia García que en aquel tiempo fue la coordinadora de la FCMY.

Laura M. Corkovic: Me interesa sobre todo el tema de la muerte en el *œuvre* de Mariana. En el libro "Mariana Yampolsky" publicado por Ediciones Universidad Salamanca, Francisco Reyes Palma dice: "Sobre la muerte, como presencia de un imaginario doméstico, se ocupa el último de los libros en preparación: el hábitat que aspira la eternidad [...]" Sin embargo, creo que hasta la fecha no se ha publicado ningún libro específicamente sobre ese tema. -¿Es cierto?

Emma Cecilia García: No, no se ha publicado ningún libro con este tema. Y es cierto que Mariana abordó este tema de múltiples maneras: en los cementerios, en los ritos, etc. Supongo que como la muerte es parte

importante de las culturas populares, Mariana entendió muy bien como en los pueblos se convive con la muerte y como se le tiene un gran respeto, al mismo tiempo que es parte de una festividad y un culto. Hay muchos panteones y tumbas en la obra de Mariana. El panteón como morada, el panteón con visitantes, las tumbas solas. La ironía en esa foto que se llama "Adiós" o "Ultimo Adiós".¹

Es un hueco que habrá por cerrar ya que Mariana Yampolsky, profundamente apasionada y comprometida con la cultura popular de México, ha tratado ese tema con la misma dedicación que por ejemplo la arquitectura que ha sido publicado en libros importantes como "La casa que canta" (1982) o "The Traditional Architecture of Mexico" (1993).

Al comenzar la presente investigación, la fotógrafa no se encontraba en mayor estado de salud y falleció poco después de mi llegada a México en el 2002. Por esta razón nunca conseguí una entrevista con ella, pero si tuve el placer de hablar con su marido Arjen van der Sluis, tanto como con algunos de sus amigos.² Les había preguntado cuál podría haber sido el tema favorito de Mariana Yampolsky.

El fotógrafo Rafael Doniz opina:

[...] Diría que ella siempre estaba buscando esa parte: la humana, tanto en los objetos, en los dulces... Pero para ello lo humano era importante. Y lo aterrorizaba lo deshumano. Es decir, lo deshumano del sistema globalizador. Que ajena y hace perder la identidad de la gente. –Ella buscaba siempre lo humano.³

Alicia Ahumada solía acompañar a Yampolsky en sus numerosos viajes por el país e imprimía sus imágenes. Ella me contestó lo siguiente:

[...] Creo que se sorprendía normalmente de esta cosa tan espontánea y tan común para recrearse los espacios que la gente habitual, cotidianamente... Entonces, pienso que sobre todo fue mucho de arquitectura religiosa y popular, arquitectura vernácula.⁴

¹ Entrevista con Emma Cecilia García vía correo electrónico, Junio 2009, México D.F.-Berlín

² Véase las entrevistas con Arjen van der Sluis, Elena Poniatowska, Emma Cecilia García, Alicia Ahumada, Olivier Debrouse y David Maawad en *Entrevistas (2002-2011)* del presente trabajo.

³ Entrevista con Rafael Doniz, 11.11.2003, Ciudad de México

⁴ Entrevista con Alicia Ahumada, 01.10.2003, Ciudad de México

Emma Cecilia García dice:

No lo quisiera precisar, pues era sensible a muchos temas: la arquitectura vernácula fue un tema que trabajó mucho. Mariana tenía una gran sensibilidad para observar y comprender. A través de sus fotografías analizó con gran detalle la manera en que se construyeron las casas en el campo, como a través de ese conocimiento aprendido en la vida y con los materiales locales, ellos resolvían múltiples problemas en las construcciones: la ventilación, las cocinas, los graneros, etc.

Por otro lado captó con gran sensibilidad a las mujeres y a los niños. Me imagino que cuando les tomaba esas fotos Mariana era parte de ellos, no se siente al fotógrafo que "se entromete" sino al fotógrafo que es parte de la comunidad, que es aceptado.⁵

Una vieja amiga de Mariana Yampolsky y famosa escritora mexicana es Elena Poniatowska. Me comentó:

[...] ella retrataba mucho mujeres, retrataba mucho niños, retrataba ancianos, ancianas le gustaban mucho, pero ella lo que hizo sobre todo fue la cultura... las casas, la belleza de las casas, ella le intereso mucho. Hizo un libro conmigo que se llamaba "La casa y la tierra" que publicó el Instituto Indigenista y después hizo su gran obra, su gran libro, yo creo que es "La casa que canta".

[...] Ella... todo le interesa, yo creo que sobre todo le interesan las casas, la arquitectura popular, la arquitectura que sale de la tierra, como viven los indígenas era... o los campesinos, era lo que a ella le interesaba. Y entonces hizo esos libros sobre arquitectura popular, pero no folclor, sino de arquitectura de vida, la arquitectura que sale de la tierra misma.⁶

Los cuatro entrevistados hablan de la profunda admiración que Mariana Yampolsky tenía por la cultura indígena en si, incluyendo a la gente que son los portadores de la misma y que están expresándola en sus artesanías y su arquitectura. Arjen van der Sluis, el viudo de Mariana Yampolsky, dice sobre el tema de la arquitectura lo siguiente:

[...] lo de la arquitectura es un proceso de evolución. Si ves el librito de "la casa y la tierra"; es un librito modesto con un texto de Elena Poniatowska. Elena ha estimulado, creo, a Mariana. Mariana habrá expresado sus ideas y

⁵ Entrevista con Emma Cecilia García, *op.cit.*

⁶ Entrevista con Elena Poniatowska, 27.01.2004, Ciudad de México

ella ha escrito sobre esto. Los siguientes libros sobre arquitectura ya eran un poco más presentación, más pretensiones. Entonces, si ha sido desarrollado, pero claro que ha quedado fascinado, ha sido mucho tiempo hasta los últimos años, pero no creo que sea así un solo tema.⁷

Olivier Debroise, por su parte, no quiso buscar un tema concreto dentro del trabajo de la fotógrafa y me contesto en pocas palabras:

[...] México era su pasión. Al final hacía fotos de graffiti, cosas por este estilo etc. – El tema es: México.⁸

Volviendo a Arjen van der Sluis, quien lo aborda con más detalles:

No creo que hay un tema que no la haya fascinado. Siempre cuando hice cosas, estaba trabajando con mucha dedicación. Últimamente ha tomado fotos de graffiti, ha tomado fotos sobre... todo el tiempo o mucho tiempo le llamó la atención la arquitectura fantástica. Personas, maestros, artesanos pueden expresar sus propias fantasías e ideas en construcciones, en casas o monumentos o alguna construcción de utilidad. También ha tomada muchas plantas en los últimos años, pero creo que también era que porque ya era muy cansada. Las plantas no se mueven, es censillo usándolas. Con todos los temas tenía una relación, ella también siempre escogió sus temas; a menos de unos retratos que ha tomado de algunas personas conocidas y famosas. Aún así siempre tenía un tipo de relación con las personas que retrató. Entonces, no hay tema que no le ha gustado. Yo creo que con todos los temas los ha tratado con mucho gusto y con mucho interés.⁹

No obstante, existe una cierta opinión general de que la arquitectura podría haber sido uno de los mayores enfoques de Mariana Yampolsky dentro de lo que es la cultura popular en México lo que sobre todo es una respuesta basada en las significantes publicaciones sobre el tema. Consta que su mayor interés, como también fue subrayado por los entrevistados aquí citados, se sitúa en la cultura popular como totalidad. Es rica parte de México, país al que Mariana Yampolsky ha hecho suyo desde muy joven.

Siendo el tema de la muerte una parte fija de la cultura mexicana con expresiones artísticas muy peculiares en la historia del arte, en el presente capítulo

⁷ Entrevista con Arjen van der Sluis, 21.10.2003, Ciudad de México

⁸ Entrevista con Olivier Debroise, 16.01.2004, Ciudad de México

⁹ Entrevista con Arjen van der Sluis, *op.cit.*

abordaré su presencia en la fotografía de Mariana Yampolsky. Para un mayor entendimiento sobre la gran tradición y significado del tema de la muerte en la cultura indígena contemporánea es necesario primero destacar algunas de sus raíces prehispánicas.

En el mundo prehispánico no se conocía ni el Juicio Final, ni el infierno y por eso tampoco había algo como la danza macabra. Todo fue introducido en la época virreinal con la incrustación del catolicismo. Sin embargo, la muerte fue temida por el pueblo prehispánico igual como después cuando fue introducida la idea del infierno. Paul Westheim encuentra en la figura del temido dios Tezcatlipoca la clave para una probable angustia del pueblo prehispánico referido al destino:

[...] Lo que amarga y envenena la vida humana no es la existencia de la muerte, es la de Tezcatlipoca, la convicción del hombre de no ser dueño de su destino. La incertidumbre acerca del mañana que seguirá al hoy, la constante amenaza de lo que puede acontecer se halla condensada, erigida en deidad, en la figura de Tezcatlipoca. Tezcatlipoca es la pesadilla deificada.¹⁰

Tezcatlipoca intervenía tanto en la vida de los seres humanos como en la de los dioses y estaba involucrado en casi todos los asuntos de la muerte y la maldad en general contados en numerosas leyendas prehispánicas. Tiene varios aspectos, pero en muchas representaciones se le reconoce fácilmente por la falta de una pierna.¹¹ Tezcatlipoca es el patrón de los guerreros y con eso está conectado con Huitzilopochtli, el dios de la guerra. Mientras Huitzilopochtli es el cielo azul y el cielo del día, Tezcatlipoca representa el cielo nocturno. Huitzilopochtli es el guerrero del sur, Tezcatlipoca el del norte y con eso forman polos contrarios imprescindibles para la dualidad cósmica.

Los aztecas consideraban que el lugar de una persona dentro de la sociedad, tanto como el modo de morir se determinaban a qué lugar llegaría después de su vida en la tierra. Como destino final había cuatro opciones: el Omeyocan, el

¹⁰ Paul Westheim, *La Calavera*, Ediciones Era, México 1971, p. 18

¹¹ Dos imágenes de Tezcatlipoca están incluidas en el capítulo 3.1.2 Gerardo Suter del presente trabajo.

Chichihuacuauhco, el Tlalocán y el Mictlán. Eran cuatro paraísos de los cuales el Mictlán era el más temido.

Una de las ocupaciones más importantes del azteca era la guerra a través de la cual podía asegurar su propia vida al alimentar al Sol, representado en la figura de Huitzilopochtli. Así el sueño del guerrero era llegar al reino de Huitzilopochtli, que como habíamos visto también era el dios de la guerra. Este lugar se llama Omeyocan o Casa de Sol y consiste de dos partes: Tonatiuhichan y Cincalco. La parte oriental es el Tonatiuhichan y está reservada para los guerreros que murieron en combate o en la piedra de los sacrificios. Ese privilegio lo tenía tanto un guerrero propio, muerto en el combate, como uno de los enemigos, sacrificado para alimentar al Sol. La otra parte es Cincalco, el paraíso occidental, y era para las mujeres que morían durante el parto. A ellas las llamaban Mocihuaquetzque, guerrero en forma de mujer, y por el gran poder de cada mujer que moría así, los jóvenes les cortaban el brazo derecho para hacerse invencibles en las batallas. Después de morir en el parto, estas mujeres se transformaban en diosas, llamadas Cihuateteo.

Manuel Aguilar-Moreno menciona que también existía un paraíso exclusivamente para niños.¹² Este se llama Chichihuacuauhco y era solo para los más pequeños ya que en el hay un árbol que les daba leche a los muertos. El árbol los alimenta a los bebés hasta que puedan volver a la tierra. Se decía que volverían cuando se destruyera la raza que habitaba y así de nuevo de la muerte se regeneraría la vida.¹³

Todos que se morían ahogándose o de algún otro modo conectado con el agua, llegaron a Tlalocán que es el reino del dios de la lluvia llamado Tláloc. Era el lugar de la fertilidad, un jardín lleno de árboles frutales y con preciosas fuentes de las cuales los elegidos se alimentaban. Mientras que los elegidos se alimentaban de esas frutas y bebían de ese agua se pasaban el tiempo cantando con sus

¹² Manuel Aguilar-Moreno, *Handbook to Life in the Aztec World*, California State University, Los Angeles, Facts on File, New York 2006, p. 163

¹³ Véase también H. L. Zarauz López, *La fiesta de la muerte*, México 2000, p. 52

compañeros.¹⁴ –A todos los adultos que no lograron entrar ni al Tlalocán ni a la Casa de Sol tenían que enfrentarse a las duras pruebas que les esperaba en el Mictlán.

Mictlantecuhtli y su mujer Mictecacíhuatl son los principales dioses del reino de los muertos llamado Mictlán. Ellos viven en el noveno nivel de los “infiernos” que es el más profundo. A Mictlán se iban personas que murieron de una muerte natural, enfermedades o accidentes no ligados a la guerra o al agua. Ahí les esperaba una serie de pruebas mágicas y para superarlas con más facilidad, se sacrificaba un perro¹⁵ que tenía la tarea de ayudar a pasar la primera prueba: cruzar un caudaloso río llamado Chicunahuapan. La segunda prueba consistía en pasar entre dos montañas que se juntan entre sí; la tercera era pasar por una montaña de obsidiana cortante; en cuarto lugar pasar por donde sopla un helado y cortante viento; después por donde las banderas tiemblan; en sexto lugar donde se flecha a los pasantes; la séptima prueba era el nivel del inframundo donde las fieras se comen los corazones; la penúltima prueba era pasar por lugares estrechos entre piedras y, por último, en el Chicnauhmicltlan llegaban a descansar las almas. Según la mitología, los muertos se tardan cuatro años hasta llegar al nivel más profundo del Mictlán donde se enfrentan a una oscuridad completa. Es el momento en que el muerto ha perdido su apariencia física en el mundo y toda conexión con una vida terrestre.



Mariana Yampolsky, *s.t.*, Oaxaca, 1991 / Fuente: FCMY

¹⁴ Compárese: *Ibidem*

¹⁵ Se trataba en particular de los perros de color bermejo (techichi); los blancos (como si estuvieran lavados) y los negros (como si estuvieran manchados) no podían realizar esa tarea. En: *Ibidem*, p. 75



José Guadalupe Posada, *Calavera Catrina*, Impresión topográfica directa, Museo Mural Diego Rivera, Ciudad de México, s.f. / Foto: Laura M. Corkovic

La calavera, que en el México actual es famosa por su carácter satírico, desde la época prehispánica era símbolo de la muerte, mientras que simultáneamente hacía alusión a la inmortalidad y la vida como tal. Con la llegada de los españoles, la simbología de la muerte comenzó tomar otro rumbo. Así que en la época virreinal la muerte sólo logró desarrollar gestos patéticos y casi nunca sonreía dentro de su carácter litúrgico. Si aquella muerte sonrió, lo hizo más bien como signo de triunfo.¹⁶ Sin embargo, en el siglo XIX logró alcanzar su carácter satírico que se mantuvo hasta la actualidad en las calaveras mexicanas. Paul Westheim lo describe de la siguiente manera:

La danza macabra tradicional de los siglos XV y XVI había sido advertencia a una humanidad que vivía en el temor a la muerte, para que hiciera examen de conciencia, para que corrigiera y abandonara el camino del error. En la Calavera mexicana la Muerte no es extrahumana, ni sobrehumana, no tiene nada de fantasma; por lo tanto no estimula a la fantasía a girar morbosamente en torno a lo macabro. Esa Muerte de las "Calaveras" no es la demoníaca adversaria del hombre, es más bien su contrincante en un juego en que ambos juegan limpio. [...] La muerte se presenta como un buen amigo o como un compadre con quien nos permitimos gastar una broma. Para el que se crió en el viejo continente es incomprensible tal familiaridad con la muerte, es incomprensible que ésta no se sienta como negación a la vida, sino como parte y complemento de ella, tal como la sombra es complemento de la luz. Y lo que sorprende quizá aún más es que esa familiaridad con la muerte esté tan profundamente arraigada en la conciencia del pueblo, sea algo tan natural, que la otra concepción, la europea, se considera extraña y se comprende sólo indirectamente a través de la cultura y la educación, la educación sobre todo por la Iglesia. No se trata en absoluto de frivolidad, tampoco de ingenuidad. La concepción de la muerte

¹⁶

AAVV, *Las calaveras vivientes de Posada*, Editorial Innovación, México 1979, p. 18

como forma distinta de la existencia surge de determinada actitud ante la vida, que se ha venido formando a través de una tradición milenaria.¹⁷



Mariana Yampolsky, s.t., s.l., s.f. / Fuente: FCMY



Mariana Yampolsky, s.t., s.l., s.f. / Fuente: FCMY

La calavera probablemente más famosa de México es la Calavera Catrina que fue creada por José Guadalupe Posada y publicada alrededor de 1910. Esa calavera fue reproducida en múltiples ocasiones para ejemplificar el *œuvre* del grabador. Posada, quien está considerado como uno de los artistas más importante de México, utilizaba con preferencia calaveras para ilustrar de manera satírica la situación social y política de su época. Además con sus famosas calaveras hace ilusión a la muerte que para él es democrática, porque al fin y al cabo todos, sea una persona rica, pobre, morena o güera¹⁸, acabarán siendo calavera.¹⁹ A lo largo de la historia del arte la Calavera Catrina fue retomada por varios artistas mexicanos como por ejemplo por Diego Rivera en su obra "Un sueño de una tarde dominical en la

¹⁷ Paul Westheim, *op.cit.*, p. 102

¹⁸ güero, ra: Méj. dícese de la persona que tiene los cabellos rubios; en: Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Madrid 1992, p. 1071, tomo 1
En: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_quepaso/j_gpe_posada.htm (07.11.2010)

Alameda central"²⁰ y también se encuentra en unas fotografías de Mariana Yampolsky.

La fotografía ha plasmado en imágenes una reinterpretación de la Calavera Catrina que en este caso sirve como figura principal de una publicidad para anunciar el delicioso pan de muertos en la ventada de una tienda. Ya desde la primera mitad del siglo XX, la Calavera Catrina se ha transformado en icono de la cultura mexicana y eso fue aprovechado de manera eficaz en esa pintura sobre vidrio. Mariana Yampolsky, por su parte, ha documentado su acercamiento personal a esta publicidad con la Calavera Catrina en una serie de cuatro tomas en total.

Al parecer, le fascinaron ese tipo de anuncios ya que en el Archivo de la Fundación Cultural Mariana Yampolsky se encuentra toda una colección de imágenes de calaveras en función de acelerar la venta de dulces para el Día de Muertos.

La fiesta del Día de Muerto está marcada de impresionante tradición cultural, gran celebración y comercio lucrativo que se está aprovechando de la costumbre nacional de poner abundantes ofrendas. Esta tradición popular con todas sus ramas y expresiones peculiares es única y, junto con la del Día de Nuestra Señora de Guadalupe que se celebra el 12 de Diciembre, una de las fiestas más importantes de México. Por lo cual no sorprende que también es parte importante en la fotografía de Yampolsky.



Mariana Yampolsky, *s.t.*, Cocula, Guerrero, 1993 / Fuente: FCMY

²⁰ Véase también el capítulo 3.1.6 *Federico Gama: Los mazahuacholoscato-punks* del presente trabajo.

El pan de muertos se prepara para el Día de Muertos cuyas celebraciones comienzan a finales de Octubre y se extienden hasta principios de Noviembre. En algunos pueblos de México el 28 de Octubre es el día de los que fueron asesinados o que se murieron en un accidente, mientras que el día 30 era dedicado a los niños muertos todavía no bautizados. El 1 de Noviembre es igualmente para los niños difuntos por lo cual también se llama el día de los Angelitos. Las almas de los más pequeños se quedan solo veinticuatro horas, antes de que el 2 de Noviembre lleguen las de los adultos. El Día de Muertos es una expresión del sincretismo entre tradiciones católicas introducidas por los españoles con culturas prehispánicas. Por ejemplo, el antecedente del pan de muertos es el pan de ánimas originado en Segovia. El pan de ánimas fue utilizado por los conquistadores para ofrendar a sus muertos durante el virreinato y fue asimilado por los indígenas en sus creencias prehispánicas.

Desde entonces el Día de Muertos se celebra en un mar de velas, copal²¹ y con mucha comida, entre la cual el pan de muertos es solo uno de varios dulces típicos para ésta época del año. Como otro ejemplo famoso, cabe mencionar las calaveras de gelatina con azúcar que muchas veces llevan los nombres de los muertos en la frente. En diferentes lugares del país²² y con variaciones locales²³ así

²¹ "Otro elemento constante en los ritos mortuorios era el incienso o copal. Entre los mayas se preparaba en pastillas adornadas, pintadas de azul turquesa, y luego se quemaba en vasos de barro. El humo del copal era concebido como mediador entre el cielo y la tierra; a la vez, se asociaba con la sangre humana por ser el líquido vital de los árboles y, por ello, de la reproducción de la vida. Por su parte, el fuego que ardía en las ofrendas aztecas representaba un vehículo entre el mundo de los vivos y el de los muertos." En: H. L. Zarauz López, *op.cit.*, p. 77

²² "Aunque en casi todo México se celebran los Días de Muertos, resalta el centro, sur y sureste del país. De gran fama son Mixquic, en le Distrito Federal, y Janitzio, en Michoacán. La fiesta maya de Hanal Pixán [en Yucatán] también es notable." En: <http://portal.sre.gob.mx/saltlake/pdf/DiadeMuertos2010folleto.pdf> (05.11.2010)
Para mayor información sobre las fiestas y costumbre de Día de Muertos en éstas y otras regiones de México, véase también los libros de la periodista y fotógrafa Mary J. Andrade. Ha publicado tanto información general como sus fotografías y experiencias personales sobre el Día de Muertos ganados desde 1987 en comunidades de diferentes lugares del país. Una pequeña parte de este proyecto se encuentra en su página Web: <http://www.diademuertor.com> (07.11.2010)

²³ "En la elaboración del altar indígena destacan distintas motivaciones. Por ejemplo, entre los toltecas y pueblos del Golfo, el altar se levantaba para agradecer a sus ánimas por la cosecha, pues se cree que los muertos la vigilan e interceden por ella ante Dios. Entre los mayas y nahuas se trata de una forma de mostrarles cariño a los difuntos, de convivir con ellos durante su estancia en la tierra y proporcionales un retorno feliz a ultratumba. Por su parte, los otomís los honran por temor a que les hagan maldades, de manera que haciéndoles

se celebra la llegada de las almas de los difuntos familiares y amigos a la tierra. Javier Pérez Siller dice:

Seamos por un momento espectadores de esa conmemoración en un pequeño pueblo mexicano... [...] Una muchedumbre apretada camina por las calles empedradas. Mujeres de todas las edades forman un grupo homogéneo. Sobre las espaldas algunas cargas a sus hijos pequeños envueltos en rebozos negros. Delante van los hombres acompañando la orquesta y cantando con sentimiento desentonado, mientras los niños juegan corriendo de un lado a otro de la procesión.

Cuando el grupo llega al cementerio se dispersa entre las tumbas adornadas de coronas de flores amarillas, el cempasúchil. Decenas de cirios encendidos forman círculos alrededor de las tumbas. Todo el panteón arde en una nube luminosa donde el olor del copal se confunde con la fragancia del incienso y de las flores.

A la medianoche las campanas de la iglesia comienzan a repicar anunciando la llegada de los difuntos. Es el momento de encender los cohetes y de que la orquesta comience a tocar. El regocijo es general y todos se unen para entonar un canto de bienvenida a los muertos.²⁴

Ya que según las creencias populares, las almas de los adultos se bajan en la noche del 1 al 2 de Noviembre a la tierra para visitar a los vivos, hay que ponerles ofrendas con su comida, bebida y dulces favoritos para darles la bienvenida correspondiente. Mesas simbolizan la tierra y mantas blancas las nubes que por su parte sirven para mediar entre la tierra y el cielo. Por eso en muchos casos, como se puede ver en una fotografía tomada por Mariana Yampolsky en 1991, la comida se pone sobre una manta blanca. Encima de ella se colocan por ejemplo tamales, tortillas, moles, arroz y frijoles, tanto como atole y bebidas alcohólicas como cervezas, tequila o pulque. Héctor L. Zarauz López destaca que también en la comida se nota el sincretismo cultural. Dice que la mayoría de la comida son productos indígenas, mientras que también hay otras importadas por los europeos como lo son por ejemplo las manzanas y mandarinas.²⁵ En esa fotografía de Yampolsky no solo se

ofrenda ganan su simpatía y no despiertan su cólera. Los huaves aprovechan el altar para rezar y pedir al muerto que se lleve de la familia la enfermedad que hizo perecer." En: H. L. Zarauz López, *op.cit.*, p. 180

²⁴ Javier Pérez Siller: "La Fiesta de los Muertos", en: *El Correo de la UNESCO*, diciembre 1989, pp. 21-23

²⁵ H. L. Zarauz López, *op.cit.*, p. 182

pueden ver unas manzanas, sino también consta que en algunas ocasiones se le ponen cigarrillos, si el difunto fumaba.



Mariana Yampolsky, *s.t.*, Oaxaca, 1991 / Fuente: FCMY

Dependiendo de las posibilidades económicas de los familiares, las ofrendas pueden ser más o menos abundantes, pero hay algunos elementos que nunca faltan en la preparación de las ofrendas mexicanas que son los cempasúchiles. Son unas flores de temporada que tienen un color amarillo encendido cuyo nombre en náhuatl significa “veinte hojas” o “veinte flor” haciendo alusión a sus numerosos pétalos. En la época prehispánica, los cempasúchiles se utilizaron para honrar a los difuntos y a sus dioses del inframundo. Hasta hoy son las flores de los muertos y, según las creencias populares, tanto su olor como su color encendido sirven para orientar el alma del difunto en su camino hacia la tierra.

Las ofrendas, cuya preparación ha sido una tradición perpetua desde aproximadamente la época Preclásica Moderna (900-300 a.C.) hasta hoy, se ponen tanto en los cementerios como en casas privadas y lugares públicos. Siendo la cultura una formación dinámica y en continua transformación, las ofrendas como expresiones de la misma varían no solo de lugar a lugar, sino también de época a época. Las influencias extranjeras en muchas ocasiones se asimilan e incrustan en la cultura mexicana con sus tradiciones milenarias para emerger en nuevas expresiones con elementos iconográficos sorprendentes. –En una fotografía de Yampolsky tomada en Oaxaca, destaca la influencia del Halloween cuyo ícono inconfundible es la calabaza tallada.



Mariana Yampolsky, *s.t.*, Oaxaca, aprox. 1992-1994 / Fuente: FCMY

La influencia del Halloween en el Día de Muertos viene a México desde los Estados Unidos a pesar de que originariamente tiene sus raíces en Irlanda. En la noche del 31 de octubre al 1 de noviembre los celtas festejaron el Samhain, el fin del verano y comienzo del invierno. En esta noche la frontera entre el mundo de los vivos y aquello de los muertos es bastante borrosa, es decir la gente creía que las almas de los difuntos venían a la tierra para apoderarse de los cuerpos vivos. Para evitar el contacto con los visitantes del más allá, les pusieron ofrendas con comida y bebida para apaciguarlos. También era costumbre de encender un fuego para espantar las brujas, fantasmas y demonios, mientras que simultáneamente se festejaba el año nuevo que según el calendario celta comienza con el inicio del invierno. En estas noches se practicaron varias ceremonias, en las cuales la gente también se disfrazaba de monstruos para confundir a los demonios.

Esas tradiciones paganas obtuvieron un nuevo carácter con la introducción del cristianismo, pero las prácticas del Samhain no se lograron eliminar. En el año 837 el Papa Gregorio IV proclamó para el 1 de Noviembre *All Saints' Day* (Todos los Santos) y para el día siguiente *All Souls' Day* (Conmemoración de los Fieles Difuntos). La noche antes de Todos los Santos se llamaba *All Hallows' Eve* y se cree que de ahí surgió más tarde el término Halloween. Por esa época también nació la costumbre de pedir el *Soul Cake* que se daba a jóvenes cristianos que se iban de casa a casa. En comparación con el *Soul Cake*, un pastel redondo decorado con una cruz, el pan de muertos lleva "huesos" lo que hace clara referencia a su influencia prehispánica. Para cada pastel que los niños recibieron en esos días, rezaron para el donador y sus difuntos familiares. En caso de no recibir un *Soul Cake*, impusieron una maldición al

hogar y de esta práctica nació el *Trick or Treat* (Truco o Trato) del Halloween o Noche de Brujas actual.

Durante la Gran Hambruna irlandesa (1845-1849) muchos se murieron y otros emigraron a Canadá y los Estados Unidos. Fue probablemente cuando los costumbres de *All Hallows' Eve* fueron introducidos en América ya que de pedir comida en la Noche de Brujas también resultó ser un modo de sobrevivencia.

De la misma manera cruzaron el océano Atlántico las calaveras talladas o *Jack-o'-lanterns*, y con ellas la leyenda sobre el herrador irlandés Jack O. que por haber sido mala persona y por también haber engañado al Diablo después de su muerte no fue recibido ni en el paraíso ni en el inframundo. Sucesivamente, en Halloween está viajando perdido entre la tierra y el más allá llevando una remolacha con un pedazo de carbón incandescente adentro que le había dado el Diablo. La gente substituyeron la remolacha por calabazas y el carbón por velas para crear sus *Jack-o'-lanterns* y espantar a las brujas, fantasmas y demonios que pasan por la tierra en la noche de Halloween.

Con el tiempo tanto las calabazas iluminadas, como el diablo, las brujas, calaveras y otras figuras espantosos se han transformado en símbolos inconfundibles del Halloween. Y así, a partir del siglo XX, Halloween gana cada vez más popularidad entre los estadounidenses hasta finalmente obtener su gran fama y alto grado de comercialización como hoy lo conocemos. Lesley Pratt Bannatyne dice:

[...] Aunque Halloween nunca haya recibido el estado legal oficial de *Thanksgiving* o *Fourth of July*, sin embargo es una atracción en nuestros calendarios y una fecha esperada con gran entusiasmo y preparación. A pesar de su parafernalia comercial y otros escollos de cualquier festividad totalmente moderna, Halloween proporciona algo que es único: una celebración hecha y derecha de fantasía. Es una noche del año cuando todo es volcado, cuando la orden de naturaleza se invierte. El muerto camina, los encantadores se ponen horrorosos, el común se hace extraordinario. Los niños y los adultos levantan sus talones y gritan a la luna. Es una fiesta de magia y misterio, y una, aunque sea una mezcla peculiar de cultura y costumbre, que es únicamente estadounidense.²⁶

²⁶ “[...] Although Halloween has never received the official legal status of Thanksgiving or the

Es una fiesta estadounidense que llegó a México en las últimas décadas para fusionarse con los costumbres del Día de Muertos en un nuevo sincretismo contemporáneo entre tradiciones prehispánicas, europeas y norteamericanas. Mariana Yampolsky, que había llegado a los veinte años de su ciudad natal Chicago a la Ciudad de México, tenía una opinión muy crítica sobre las influencias norteamericanas en las culturas indígenas. Su marido Arjen van der Sluis me comentó al respecto lo siguiente:

Sí, estaba negativo sobre esto. Como una parte de todo el impacto, especialmente en estas culturas bastantes frágiles y lucha de sobrevivencia. Pues, últimamente, sí, la cosa ha sido más impactante y cuando ella... esto no solamente fue impacto en las culturas indígenas, pero también en todo México cuando, no sé, de repente los principios de los años 90s surgió en todas escuelas rurales pinturas en las paredes exteriores de Walt Disney, de Mickey Mouse y Blancanieves y los enanos etc., y ella si sintió de que no era la propia voluntad del maestro en esta escuela... ha sido una conspiración pacífica, pero también una toma de mente, captar a las mentes sin de que se haya sido discutido públicamente nunca y, sí, muchas cosas. [...] ²⁷

La observación crítica por Mariana Yampolsky sobre las influencias norteamericanas incrustadas en la vida y cultura indígena no solo se refiere a las figuras de Walt Disney, sino también se puede transferir a las influencias de Halloween que probablemente no deben haberle gustado mucho tampoco. Y con esa información en mente habrá que entenderse también la fotografía de la tumba con la calabaza antes mencionada. Sin embargo, no hay que olvidar que son los indígenas mismos los que deciden adaptar o no nuevas formas culturales. En consecuencia, esa fotografía también documenta el interés de los indígenas por la cultura y las prácticas de sus vecinos en el norte, una cultura a la cual aspiran muchos –no solo los indígenas.

Fourth of July, it is nevertheless a feature of our calendars and a date anticipated with great excitement and preparation. Despite its commercial trappings and other pitfalls of any fully modern holyday, Halloween provides something that is unique: a full-fledged celebration of fantasy. It is the one night of the year when all is overturned, when the nature order reverses itself. The dead walk, the glamorous grow horrific, the ordinary becomes extraordinary. Children and adults kick up their heels and holler at the moon. It is a holyday of magic and mystery, and one, though a peculiar blending of culture and custom, that is uniquely American." En: Lesley Pratt Bannatyne, *Halloween: An American Holyday, an American History*, p. 158

3.1.4 Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado

Los huicholes o *wirraritari*¹ habitan, junto con los coras, los tepehuanos y los mestizos, la región del Gran Nayar. Se encuentra en el occidente y centro-norte de México y abarca los estados Jalisco, Nayarit, Durango y Zacatecas. Mantienen relaciones cercanas con los coras, mientras que aquellas con los tepehuanos resultan ser delicadas. Su convivencia con los mestizos, en cambio, tienen varias facetas. En ocasiones son amistosas, mientras que en otras es más bien de desconfianza y protestas por la explotación de su territorio. En el año 2000 el total de población huichola se estima en casi cuarenta y cuatro mil habitantes, entre los cuales la mayoría de los adultos es bilingüe². Se dedican al cultivo del coamil³, la ganadería, la pesca, el trabajo asalariado temporal y la venta de artesanías⁴, mientras que sus actividades económicas son principalmente dirigidas al auto-abastecimiento.

La evangelización de los huicholes se inició en 1722 por los franciscanos, pero no fue hasta 1850 cuando se destruyeron sus principales templos o *callihueyes* para la construcción de iglesias católicas. La respuesta por parte de los indígenas se expresó en la Guerra de Castas⁵ liderada en el occidente del país por el mestizo Manuel Lozada que fue apoyado por los coras, los tepehuanos y los huicholes. Durante la segunda mitad del siglo XIX se reconstruyeron los centros ceremoniales indígenas y se hizo espacio para un sincretismo que consistía tanto en las fuertes tradiciones prehispánicas como en elementos católicos y que se manifiesta en determinadas prácticas rituales vigentes hasta la actualidad.

¹ En singular sería *wirrárika* y quiere decir “gente que puebla lugares con plantas espinosas”.

² Johannes Neurath, *Huicholes – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003, pp. 7 y 31

³ El coamil es una parcela de roza, tumba y quema. Las parcelas se usan según el método tradicional durante uno o dos ciclos de cultivo y después se dejan en reposo por cuatro o cinco años. Los huicholes siembran principalmente la calabaza, el frijol, el chile, el amaranto y sobre todo el maíz cuyo cultivo es tanto un oficio comunal como ceremonial ya que el maíz es sagrado para ellos.

⁴ Los huicholes son famosos por sus cuadros de estambre. Están elaboradas sobre una tabla de madera cubierta por una fina capa de cera a la cual se le aplican los estambres de diferentes colores para formar el dibujo. Sus cuadros son una expresión artística que cuentan de su cosmovisión y ritos tradicionales.

⁵ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

Durante el Porfiriato⁶, los huicholes fueron amenazados por la expansión de los grandes latifundistas y había comunidades que perdieron sus tierras. Pero también era la época en que se iniciaron exploraciones antropológicas por investigadores como Carl Lumholtz⁷ cuyo trabajo fotográfico es de excepcional valor cultural. A pesar de que durante la Revolución Mexicana⁸ se facilitó la defensa de tierras comunales, durante la Guerra Cristera⁹ en los años 20s y 30s había turbulencias entre las comunidades. Así muchos de los huicholes de Jalisco emigraron a Nayarit y Durango donde formaron nuevos ejidos.



Edwin Forgan Myers, *Fiesta del Peyote*¹⁰, Las Latas, Jalisco, México, Mayo 1938 / Fuente: Smithsonian Institution Research Information System (SIRIS), online catalog INV 00801200, www.siris.si.edu (12.02.2011)

A lo largo del siglo XX y principios del XXI, el desarrollo de la modernidad no se detuvo frente a las comunidades huicholas. Por ejemplo en la actualidad, los huicholes llevan una lucha contra las concesiones que la minera canadiense First

⁶ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁷ Véase también la introducción y el capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal* del presente trabajo.

⁸ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁹ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

¹⁰ "TELEPHOTO VIEW OF THE PAGAN TEMPLES AND OFFICIAL BUILDINGS AT LAS LATAS taken during the Peyote Fiesta the latter part of May, 1938. In the center may be seen larger "ollas" of sacred deer-broth around which are seated the officials of the fiesta. The larger circular building at the right is the "Temple of Grandfather Fire", called the "caliwéi" (Sp. Pron.) by the Huichols. The very small circular structure this side of the "caliwéi" represents a cave which is found at the base of high precipice (considered sacred) two days' travel to the north of Las Latas. Beginning at the left foreground, the second, third and fourth buildings respectively (facing the patio) are the "Temple to the God of the Air" (eacá-téiguariririkieza), "Tempe to Our Elder Brother" (ta-matzi-rí-rikieza), and "Temple to Our Father Sun" (ta-yáuririkieza). All other buildings are used as provisional homes for the officials and other during the fiestas." En: SIRIS, online catalog INV 00801200v, www.siris.si.edu (12.02.2011)

Majestic Silver¹¹ obtuvo por parte del gobierno mexicano. Se le permite la explotación de los recursos naturales en *Wirikuta*¹², un lugar sagrado de la cultura huichola, que se encuentra en Real de Catorce, estado de San Luis Potosí. Los huicholes quieren detener el proyecto exigiendo respeto por su cultura y la naturaleza. Sus protestas se difunden vía los medios de comunicación contemporáneos, incluyendo YouTube¹³ y Facebook¹⁴, para alcanzar máximo apoyo posible. Siempre participando en los cambios socio-económicos y políticos de la región, los huicholes también lograron mantener sus tradiciones y vivir su cosmovisión ancestral.

El fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio opina:

[...] Ellos han tenido siempre contacto y a pesar de ese contacto han conservado la indianidad muy fuerte. O sea hay una resistencia cultural y es por eso digo yo que son los indios más radicales, porque a pesar de que han tenido mucho contacto, han conservado la indianidad. Y tú ves por ejemplo en sus danzas, los ritos de las fiestas siguen teniendo, en los centros ceremoniales, siguen teniendo la orientación en relación a los puntos cardinales, siguen teniendo toda una presencia de origen prehispánico. Que el cristianismo, Cristo, la Virgen de Guadalupe, pues son dioses menores invitados en su panteón, pero los importantes son el sol y el agua y el venado y el peyote y el maíz. Y esos son los grandes dioses y es por voluntad, no es porque nadie nunca los vio así, es porque han decidido así, y eso los hace ser unas gentes muy... Pero es duro, porque ser huichol y hay que ir a ofrecer a no se donde e ir y caminar cuatro días para... En lugar de quedarte a cuidar tu milpa para cuidar a tus niños ahí es obligación, porque así les enseñaron los antiguos y así lo tienen que hacer. Entonces les da una fuerza muy grande, una contundencia muy grande, entonces trabajar con ellos a mí me construyó.¹⁵

Tanto la conservación de sus tradiciones como el abrirse a los trabajos de los fotógrafos y antropólogos no indígenas, favoreció el registro y la investigación de la cultura huichola a lo largo del tiempo. Comenzando con el trabajo ya mencionado de Carl Lumholtz que se realizó entre 1890 y 1898, al que hizo Edwin Forgan Myers

¹¹ Véase <http://www.firstmajestic.com/s/RealDeCatorce.asp> (14.02.2011)

¹² *Wirikuta* es un área natural protegida que abarca más de ciento cuarenta mil hectáreas. Además fue declarado por la UNESCO uno de los catorce sitios naturales sagrados del mundo. Véase "wirikuta desde el CNI ingles" en: <http://www.youtube.com/watch?v=Nlaqx1NW-zU> (14.02.2011)

¹⁴ Véase en Facebook "Salvemos Wirikuta" y "¡¡Salvemos Real De Catorce!!" (14.02.2011).

¹⁵ Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México

cuarenta años más tarde y finalmente los proyectos de Pablo Ortiz Monasterio, Lorenzo Armendáriz, Johannes Neurath o César Ramírez en los 90s, el tema de la cultura huichola es un continuo en la historia de la fotografía mexicana. Dice el fotógrafo Lorenzo Armendáriz al respecto:

[...] los huicholes tienen toda esta cuestión que ellos han sabido vender sus historias y el peyote. El peyote atrae mucho. [...] ¹⁶



Anónimo, *El Peyote*, s.l., s.f. / Fuente:
<http://www.visionchamanica.com/yage EMC/peyote.htm> (05.02.2011)

El peyote ¹⁷, que en huichol se llama *hikuri*, es un pequeño cactus globular de unos doce centímetros de diámetro que tiene un color verde azulado. No posee espinas, sino unas prolongaciones lanosas de color blanco. Además logra llevar una flor, también de color blanco, y siendo de lento crecimiento, puede durar hasta tres décadas antes de alcanzar la edad de floración. El *hikuri* es una planta que se origina tanto en el sur de los Estados Unidos como en el norte de México y es famoso por su efecto psicodélico. Los indígenas utilizan peyotes en sus ritos ancestrales y como medicina tradicional ¹⁸.

Lo que causa el efecto psicodélico, tan importante en los ritos indígenas, son diferentes alcaloides entre los cuales la mezcalina es crucial. Dependiendo de la dosis, el efecto varía entre 6 y 24 horas de duración. Por ejemplo, tomando entre 450 y 500 mg de mezcalina causará un cambio de estado de conciencia que se

¹⁶ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

¹⁷ La palabra viene del náhuatl, *peyotl*. Su nombre científico es *Lophophora williamsii*.

¹⁸ "En la medicina tradicional indígena de algunos pueblos se ha usado como remedio para la diabetes, la neumonía y el cáncer; como analgésico, contra los dolores de muelas, reumatismo o artritis, asma, malestares intestinales, influenza; para facilitar el parto y aumentar el deseo sexual, también para efectos ocasionados por la mordedura de serpiente, picaduras de escorpión y algún otro tipo de envenenamiento." En: <http://www.visionchamanica.com/yage EMC/peyote.htm> (05.02.2011)

mantendrá aproximadamente 12 horas. La dificultad está en que la cantidad exacta de mezcalina que un peyote contiene depende de las condiciones medioambientales y de la edad del cactus.¹⁹ Por lo cual para conseguir los efectos deseados, es necesario tener conocimientos adecuados sobre el peyote tal y como se encuentra en la naturaleza. En el pueblo huichol, los que poseen estos conocimientos ancestrales son los *marakames*, es decir los chamanes.

El periodista español Carlos Suárez publicó un texto con el título "Peyote, tesoro de los huicholes" en el cual describe sus experiencias acompañando a Julio Parra, un joven *marakame* de Rancho Cebolletas, estado de Durango:

De vez en cuando detiene su caminar rápido y saltarín y se agacha para recoger alguna hierba. "Estas hierbas son para la calentura", y arranca un manojo. "¿Cómo has aprendido para lo que sirve cada planta?", le pregunto. "Yo, todo lo que sé de maracame lo he aprendido a través del peyote. De plantas conozco cuarenta o sesenta variedades que sirven para curar de todo. El peyote me lo ha mostrado. Tomo peyote y me dice muchas cosas. El peyote y la tradición familiar", concluye Julio.²⁰

Los huicholes distinguen cuatro clases de *marakames* dependiendo de su formación tradicional: el *zaururricu*, el cantador que ha visitado todos los lugares sagrados y que así ha obtenido sus poderes chamánicos; el *avierruki* que ha recibido sus poderes sin las peregrinaciones y de forma espontánea por parte de los dioses; el *tiyu'uayemave* que no es chamán-cantador, sino un curandero que utiliza la herbolaria para aliviar un muy limitado número de enfermedades basándose en experiencias obtenidas a lo largo de su vida; y finalmente, el *tiuteucome*, el hechicero o brujo que usa su poder para causar daño a la gente. Ese último hace, por ejemplo, que el ganado se muere o que la milpa no produce y hasta aparece en los sueños de la gente para robarse sus almas. Mientras más viejo y poderoso un chamán, más riesgo corre de transformarse en un *tiuteucome*. La diferencia esencial entre los cuatro clases de *marakames* es sobre todo su capacidad de comunicarse con los dioses, es decir no sólo sus conocimientos de médico tradicional.²¹ De hecho, un verdadero chamán conoce sus límites profesionales al curar. Cuando llega al

¹⁹ Véase también *Ibidem*.

²⁰ http://www.visionchamanica.com/yage_EMCPeyote-Huicholes.htm (05.02.2011)

²¹ Para más detalles, véase el texto de José Luis Vázquez Castellanos, "Médicos huicholes – La técnica del éxtasis", en: México Indígena, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 15/16

punto en que no puede ayudar al afectado, le manda consultar a un médico institucional.²²



Pablo Ortiz Monasterio, *s.t.*, s.l., s.f. / Fuente: Pablo Ortiz Monasterio, *Corazón de venado*, Textos de José Antonio Nava y Ramón Mata Torres, Consejo Estatal de la Cultura y las Artes Jalisco, México 1992, p. 35

Los huicholes distinguen entre las enfermedades introducidas por los conquistadores y aquellas originadas en su propia cultura. Las introducidas serían por ejemplo el sarampión, la tos ferina, la viruela o la tuberculosis, mientras que las enfermedades propias son más de tipo espiritual y mental. Siendo esos malestares ancestrales, son los que el chamán puede curar con la medicina tradicional. Las divide en cinco grupos: aquellas derivadas por falta a los deberes religiosos; las que se basan en la pérdida del alma; las que se recibió por hechicería; las que surgieron por el regreso de un familiar muerto; y como último, las enfermedades mentales.²³

Mircea Eliade define el chamanismo como la "técnica arcaica del éxtasis" [1966], pues el rasgo esencial del chamanismo es alcanzar un estado de "éxtasis" en el cual el chamán se desdobra y se comunica con los dioses y viaja a las regiones del cielo o del inframundo para llevar a cabo la tarea que le ha sido encomendada, por ejemplo buscar el alma de una persona que la ha perdido, llamar el alma de los muertos, llevar a los niños de la comunidad a *Virikuta* (país del peyote) en vuelo mágico, etcétera. Los *mara'akames* son uno más de los miembros de la comunidad; siembran y trabajan tanto o más

²² "-Yo sé cuando una persona tiene que ir con los doctores, y la mando. Porque, sí, hay muchas cosas que no sé cómo se curan –dice Miguel Francisco Cruz, curandero de Santiago Yohualichan, [Estado de Puebla,] en la mesa de los que tal vez pudieran caracterizarse como los chamanes "mayores" [...]" Véase el artículo de Mauricio Ortiz, "El chamán descalzo – Reunión de médicos indígenas", en: *México Indígena*, México D.F., marzo 1991, no. 18, p. 31

²³ Véase José Luis Vázquez Castellanos, *op.cit.*, pp. 11/12

que los otros, y algunos inclusive son los más pobres de la comunidad. Es en las ceremonias donde reaparece la grandeza que emana de su figura [...]²⁴

El *marakame* es el guía espiritual de los jicareros que son hombres y mujeres que se ocupan del panteón huichol.²⁵ Los jicareros viajan anualmente en el mes de diciembre o enero hacia el oriente y saliendo de un centro ceremonial cerca de Santa Catarina, Jalisco, que es el lugar donde reside *Tatewarí*, el abuelo Fuego. Según la mitología huichola, fue *Tatewarí* quien reunió a los antepasados y los guió a *Wirikuta*, lugar en el que según su mitología sale el sol. Del centro ceremonial siguen una ruta sagrada al desierto de *Wirikuta* que es una caminata de varios días con el fin de beber agua sagrada de un arroyo, conseguir peyote para las ceremonias del año, poner ofrendas para los dioses y adorar a sus antepasados. Cuando se van a *Wirikuta*, el *marakame* y los jicareros se ponen ropa tradicional y llevan sombreros adornados con plumas de guajolote. Durante la peregrinación, los jicareros se conocen como peyoteros (*hikuritamete*).



Lorenzo Armendáriz, El aspecto más llamativo del atuendo de los jicareros son sus sombreros adornados con plumas blancas que se parecen a las flores del peyote, s.l., 1993 / Fuente: Johannes Neurath, *Huicholes*, CDI, PNUD, México 2003, p. 18

En *Wirikuta*, los peyoteros tienen la oportunidad de convertirse en *marakame* en cuanto sus dioses se lo permiten. Pero primero, para poder llegar a *Wirikuta* sin problemas y poder ponerse en contacto con los dioses, hay que estar en ayunas y confesar todos sus pecados. Por eso, antes de partir al lugar sagrado, se hace una

²⁴ *Ibidem*, p. 15

²⁵ “[...] El *xukuri’+kame* o “jicarero” es el encargado de una de las varias jícaras sagradas que se guardan en los diferentes templos del centro ceremonial. Cada uno de estos objetos representa a uno de los ancestros deificados. El jicarero adopta el nombre de la jicara y deidad en cuestión como propio durante los cinco años que dura su cargo y habita en el templo correspondiente. De esta forma el carguero se convierte en el antepasado que le toca personificar.” En: Johannes Neurath, *op.cit.*, pp. 14/15

ceremonia ritual de purificación frente al dios *Tatewarí*. Fernando Benítez, en su antología sobre los indios de México, lo describe así:

La hoguera había sido prendida dos horas antes por Eusebio, guardián y doble del fuego, cuyo nombre ostenta. Tatevarí maracame, llamando también el Hombre de las Flechas, es el que va a la cabeza de la fila marcando el paso, el que lleva los bulos de tabaco macuche –el Corazón del Fuego–, el portador, en los tiempos antiguos, de la yesca y el pedernal y ahora de los cerillos y el ocote para encenderlo. Nadie más que él y sus dos ayudantes pueden hacer esta sagrada operación.

Al levantarse la llama dice el maracame:

–Tatevarí, Abuelo Fuego, queremos que nos acompañes esta noche. Vamos hacia el oriente, hacia el País de Viricota.

Los peyoteros echan sus ramas en el fuego cuidando que las puntas miren al oriente, y añade el maracame:

–Llegó el tiempo de limpiar nuestros pecados. Así lo hicieron los dioses, así lo hicieron los antiguos y así lo haremos nosotros.

Ha caído la tarde. Los hombres, iluminados por las llamas de la hoguera, cobran una apariencia extraña y se destacan con fuerza en el paisaje oscurecido. Sus bellos rostros antiguos expresan un secreto recogimiento. Se limpian las piernas, la cabeza y el vestido con nuevas ramas de mezquite, las arrojan a la hoguera y por largo rato contemplan cómo arden y son consumidas por las llamas.²⁶

Los pecados que hay por confesar son sobre sus relaciones sexuales y se cuentan sin mostrar ni vergüenza, ni celos.²⁷ Para cada pecado, el *marakame* hace un nudo en una cuerda que al final se arroja a las llamas para que *Tatewarí* concluya la purificación del pecador. Así crean las bases necesarias para poder comer peyote y comunicarse con los dioses. Según su mitología, los antepasados de los huicholes consumieron peyote y se transformaron en dioses.²⁸ Ahora los peregrinos al comer

²⁶ Fernando Benítez, *Los Indios de México*, Antología, Prólogo de Carlos Fuentes, Biblioteca Era, México D.F. 2000, pp. 36/37

²⁷ “Los huicholes, que han investido a Nuipashikuri [personaje mitológico que “ciega, deslumbra y emborracha a las mujeres”] con sus defectos y sus virtudes, tienen la conciencia de su sensualidad y se esfuerzan en mitigarla, ligándose a incesantes votos de continencia. La carne, su único pecado, y su contraparte, la pureza ritual, les obsesionan. Desde muy jóvenes emprenden una lucha contra la carne y se esfuerzan en mantenerse limpios ayunando y apartándose de sus mujeres. Vencidos, incapaces como Mautiwaki [otro personaje mitológico, un aprendiz *marakame*, que es mitad hermoso y mitad deforme] de rechazar la tentación, expuestos a los castigos que se desencadenan sobre los infractores, la peregrinación a Viricota representa la grande y única oportunidad de liberarse de sus pecados.” En: *Ibidem*, pp. 40/41

²⁸ Para los huicholes sus dioses y sus antepasados son lo mismo y las palabras

ese mismo cactus se conectan con ellos para que les conviertan en médicos tradicionales. Un incumplimiento de las prácticas de austeridad y purificación impediría la transición del mundo profano al mítico.

Llegado a *Wirikuta*, los huicholes reposan alrededor de una hoguera y se preparan para “cazar”²⁹ el peyote que es el “corazón del dios venado”. Producen unas flechas e inician una serie de prácticas ceremoniales a través de las cuales encontrarán el cactus en cuestión. El *Tatevarí marakame* relata historias de las antiguas tradiciones en *Wirikuta* y reparte tabaco que les ayudará encontrar al venado-peyote. Después les guía a los peyoteros en su caza clavando las flechas en los lugares donde hay peyote. Dice Fernando Benítez:

Pronto, el sitio donde se descubrió el peyote toma la apariencia de un altar. Figuran en él jícaras votivas decoradas con diminutas figuras de venados, de toros y de niños, una nueva cabeza de venado –la cabeza del gran venado Tamatz Kallaumari– puesta sobre un palo, una piedra redonda que tiene esculpida su imagen, una cola de venado, velas adornadas de listones –una vela por cada peyotero y un listón por cada uno de sus toros y sus vacas– entre las cuales destaca una mayor que representa a los muertos y cuesta cinco pesos, carne seca de venado traspasada por una flecha, ojos de dios, botellas con tejuino y agua bendita, mazorcas y flechas votivas.³⁰



Pablo Ortiz Monasterio, *Peyote, planta divina*, Wirikuta, San Luis Potosí, México, 1990 / Fuente: <http://fundacionpedromeyer.com/china/portiz/indexsp.html> (08.02.2011)

En una ceremonia muy compleja, los peyoteros reciben un baño de purificación ejercido por el *Tatevarí marakame* quién les da peyote para masticarlo

correspondientes se usan como sinónimos. Por eso hablan con una connotación familiar sobre el padre Sol, la madre Tierra, el abuelo Fuego o el bisabuelo Cola de Venado.

²⁹ Se habla de una caza, porque según la mitología huichola durante la primera cacería del venado en *Wirikuta*, las huellas del animal se convirtieron en peyote.

³⁰ Fernando Benítez, *op.cit.*, p. 69

con ojos cerrados.³¹ Una vez cumplido el ritual, los peregrinos se ponen a recoger más peyote:

[...] Es éste un duro trabajo. Durante largas horas vagan por la mesa sosteniendo a la espalda sus cestos. Sus ojos –el huichol sigue siendo en buena parte un cazador y un recolector– penetran en el matorral descubriendo sin esfuerzo las pequeñas estrellas vegetales. En ciertos parajes abundan y en otros escasean, de modo que cuando un huichol localiza un manto llama a los otros y todos se juntan; pero lo usual es que permanezcan aislados, a veces casi invisibles, sentados en cuclillas cortando los cactus, [...]³²

En la tarde regresan al campamento espinados y llenos de arañazos. Vacían los cestos y sentados en el suelo los descortezan –la piel de la raíz guardan cierta semejanza con la de los cuernos de los venados–, los parten y sus pedazos los atan formando collares de la misma manera que atan la carne de su animal totémico.³³

Cuando se cae la noche, los peyoteros una vez más se juntan alrededor de una hoguera. Comen peyote y trascienden del mundo profano al mítico para escuchar la decisión de los dioses, es decir para ver quién de ellos se transformará en chamán y quién seguirá con su vida actual. Solo los más puros serán elegidos por los dioses y logran ver al venado azul.³⁴ José Luis Vázquez Castellanos explica:

Los aspirantes curanderos que van a Real de Catorce, durante el trance producido por la mesalina hablan con los dioses y ven cómo el peyote se transforma en *Tamatz Kauyumarie*, el venado azul. El venado les dice entonces como deben curar y comportarse con la gente. Después de esta revelación pueden colocarse en el sombrero una flecha con dos plumas de águila (*muvieri*) que es el símbolo de su poder.³⁵

Según las creencias, las plumas de águila transmiten la sabiduría, la visión y la agilidad del ave a los *marakames* y espantan a todos los peligros que puedan afectar la salud humana.

³¹ Véase también *Ibidem*, pp. 69/70

³² *Ibidem*, p. 70

³³ *Ibidem*, p. 73

³⁴ Véase *Ibidem*, pp. 73-75

³⁵ José Luis Vázquez Castellanos: *op.cit.*, p. 17



Edwin Forgan Myers, Huichol³⁶, Las Latas, Jalisco, México, Mayo 1938 / Fuente: SIRIS, online catalog INV 00802400, www.siris.si.edu (15.02.2011)

Después de haber recolectado suficiente peyote para las ceremonias del año que sigue, los huicholes regresan a sus comunidades donde celebran la fiesta de peyote o *Hikuri Neirra*. El calendario ceremonial de los *wirraritari* está dividido en dos grandes períodos que coinciden con las estaciones secas (invierno y primavera) y las lluviosas (verano y otoño). *Hikuri Neirra* cierra la época de secas y es una fiesta de agradecimiento a la madre Tierra, porque se celebra en mayo o junio cuando la cosecha del maíz³⁷ está acabada. Es un momento de descanso y recreación en el que los huicholes se reúnen en sus centros ceremoniales para celebrarlo. Ahí es dónde durante tres días, guiados por los *marakames*, tiene lugar la fiesta de peyote.

El primer día los hombres y mujeres forman dos filas y se dan varias vueltas alrededor de una hoguera, símbolo de *Tatevarí*, antes de dirigirse al río donde los peyoteros que fueron a *Wirikuta* se toman un baño ritual. Después todos se van al coamil para hacer una ofrenda en honor a la madre Tierra.³⁸

En *Hikuri Neirra*, los huicholes ofrendan peyote y sangre de venado para alimentar a los dioses responsables de sus cosechas y subsistencia cultural. Las ofrendas son fundamentales para su comunicación con los dioses y para el equilibrio del las fuerzas cósmicas. Los centros ceremoniales, por su parte, representan al cosmos orientándose en los cuatro puntos cardinales y un centro o *axis mundi* que

³⁶ "Shaman's Hat adorned with Shaman's Plumes" En: SIRIS, online catalog INV 00802400v, *op.cit.*

³⁷ Sobre la importancia del maíz en la cultura indígena, véase también el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del Maíz a la modernidad* del presente trabajo

³⁸ Véase también "La fiesta del peyote o del maíz tostado", en: http://www.cdi.gob.mx/wixarika/Paginas/Fiestas%20y%20peregrinaciones/Fiesta%20peyote%20page_7.htm (04.02.2011)

es el quinto punto importante. En cada *callihuey* está representada la estructura de la cosmovisión indígena³⁹.



Edwin Forgan Myers, Dos "tenanches"⁴⁰ moliendo el peyote⁴¹, Pochotita, Jalisco, México, 1938 / Fuente: SIRIS, online catalog INV 00800900, www.siris.si.edu (25.02.2011)

Uno de sus costumbres es colocar en cada uno de los cuatro puntos cardinales del *callihuey* ollas con peyote molido y licuado con agua. Existe una imagen de Edwin Forgan Myers que ilustra la preparación de peyote. Fue tomada en el mismo lugar donde cincuenta años más tarde fotografiaba Pablo Ortiz Monasterio.



Guillermo Aldana, *Huichol*, Santa Catarina, Jalisco, México, 1973 / Fuente: *México indio*, Textos de Elena Poniatowska, Grupo Financiero InverMexico, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Producción Editorial: Agrupación Sierra Madre, ímpetus Comunicación, Redacta y Vizcaino Ediciones, México D. F. 1993, p. 62

³⁹ Véase también el capítulo 2.1.3 *Realidad espiritual* del presente trabajo.

⁴⁰ Las tenanches son las esposas de los encargados.

⁴¹ "TWO "TENANCHES" GRINDING PEYOTE CACTI during the "Fiesta of Peyote" at Pochotita. The extract juice is mixed with water and is placed in ceremonial gourd bowls. At the left may be seen the "devil-man" handing one of these gourd bowls to the "tenanches". In his right hand he holds a sacred deer-tail. The building in the background (center) is the "Temple to our Father Sun" in front of which sit the Singing Shaman and his two assistants." En: SIRIS, online catalog INV 00800900v, *op.cit.*

Otra costumbre en *Hikuri Neirra* es que los peyoteros se pintan las caras con diferentes símbolos. Son figuras circulares como por ejemplo espirales con puntos y líneas ondulados que se vinculan con la naturaleza y las deidades de la cosmovisión huichola. Así muchos de los peyoteros se reconocen fácilmente tanto por sus caras pintadas como por sus sombreros con plumas de guajolote.

De regreso al centro ceremonial los huicholes se reúnen de nuevo frente a la fogata. Se colocan canastas al lado del *marakame* y los demás que se sienten junto a *Tatevarí*. En las canastas se pone comida que se lleva al *callihuey* y no se comerá hasta al final de la fiesta. En la noche el *marakame* vocaliza el canto del peyote, mientras que los encargados de la fiesta se ponen a bailar. El día siguiente los demás participantes les acompañan en su baile ritual hasta que vuelve a caerse la noche. Durante el último día se tuesta maíz y se traen las cestas del *callihuey* para comer juntos.⁴² Toman esquites⁴³, tamales y carne de venado, mientras que se bebe tejuino⁴⁴ y peyote disuelto en agua.



Pablo Ortiz Monasterio, *Hicuri Neyra, danza colectiva*, Pochotita, Jalisco, México, 1990 / Fuente: <http://fundacionpedromeyer.com/china/portiz/indexsp.html> (08.02.2011)

El baile y el canto son fundamentales ya que son una manera de contar de sus mitos ancestrales. Y al contarlos año tras año, los pasan de generación a generación lo que asegura la continuación de su cultura. Por eso la función del *marakame*, cantador en las fiestas tradicionales, es importante y respetada por los demás huicholes. El *marakame* está sentado con la cara al oriente y enfrente de la

⁴² Véase también "La fiesta del peyote o del maíz tostado", en: *op.cit.*

⁴³ Esquites son granos de maíz cocidos en diferentes hierbas y caldo de pollo. Después se frien con cebolla y al final se agregan sal, chile y limón.

⁴⁴ Es una bebida alcohólica huichola a base de maíz y caña de azúcar.

hoguera cuando su canto cuenta de las leyendas y acompaña a los danzantes. La danza de *Hikuri Neirra* se basa en los cinco puntos cardenales. José Antonio Nava lo describe así:

La gran danza del *Hikuri Neirra* contiene cinco partes que a su vez se bailan cinco veces, en dirección contraria al movimiento aparente del sol. Describen círculos en torno al *marakame* y al fuego, que pronto se convierten en elipses. Se danza hacia los cinco direcciones del mundo, en la quinta los danzantes avanzan hacia el fuego, cuya posición representa el centro del cosmos. Dos hombres, que llevan plumas de urraca en la cabeza, dirigen las danzas con las insignias del maíz y la fecundidad, empuñan colas de venado, que lancean al aire con movimientos que recuerdan la cacería ritual. Los participantes llevan al hombro bastones emplumados y morrales con maíz.

[...] El *marakame* cantador permanece invisible, bajo las densas nubes de polvo que levantan los danzantes. Sus pasos golpean la tierra haciéndola sonar para que despierte y pueda recibir la lluvia.⁴⁵



Pablo Ortiz Monasterio, *Hicuri Neyra, danza colectiva*, Pochotita, Jalisco, México, 1989 / Fuente: <http://fundacionpedromeyer.com/china/portiz/indexsp.html> (08.02.2011)

Hikuri Neirra es la fiesta más fotografiada por Pablo Ortiz Monasterio cuyo trabajo con los huicholes fue publicado en 1992. Sobre su libro con el título “Corazón de Venado”, dice el fotógrafo:

El libro huichol, yo digo que los autores son ellos porque ellos despliegan esa maravillosa fiesta y ellos son los autores de eso. Yo en todo caso registro ahí con cierto oficio que tengo y luego en el camino quería que ellos editaran conmigo, porque yo estaba muy interesado en su mirada, qué veían, qué leían de las imágenes. Acabó siendo impropio el proceso porque no editaban nada, querían todo, yo sí tenía el oficio de la edición y yo sabía que no podía hacer un librito que costara mas de... y tenía que ser una cosa que abriera ciertas puertas, que no resolviera todo; no era como ellos

⁴⁵ Pablo Ortiz Monasterio, *Corazón de venado*, Textos de José Antonio Nava y Ramón Mata Torres, Consejo Estatal de la Cultura y las Artes Jalisco, México 1992, pp. 20/21

querían. Finalmente, abandoné la idea de que ellos fueran co-editores conmigo, entonces yo digo que yo soy el autor del libro pero ellos son los escritores de la fotografía.

En ese sentido yo registro, documento y decidí hacerlo en color. La primera vez trabajé en color, porque la presencia cromática de los huicholes es tan fuerte y tan hermosa que yo quería dejar un testimonio discreto, fino y sobre todo muy evocativo de esa profunda raíz de que es duro ser huichol.⁴⁶

Los colores, al igual que el peyote y el venado, juegan un papel muy importante en la cultura indígena. Se puede decir que mientras haya peyote y venado, los costumbres de los huicholes perdurarán y la simbología de los colores en su cosmovisión se mantendrá.

Según la mitología prehispánica, los cuatro puntos cardinales tienen colores correspondientes que son el rojo (este), el azul (sur), el blanco (oeste) y el negro (norte).⁴⁷ En la cultura huichola, el venado rojo yergue en el oriente sobre el Cerro Quemado de *Wirikuta*, el venado azul en el sur sobre el espejo de las aguas de *Rapawiyemetá* que es un lago, el venado blanco en el poniente sobre la peña blanca de *Tateiaramara* que es el mar y el venado negro en el norte. Ese último da suavidad a las sombras con su propia negrura. Finalmente, está también el venado amarillo que se encuentra en el centro. Tiene su pata en alto escuchando el canto tanto de los otros venados como el del fuego, del sol y de la lluvia.⁴⁸

Ya se ha mencionado en varias ocasiones a *Tatewarí*, el dios del fuego. El también es venado, al igual que *Pariétzika*, el dios de la cacería, o *Tamatz Wawátzari Nierikaya*, el padre de los venados actuales. El venado juega un papel importante en las leyendas que tornan alrededor de estos y otros dioses de la cultura huichola. Además el venado formó parte esencial en la creación del sol. Es una leyenda ancestral que acuerda un poco a la del conejo en la cara de la Luna⁴⁹. A igual que en la leyenda de los aztecas, en esa de los huicholes los dioses tenían cierto obstáculo en su labor. Sin embargo, aquí se excluye la creación de la luna y además fue un huichol que se arrojó al fuego para transformarse en sol. El huichol llevaba todas sus

⁴⁶ Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México

⁴⁷ Véase también capítulo 2.1.3 *Realidad espiritual* del presente trabajo.

⁴⁸ Véase también "El maíz fue venado" por Ramón Mata Torres, en: Pablo Ortiz Monasterio, *op.cit.*, p. 23

⁴⁹ Véase el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

prendas para el sacrificio y permaneció un largo tiempo en la hoguera antes de convertirse en el astro. Cuando estaba subiendo del fuego de repente se detuvo por lo que se había quedado demasiado abajo. En consecuencia, hacía tanto calor en la tierra que afectó a los hombres y los animales. Llegó un venado para solucionar el problema levantando el sol con sus cuernos hasta la altura actual.⁵⁰



Pablo Ortiz Monasterio, *Corazón de venado, ofrenda para la madre tierra*, Pochotita, Jalisco, México, 1989 / Fuente: <http://fundacionpedromeyer.com/china/portiz/indexsp.html> (08.02.2011)

El venado también es, junto con el maíz, alimento y por eso símbolo de sustento. Además es probablemente el elemento más importante en las ofrendas de *Hikuri Neirra*. Ramón Mata Torres describe la importancia del venado:

[...] Si no existiera el venado no habrá lluvia, ni cosechas, ni salud, ni conocimiento, ni vida.

Cazar venados es un acto mágico, un rito, una religión, un oficio de todos los varones huicholes, una actividad obligatoria. El venado no sólo es alimento, sino la ofrenda por excelencia para los dioses. Condición y esencia de toda fiesta es la cacería del venado. [...]

El mundo huichol se puebla de caminos, y al comienzo de cada uno de ellos, en medio y al final, palpita como un sol el corazón del venado. Su cuerpo todo es sagrado y codiciable: su carne, su sangre, sus huesos, su cornamenta, sus pezuñas, sus ojos, su piel, sus pelos. Cazar un venado para la fiesta, tocarlo y comerlo, es como encender todas las manos del júbilo.⁵¹

Resumiendo, el venado es imprescindible en la cultura huichola y su desaparición tendría graves consecuencias tanto para su cosmovisión como para su

⁵⁰ Véase también "El maíz fue venado" por Ramón Mata Torres, en: Pablo Ortiz Monasterio, *op.cit.*, p. 27

⁵¹ Ramón Mata Torres, en: *Ibidem*, pp. 23/24

vida diaria. Pablo Ortiz Monasterio comenta cómo nació su proyecto para “Corazón de Venado”:

Entonces yo estaba concentrado en la ciudad. Y los huicholes vinieron a buscarnos al comité que teníamos, porque ellos querían venado, porque ya no hay venado allá arriba en la sierra. Entonces así comenzó toda una historia que eventualmente, además eran gente muy tradicional y es difícil fotografiar a los huicholes. Y la cosa tomó años para que yo empezara a fotografiar, pero luego hice amistades profundas, y aquello la verdad fue a lo largo de los años, llevamos los venados, venados vivos de la ciudad de México a la sierra huichol en avión. Luego construimos un puente colgante de 100 metros y hay una cantidad de anécdotas fabulosas; y todo aquel contacto bastante intenso por años te construye, te influencia.⁵²

Lo que había comenzado con la necesidad de repoblar la sierra huichola con venado⁵³, acabó en un intenso y productivo intercambio cultural. Sin embargo, el proyecto de Pablo Ortiz Monasterio no ha sido bien visto por todos los mexicanos. Siempre hay gente crítica a la que no le gustan las intervenciones por parte del gobierno y otros no indígenas en la vida indígena. El fotógrafo sigue contando:

Me recuerdo, yo desesperado porque el libro ya iba a salir y de repente una chica se alucinó y le habló a la gente del comité y a la Secretaria de Gobernación, porque pensó que estábamos revelando los secretos de los huicholes y lo paró. Se hizo un escándalo. Al editor, que era Toledo, le mandó una carta y Toledo dijo “oye yo sé que esto no es así, pero tampoco me quiero pelear con esta” que es Ofelia Medina, una actriz picuda. Se hizo un escándalo, si ya de por sí bastante trabajo es editar un libro para que... Yo estaba desesperado, y allá arriba en la sierra de repente me dice el *marakame*: “Mira Pablito, todo es por algo, hasta lo que tú no veas por qué, todo es por algo”. Y efectivamente, el hecho de que no saliera en ese momento luego las cosas, y cuando salió fue una cosa muy buena.⁵⁴

Al final se publicaron dos ediciones del libro⁵⁵ y disfrutó de gran reconocimiento tanto por los lectores no indígenas como por los mismos huicholes. Sin embargo, siempre quedan unas dudas sobre cuantos de los beneficios obtenidos

⁵² Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, *op.cit.*

⁵³ Véase más detalles en *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ “[...] Es el único libro mío que se ha impreso dos veces, lo cual en libro de fotos es raro en este país. Porque gusta mucho, es muy atractivo y es baratito, es respetuoso, la gente siente que hay ahí una cosa intensa, quien sabe qué será pero hay una... el ritual, una magia, una creencia profunda y se le nota. [...]” En: *Ibidem*

por la publicación de proyectos como éste se regresará a los indígenas participantes.

Dice el fotógrafo Pedro Valtierra al respeto:

Yo he conocido fotógrafos que han mentido a los indígenas y, entonces, llegas tú y ya no te creen. Hay libros publicados de fotógrafos mexicanos que han usado en su momento, hay que decirlo, pero... Pablo Ortiz Monasterio publicó un libro sin autorización de los huicholes y hay un odio, un coraje por ellos, porque fue una falta de respeto a la cultura.

[...] A mí me lo dijeron los huicholes. El les dijo que no lo va a publicar y lo publicó. ¡No se hacen esas cosas –ni a Bush, ni a un indígena! Ni a Saddam.⁵⁶

Pablo Ortiz Monasterio explica que parte del acuerdo con los huicholes había sido que un 5% del copyright sería para ellos y el mismo porcentaje para él. Pero en lugar de entregarles dinero a los huicholes, les llevó libros y eso incluso más de lo que hubiera sido el acuerdo según el convenio.⁵⁷

[...] hubo un momento en que llevamos 300 libros. Eso se fue por carretera. Cuando nosotros llegamos, ya deberían estar allá los libros, pero en el camino se pinchó la llanta y no habían llegado.

Yo tenía mucha curiosidad de cómo lo iban a ver, de qué iban a sentir, porque son duros, son cabrones. Tenía también miedo, pero ya lo habían visto también algunos amigos huicholes. Llegamos ahí, hasta donde llega la pista, y no había libros. Total ni modo, no había para llegar a Pochotitla, donde íbamos al centro ceremonial. Pues es un día de caminata duro, pesado, llegas hecho pedazos. Es un sitio extraordinario. Llegábamos y total, y yo le dejé dicho al maestro, era viernes en la mañana o quizás era jueves, y yo le dije al maestro, si llegan los libros, estos niños que yo los conocía que se morían de ganas de irse a la fiesta de allá debajo de Pochotitla, estos niños me llevan los libros. Mándemelos, porque quede de que... efectivamente llegaron a las 3 de la mañana, y a las 3 de la mañana los niños hicieron dos horas. Se fueron corriendo, lo que a mí me toma ocho horas. Son de una fortaleza; se agarraron en costales, los metieron y quitaron las cajas y entre cinco niños bajaron los 300 libros, o sea que cada quien cargo 60 libros y eran chamaquitos de 10-12 años y entonces llegaron felices con los libros.⁵⁸

⁵⁶ Entrevista con Pedro Valtierra, 20.11.2003, Ciudad de México

⁵⁷ Véase *Ibidem*

⁵⁸ Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, *op.cit.*



Carlo Lumholtz, *s.t.*, s.l, s.f / Fuente: Pablo Ortiz Monasterio, *Corazón de venado*, Textos de José Antonio Nava y Ramón Mata Torres, Consejo Estatal de la Cultura y las Artes Jalisco, México 1992, p. 19

La reacción de los huicholes al recibir los libros fue, según el fotógrafo, positivo. Me comentó otra de sus anécdotas basándose en una conversación que tuvo con Don Pablo, tocayo suyo, que es un huichol mayor. Don Pablo le comentó que cuando habló con el maestro de su comunidad, ese le había dicho que lo verdadero es únicamente lo que se encuentra en los libros. A Don Pablo le dio mucho gusto de ver el libro "Corazón de Venado", porque ahora le puede contestar al maestro que la costumbre huichola es algo verdadero también.⁵⁹ Pablo Ortiz Monasterio resume:

[...] él podía, decía: "y aquí está todo el costumbre", lo dicen en masculino; en castellano se dice la costumbre, pero ellos usan "el costumbre" para referirse a lo huichol, "está todo el costumbre en esto". Es un instrumento de reafirmación.

Lo que en su momento aquí en México decidieron unos defensores de los huicholes de que eso atentaba contra los huicholes y era difundir y se iba a llenar de National Geographic y de turistas en lugar... De hecho en mi libro no hay un sitio, no sabes donde hay, por el escándalo este. O.k., no lo ponemos, no lo necesitamos poner donde ni nada. Y la comparación de las fotos de Lumholtz antiguas con modernas, para ellos era un instrumento de autoafirmación que yo me quedé...⁶⁰

"El costumbre" se basa en una tensa red mitológica de venado-maíz-peyote que son los tres elementos más importantes de la cosmovisión huichola. Según su mitología, el venado, el maíz y el peyote son dioses que forman una unidad sagrada ocupándose del sustento y la pervivencia de los huicholes. Frecuentemente están

⁵⁹ Véase la entrevista con Pedro Valtierra, *op.cit.*

⁶⁰ Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, *op.cit.*

entrelazados con la serpiente y el águila, símbolos del agua en forma de río y del padre Sol. Ambos se encuentran en el escudo de la bandera mexicana. Por “el sello” en la bandera, esa ha sido incluida por los huicholes en sus fiestas rituales.



Pablo Ortiz Monasterio, s.t, s.l, s.f / Fuente: Pablo Ortiz Monasterio, *Corazón de venado*, Textos de José Antonio Nava y Ramón Mata Torres, Consejo Estatal de la Cultura y las Artes Jalisco, México 1992, p. 61

El venado, el maíz y el peyote a veces son dioses independientes y en ocasiones son uno mismo:

[...] El maíz fue primeramente venado. Cuando el maíz recién sembrado echa sus primeras hojitas, es el venado que asoma sus orejas. Cuando la milpa está en mazorca, y cuelgan sus largas hojas, es el venado viejo de grandes astas. Hay venados del mismo color que las tonalidades visten los granos del maíz.

De las huellas que fue dejando el venado en su camino, brotó el *hikuri*, es decir, el peyote. Cuando *Ushikuikame*, venado de dos años, hermano mayor de *Tamatz Kauyumari*, se quita los cuernos, de ellos brotan los peyotes, los *muwieris* y las ofrendas del culto. Los *muwieris* son venados machos, y las jícaras, venados hembras.

Las astas del venado son como plumas sacerdotales. Un plato de caldo de venado es lo mismo que una porción sagrada de peyote. El *hikuri* enseñó a *Marrakuarri* (el venado) a cantar. Antes, cuando cantaba sin el *hikuri*, sólo platicaba y el dios no le entendía ni le hablaba. Cuando comió *hikuri* y cantó por tercera vez, entendió lo que le decía el fuego, el sol y el maíz (shamán Eusebio Carrillo).

Tamatz Kauyumari, supremo shamán, es el venado cantador, el que encabeza y dirige los ritos, el que en realidad sabe, el que pone las palabras

en boca de todos los cantadores huicholes. El se acompaña siempre de sus dos hermanos: *Ushikuikame*, el mayor, de dos años, que anda siempre a su derecha; y *Watemukame*, el menor, de un año, siempre a la izquierda. Estos tres venados hermanos son en realidad el shamán con sus dos ayudantes. En toda la fiesta huichola hay un shamán que dirige los ritos y dos ayudantes que lo auxilian en el canto.⁶¹

Es otro ejemplo de nagualismo en la fotografía de los 90s.⁶² En este caso, al comenzar la fiesta ritual ya sea en *Wirikuta* o durante *Hikuri Neirra*, es el cuerpo humano de los *marakames*, jicareros y peyoteros que se transfigura en una apariencia animal que es el venado. Una vez acabados el ritual y la fiesta, el proceso se revierte. Los huicholes tienen incorporado esta capacidad inmediata de cambiar entre su existencia profana a la sagrada.



Pablo Ortiz Monasterio, *Venado, Maracames y Mujeres*, s.l., s.f. / Fuente: Pablo Ortiz Monasterio, *Corazón de venado*, Textos de José Antonio Nava y Ramón Mata Torres, Consejo Estatal de la Cultura y las Artes Jalisco, México 1992, p. 49

Tenemos el cuerpo humano, el nagual fotografiado en su estado de metamorfosis cumplida, que puede obtener la forma de una de las numerosas deidades del panteón huichol. En comparación con las imágenes de Gerardo Suter que tiene no indígenas como modelos, en las imágenes de Ortiz Monasterio el fotografiado es indígena. Había dicho que Gerardo Suter consiguió un método de filtrar del complejo sincretismo mexicano la esencia de lo que quedó de la cultura

⁶¹ Ramón Mata Torres, en: Pablo Ortiz Monasterio, *op.cit.*, pp. 26/27

⁶² Véase también el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

prehispánica.⁶³ Pablo Ortiz Monasterio, en cambio, plasmó en imágenes la índole de la cultura indígena contemporánea vivida por los huicholes.

Frente a una tan compleja red cultural y mitológica como es la de los huicholes, la visión de Pablo Ortiz Monasterio como fotógrafo no indígena sólo puede ser una de afuera hacia dentro. Es una perspectiva exterior y limitada que no hay que entenderse como una característica negativa. Su visión aborda un tema bien investigado previamente por parte de numerosos investigadores que dan sustento a las imágenes. El trabajo de Pablo Ortiz Monasterio no es el único proyecto sobre “el costumbre” de los huicholes, pero es obviamente uno acompañado de varios obstáculos que además provocó opiniones tanto positivas como negativas. Sin embargo, lo más valioso de su encuentro con los huicholes es un intercambio cultural intenso y fructífero entre ambos.

Veamos aquí brevemente el ejemplo del peyote. En ocasiones, los no indígenas obtienen la posibilidad de experimentar los efectos de ése cactus sagrado “cazado” por los huicholes. Aquí no se trata solamente de sentir el cambio de conciencia, sino sobre todo de vivirlo bajo las instrucciones de un verdadero chamán. Carlos Suárez dice:

Julio le mete en la boca un buen pedazo de peyote. Luego se dirige a mí. “¿Quieres probar?” Claro que quiero, es la primera vez que me ofrece. Me alarga un surco, una pequeña parte del cacto, del tamaño de un gajo de naranja. “¿Me puedes dar más?”, le pregunto. Me mira serio y deniega tajantemente. “Eso es suficiente”. Ángel a mi lado ríe y apunta: “A ver si te van a dar ganas de vomitar”. Pero tercia Julio, solemne: “No, su cuerpo quiere conocer, no le va a hacer daño”. Me lo meto en la boca y mastico lentamente. “¿Qué me va a pasar?”, le pregunto. “Lo vas a ver y oír todo bien clarito, y el pensamiento te va a funcionar muy bien, bien clarito. Y te va a dar mucha energía”. El sabor es amargo, la pulpa es jugosa. Lo retengo en la boca, lo chupo, espero. “Es sólo un poco, para que te vayas acostumbrando”, explica Julio. Pasan los minutos. Comienzo a notar como si un velo hubiera desaparecido de mis ojos, de mis oídos, de mi entendimiento y percepción. Escucho los pájaros piar en la lejanía. Me fijo en detalles en los que no había reparado. Ángel, que también tiene el moflete hinchado, se ha callado hace rato y sólo se manifiesta a través de su violín. Sus notas, pese a ser disonantes, a no provenir de una armonía común, suenan bien, al azar,

⁶³ Véase *Ibidem*.

tocadas en intervalos irregulares. Se está produciendo un ligero cambio en mi percepción y en la comunicación entre nosotros. Me descubro admirando la intensidad de los verdes, de los morados, de la tierra. Me fijo en una oruga negra que puebla las hojas del lugar en el que descansamos. Con la dosis que me ha dado Julio, poco más.⁶⁴

Pablo Ortiz Monasterio, basándose en sus experiencias, comenta:

Benítez decía que nosotros ya no debemos tomar peyote, cosa que yo sí hago y lo recomiendo, porque nosotros ya matamos a Dios. Es una experiencia religiosa, y como nosotros ya matamos a Dios entonces se vuelve como una especie nada más de superficialidad, de fiesta y de embriagues. Yo mismo dejé un cachito de Dios vivo, pero sigue siendo una experiencia divertida y de embriagues, pero a la vez de mística y de maravilla con las fuerzas de la naturaleza y con las fuerzas humanas con los huicholes. No se me ocurriría hacerlo aquí en la ciudad, pero allá en el desierto, con ellos y tal... Resulta una experiencia extraordinaria. Entonces eso es lo que hace la presencia indígena, no lo que aparece en las fotos.⁶⁵

Los efectos del peyote para los indígenas significan ponerse en contacto con sus dioses, pero para los no indígenas es más bien una forma de sentir la indianidad contemporánea o la resistencia cultural de los huicholes que han logrado preservar sus tradiciones ancestrales. Lo que Pablo Ortiz Monasterio subraya es el intercambio cultural y las experiencias que los fotógrafos no indígenas como él conviven junto a los indígenas.

Las experiencias de los mismos huicholes en ese tipo de encuentros con no indígenas, sin embargo, se quedan sin ser relatadas; y seguirán desconocidas hasta que no haya fotógrafos indígenas que abordan el mismo tema. Todavía son escasos los proyectos correspondientes realizados por fotógrafos indígenas y el único trabajo que podrá ponerse en cierta relación con el proyecto de Pablo Ortiz Monasterio es el de Petul Hernández Guzmán⁶⁶, porque ambos abordan la temática de las fiestas tradicionales indígenas.

⁶⁴ <http://www.visionchamanica.com/yage EMC/Peyote-Huicholes.htm> (17.02.2011)

⁶⁵ Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, *op.cit.*

⁶⁶ Véase el capítulo 3.2.1.5 *Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa* del presente trabajo.

3.1.5 Hombres, mujeres y niños indígenas

[...] Lo que nos da identidad es eso, toda la tradición y toda la cultura de los pueblos indígenas de muchas maneras, de mil formas. Unos más y otros menos, otras cambiando vertiginosamente, otras agarrándose a lo que ya tenían, pero todos han querido preservar estos valores que nos dan identidad. Yo creo que es lo más valioso que tenemos los mexicanos.¹

José Ángel Rodríguez

Lo indígena es parte inseparable de la cultura mexicana y por eso ha sido fotografiado en todas sus expresiones y variaciones. Revisando las innumerables imágenes producidas por los fotógrafos mexicanos y extranjeros uno encuentra sobre todo fotografías de personas indígenas. Ellos son los principales portadores de esa cultura² que da identidad al pueblo mexicano y por eso no es sorprendente su abundante presencia en la fotografía. – ¿Pero quién de estos hombres, mujeres y niños mexicanos son realmente indígenas y quién no? ¿Cómo se define al indígena de hoy?



Antonio Vizcaíno, *Huichol*, San Luis Potosí, 1989 / Fuente: *México indio*, Fotografías de Guillermo Aldana, Rafael Doniz, Patricio Robles Gil, Bob Schalkwijk y Antonio Vizcaíno, Apólogo de Salomón Nahmad, Textos de Elena Poniatowska, Grupo Financiero InverMexico, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Producción Editorial: Agrupación Sierra Madre, ímpetus Comunicación, Redacta y Vizcaíno Ediciones, México D. F. 1993, p. 191

¹ Entrevista con José Ángel Rodríguez, 06.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

² Véase también el capítulo 2 *La cultura indígena de México* del presente trabajo.

Ante la ley los indígenas se consideran iguales a los demás mexicanos. A pesar de que esa igualdad llegó a establecerse ya en el siglo XIX, los indígenas se quedaron sometidos a la ideología occidental y siguen siendo explotados hasta nuestros días.³ La igualdad jurídica frente a la desigualdad social y económica, resultado de una larga tutela colonialista, está documentada en un cuantioso número de publicaciones. Por lo tanto, en el presente capítulo no pretendo profundizar la relación entre el gobierno mexicano y el pueblo indígena, sino más bien demostrar con que ojo el fotógrafo no indígena está viendo a los hombres, mujeres y niños indígenas en su alrededor. Aquí no sólo hablarán las imágenes por sí mismas, sino también sus creadores a través de las numerosas entrevistas que tuve el placer de conducir.

Actualmente hay una definición oficial de "indígena mexicano", publicada por el INI y el PNUD en el 2000, que señala lo siguiente:

Indígena. Concepto de origen colonial que define a una población que comparte una tradición cultural de raíz prehispánica, la cual se reorganiza y funda sus características formales en el marco de la sociedad novohispana y que retiene entre sus rasgos más importantes el hablar una lengua amerindia o el asumir una identidad con esa tradición.⁴

No obstante, los fotógrafos David Ribas⁵ y Pedro Tzontémoc prefieren una definición más general de la palabra "indígena" que también se encuentra en el diccionario. En este caso el término significa nada más "originario del país o región de que se trata"⁶. Pedro Tzontémoc lo concretiza:

Todos somos indígenas, pues, o sea... Si tú estás en tu país y vivas la cosmovisión de tu país... pues, sí eres un indígena. Bueno, eso es lo que es un indígena según el diccionario.

Claro, otra vez la visión colonialista: indígena es aquél que se pone plumas en la cabeza. Las francesas son indígenas según esa definición, porque también se ponen plumas en la cabeza, o sea, Chanel es una diseñadora indígena, porque también pone sombreros con plumas. –Si el

³ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁴ Véase: http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.html?num_pre=1 (22.12.2010)

⁵ Entrevista con David Ribas vía correo electrónico, Febrero 2004, Barcelona-Berlín, México

⁶ *Diccionario de la Lengua*, Alianza Editorial, Madrid 1994, p. 620

indígena es el que se viste de guarache y todo eso, pues la escuela de antropología está llena de indígenas.

También tengo que decirte que sí hay una definición clara de lo indígena. Es el que tiene una cultura diferente a la tuya. –Yo no lo veo así, pero sí lo hay. Hay una visión como despreciativa; a mí se me hace desde este punto de vista.

El INI es un asunto de desagregación como los separa. Son mexicanos. Luego se puso el Instituto Nacional de la Mujer. Pues, son seres humanos. ¿Por qué les hacen un Instituto Nacional de la Mujer? Somos todos iguales. ¿Cómo separas así?

Entonces, si hay esta visión, pero se me hace una visión bien colonialista, bien segregacionista.⁷

Los diferentes institutos fueron creados por el gobierno mexicano como respuesta a las existentes desigualdades y problemas sociales. Su propósito es de enfocarse mejor en varias áreas de la sociedad y así atender las necesidades específicas de cada grupo. No hay que verlo como una forma de discriminación hacia indígenas o mujeres, sino más bien como una manera de repartir dinero y apoyo específico a cada uno de los grupos en cuestión. Obviamente los resultados de éste esfuerzo no son de todo satisfactorios desde el punto de vista de sus críticos. Se considera siendo una política de separación que es demasiado colonialista y que aplica estrategias occidentales que no funcionan en una sociedad multicultural como la mexicana.

La diversidad cultural no es un problema en sí misma. De hecho, constituye un capital tangible e intangible de enorme potencial para el país, en tanto pluralidad de experiencias históricas acumuladas, que forman un repertorio vastísimo de recursos para hacer frente a las situaciones más variadas. El problema está en la estructura dual, asimétrica, que subyace en el fondo de esa pluralidad. Y aquí es indispensable volver una vez más al origen de este problema, que no es otro sino la situación colonial de la que surge la actual sociedad mexicana. Un pasado cuya dualidad básica y antagónica no ha sido superada aún y se expresa, en cambio, en todas las facetas de la vida nacional. Un pecado original todavía no redimido.⁸

⁷ Entrevista con Pedro Tzontémoc, 02.02.2004, Ciudad de México

⁸ Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo, Una Civilización negada*, Editorial Grijalbo, México D. F. 1994, p. 96

La visión colonialista es la del no indígena hacia “el otro”, el pueblo conquistado, y no solo ha sido criticada por Pedro Tzontémoc, sino también por varios otros fotógrafos que hoy pretenden liberarse de esta carga histórica. Entre ellos también está el fotógrafo estadounidense Cisco Craig Dietz que dice que no es capaz de distinguir entre los indígenas y los demás mexicanos. Piensa que más bien es un asunto personal de aquellos que llevan etiquetas y aquellos que necesitan etiquetar⁹. Tampoco a Gerardo Súter le interesa separar los indígenas de los no indígenas. Dice:

[...] Sí lo puedes abordar, pero no tiene sentido. Yo no lo veo mucho caso, salvo para investigaciones específicas o para hacer un trabajo documental específico. Lo puedes hacer, pero yo creo que trasciende eso y lo más importante, por eso se han mantenido tanto, es trasciende lo obvio. Trasciende el traje, trasciende la vasija, trasciende la comida, trasciende la transmisión del lenguaje, del dialecto entre la madre y sus hijos. O sea, va mucho más allá de eso.

Tenemos una gente que trabaja con nosotros desde hace muchos años y ella es zapoteca. Ella cada vez que habla con cualquiera de sus familiares habla en zapoteco por teléfono, pero con una naturalidad, o sea ella lo tiene incorporado y nosotros lo tenemos incorporado cuando estamos hablando y de repente ella habla en zapoteco con otra persona. Es parte de... o sea, no hay una distinción. Es parte de ella y así es.

El ejemplo que quedó más claro es la comida, que no te das cuenta, pero lo tienes asimilado. En una tortilla que hay en el país... Entonces por donde camines... ya no te das cuenta, pero lo sigues teniendo. Claro, que si quieres hacer una distinción puedes hacer esa distinción, pero a mí no me interesa hacerlo. Porque me parecería también como querer separar los mundos cuando en realidad no lo están.¹⁰

A pesar de que muchos elementos culturales indígenas forman fija parte de lo mexicano y resulta casi imposible separarlos, Súter si tiene una definición personal de la cultura indígena actual:

Lo definiría como una cultura que se ha logrado mantener, que en los últimos años ha tenido que luchar muchísimo más por mantener su identidad como cultura, pero que siento que es una cultura y que tiene un pensamiento

⁹ “I am not able to make this distinction; I feel it is a personal one made by those being labeled and those that need to label...”, Cisco Craig Dietz vía correo electrónico, Junio 2008, San Cristóbal de las Casas-Berlín

¹⁰ Entrevista con Gerardo Suter, 16.10.2002, Ciudad de México

que ha perdurado por cientos de años. Creo que a pesar de que nosotros como occidentales queremos de alguna forma captar e incorporar esta cultura o más bien no incorporarla, sino más bien, agotarla. Creo que eso no está haciendo posible, porque es una cultura que es mucho más fuerte que la nuestra, que tiene una conciencia mucho mayor de lo que son y de lo que quieren ser y lo que quieren seguir siendo.¹¹

Destaca sobre todo que la cultura indígena es mucho más fuerte que la mexicana (o tal vez incluso que la occidental en general). Siendo el mundo prehispánico la componente principal en la obra de Suter¹², no sorprende que aquí subraya su admiración por la realidad espiritual de la cultura indígena. Son el pensamiento y la conciencia indígena que ha sobrevivido tantos siglos y que además se ha vuelto parte de la cultura mexicana contemporánea.

A pesar de que en la actualidad muchos –no todos– mexicanos se identifican con la cultura indígena, existe una cierta barrera entre ambos grupos. El fotógrafo Agustín Estrada lo describe así:

Quando yo viajé allá me di cuenta de la diferente educación que yo he tenido. Entonces, cuando uno vive en una familia en medio x aquí en la Ciudad de México, piensas que todo México es igual o que es muy parecido, que los cambios son nada más de poder exquisitivo o raciales, pero cuando ya vas a estas comunidades y ves lo distinto realmente que es la forma de pensar te das cuenta que va mucho más allá y que es otra cultura.¹³

Hay una serie de diferencias culturales mencionadas por parte de los fotógrafos entrevistados que me gustaría sintetizar antes de seguir con las imágenes de gente indígena en concreto. El primer punto esencial en la definición del indígena es el aspecto psicológico, es decir el pensamiento y la autoidentificación. Se expresa sobre todo en el orgullo de ser indígena y un profundo respeto por su cultura. Mariana Rosenberg explica:

Yo creo que el indígena de hoy, para empezar, a diferencia quizá del indígena de ayer, está orgulloso de ser indígena. Ya no es el indígena que lo va a esconder o que se va a sentir tímido por el hecho de ser indígena sino

¹¹ *Ibidem*

¹² Véase capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

¹³ Entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

que ahora ya te das cuenta que la gente está orgullosa de ser indígena y que te do dice además. [...] ¹⁴

Alicia Ahumada indica al respeto:

Más bien creo que ser o sentirse indígena es una toma de conciencia personal, hay indios que no se asumen como tal y habemos mestizos que consideramos la cultura de nuestros antepasados como nuestras propias raíces. ¹⁵

Otros fotógrafos no indígenas que comparten una opinión parecida a la de Rosenberg y Ahumada son Gerardo Suter, Ángeles Torrejón, Gabriel Figueroa, Augustín Estrada, Graciela Iturbide, Patricia Martín y Pedro Valtierra. ¹⁶ Gerard Tournebize, por su parte, me contestó:

El que no ha perdido su alma, el que camino bien (este son palabras de ellos). ¹⁷

También Carlota Duarte, basandose en su larga experiencia con los fotógrafos indígenas del AFI, ha mencionado que las diferencias existen sobre todo en el pensamiento de los indígenas ¹⁸. Y el crítico de arte Olivier Debroise confirma que la autoidentificación es la primera definición de quien es indígena y quien no ¹⁹.

Inseparable del aspecto psicológico es la pertenencia a una comunidad indígena. Dentro de cada comunidad hay miembros que poseen derechos específicos y que tienen varias obligaciones sociales que cumplir. Es donde los indígenas gozan de un hogar y donde practican los costumbres más auténticos de su cultura. Siendo la comunidad la cuna de su identidad, también es el lugar principal donde se manifiesta el orgullo de sentirse indígena. La fotógrafa Cristina Kahlo dice:

¹⁴ Entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

¹⁵ Entrevista con Alicia Ahumada vía correo electrónico, Febrero 2005, México-Berlín

¹⁶ Véase las entrevistas correspondientes en el anexo A, *Entrevistas con fotógrafos no indígenas del presente trabajo*.

¹⁷ Entrevista con Gérard Tournebize vía correo electrónico, 03.04.2004, México-Berlín

¹⁸ Véase la entrevista con Carlota Duarte, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

¹⁹ Véase la entrevista con Olivier Debroise, 16.01.2004, Ciudad de México

Los indígenas son aquellos que siguen viviendo dentro de su comunidad y cultivando sus tradiciones.²⁰

Rogelio Rangel confirma la opinión de Kahlo, mientras que también critica las influencias a las que continuamente están expuestas las comunidades indígenas. A pesar de que muchas comunidades se encuentran alejadas de las grandes ciudades y son difíciles de acceder, no necesariamente se quedan libres de influencias externas. Así en las palabras de Rangel se expresa una vez más la dura crítica tanto a la política nacional como a la explotación de los pueblos indígenas en general:

Creo que no es una cuestión de sangre que sin duda hay algo de eso. Creo que es más bien una condición de desarrollo social y de desarrollo cultural. Son comunidades que tienen afinidades, que tienen costumbres y que tratan de mantenerlas. Mientras más integrado a una comunidad así estés, podría decir que eres indígena aunque literalmente quizás no lo seas, aunque tengas una formación urbana. En el fondo siempre hay tradiciones que conservar, aún y cuando están mezcladas. Muchas de las tradiciones que ahora se defienden con un nacionalismo tremendo, en realidad son mezclas muy añejas de otras culturas. Es parte del mismo juego. Desde entonces ha sido mezcla tremenda y ahora es difícil separarlas.²¹

Mira, lo que yo te diría es: La cultura indígena es un término que puedes ir cercando en esos términos de desarrollo, de convivencias con intereses mutuos. No tiene sentido que le busques más, porque es un híbrido. Está todo mezclado. Hay comunidades indígenas urbanas que se mezclan con pueblos indígenas de otros lugares. Y actualmente, es una pena decirlo, pero el activismo político ha ensuciado mucho el desarrollo de muchas comunidades. Hay una contaminación tremenda de intereses particulares, específicos de manipulación tremenda de los indígenas o de algunos grupos indígenas por parte de algunos, no solo grupos políticos, incluso las mismas escuelas de antropología, algunas instituciones no gubernamentales o algunas de trabajo social, instituciones médicas... todo el mundo quiere sacar ventaja.²²

Pedro Valtierra, fotoperiodista y editor de la revista *cuartoscuro*, subraya un punto esencial ya insinuado por Rangel. Lo más importante no es la pertenencia sino sobre todo el compromiso que los indígenas tienen con su comunidad:

²⁰ Entrevista con Cristina Kahlo vía correo electrónico, Mayo 2010, México-Berlín

²¹ Entrevista con Rogelio Rangel, 10.02.2003, Ciudad de México

²² *Ibidem*

Yo creo que el indígena es aquella persona que respeta una actitud, una cultura, una convivencia dentro de un grupo de una etnia. Básicamente son los que tienen sangre de una etnia y que tienen un costumbre, tienen una conducta, que respetan la tradición y la cultura. Aunque es complicado... Yo, por ejemplo, conozco zapotecas en México que son abogadas y todo, pero respetan la cultura. Son indígenas, aunque están viviendo ya en otra situación, pero son indígenas finalmente. Son zapotecas, cumplen con las tareas de su tradición. Entonces, son indígenas.²³

Es decir, hay indígenas que han gozado de una educación académica que les facilitó salir de sus comunidades y vivir una vida privilegiada en las ciudades, pero que cumplen con sus obligaciones en la comunidad de origen. Es también el caso de muchos emigrantes a otros países como por ejemplo se puede ver en el caso de los mixtecos²⁴. Consta que para la gente indígena lo más importante no es la presencia física y diaria en sus comunidades, sino más bien el lazo que mantienen con su pueblo. A través de ese compromiso aseguran y dan rumbo al futuro desarrollo de su cultura.

La importancia de ser miembro de una comunidad no solo ha sido mencionado por Kahlo, Rangel y Valtierra, sino también por Ruth Lechuga, Gabriel Figueroa, Graciela Iturbide, Rafael Doniz, Lorenzo Armendariz, Patricia Martín, José Ángel Rodríguez, Gisela Weimann y Javier Hinojosa.²⁵ Este punto importante también se encuentra en las palabras del fotógrafo indígena Juan de la Torre:

Bueno, el carácter de un pueblo indígena está concentrado en... concentrado su pensamiento, su conocimiento dentro del ámbito cultural, porque un pueblo, una gente joven, digamos, tiene que entrarse dentro del ámbito de la cultura de ese pueblo, tiene que entrar para conocer mas a fondo lo que es la vida de ese pueblo.

Entonces, el carácter del pueblo está relacionado por medio de la cultura maya que todavía queda poco, relacionado con la religión católica que todavía es la mayoría, entonces, hay una cierta mezcla y a la vez hay una cierta coordinación por medio de los rezadores tradicionales. Hay rezadores tradicionales que es la base fundamental del pueblo, que ellos tienen el conocimiento amplio dentro del mismo pueblo. Porque hay jerarquía de cargos

²³ Entrevista con Pedro Valtierra, 20.11.2003, Ciudad de México

²⁴ Véase también el capítulo 2.2.1.3 *Los mixtecos – un pueblo de emigrantes* del presente trabajo.

²⁵ Véase las entrevistas correspondientes en el anexo A, *Entrevistas con fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

tradicionales y yo considero que estos cargos tradicionales funcionan como la universidad, donde se prepara gentes, lo mismo como nosotros como indígenas, tenemos donde prepararnos para aprender, sobre todo mantener la relación, la relación social tanto como la relación a través de los rezadores, a través con la sagrada tierra y la madre naturaleza que tenemos una cierta relación mística.²⁶

Me parece muy interesante su comparación entre la comunidad y la universidad. La comunidad para los indígenas es obviamente la institución educativa más importante y el mejor lugar para estudiar las tradiciones y los costumbres locales. Los conocimientos así obtenidos se deben aplicar siempre y cuando lo es requerido por el pueblo para confirmar su compromiso con la comunidad de origen.



Maya Godet, *s.f.*, Ixmiquilpan, Hidalgo, 1991 / Fuente: AAVV, "El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio", Prólogo de Roger Bartra, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México D.F. 1993, p. 98

Esa expresión de respeto por su pueblo no quiere decir que frena el interés de los indígenas por cosas externas. Más bien son curiosos por lo que se les ofrece y eso me lleva a otra característica del pueblo indígena contemporáneo mencionado por los fotógrafos no indígenas: su aspiración al progreso.

[...] Obviamente van cambiando. ¿Y qué es lo que sucede? Que también la gente o ciertas comunidades aspiran al progreso. Y aspirar el progreso para ellos es aprender el español, tener carro, tener televisión, tener refrigerador y las comunidades modernas. Es el signo de los tiempos. Es algo que no podemos cambiar. Desgraciadamente ya no existe la pureza... Yo creo que es muy, muy, muy difícil encontrar realmente en este sentido la total y completa pureza de tradiciones y de costumbres.²⁷

²⁶ Entrevista con Juan de la Torre, 09.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

²⁷ Entrevista con Javier Hinojosa, 18.12.2003, Ciudad de México

Numerosos fotógrafos han descrito los cambios en la cultura indígena y reconocen la dinámica natural de la misma. Algunos destacan la curiosidad de la gente por cosas nuevas y desconocidas (Eniac Martínez, Ángeles Torrejón, Graciela Iturbide y José Ángel Rodríguez²⁸), mientras que otros también mencionan su resistencia que se expresa en varios movimientos por una vida mejor. Su espíritu luchador se descargó en los años 90s en un movimiento al que todo el mundo mantiene un enfoque: el del EZLN²⁹. El movimiento zapatista ha sido mencionado por Mariana Rosenberg, Gerardo Suter y Marco Antonio Cruz³⁰.

A pesar de que a lo largo de los siglos hubo varias protestas y rebeliones por parte de los indígenas, cabe acordar que su carácter luchador no siempre fue reconocido. El indígena más bien fue clasificado según su aspecto físico y su actitud sumisa. Eso demuestra la definición que proponen Herbert Spencer y Genaro García a finales del siglo XIX:

Hombres vigorosos y de estatura media, rara vez altos, mujeres bajas y gordas; piel gruesa que encubre los músculos y las venas; color moreno rojizo. Las palmas de las manos y las plantas de los pies blancas. Frente estrecha, la parte posterior grande y como oprimida hacia arriba.

Pelo negro carbón, grueso y lacio; el cráneo nunca calvo, el pelo rara vez encanecido. Ojos negros grandes con el blanco amarillo, colocados horizontalmente apartados.

La nariz ligeramente doblada y ancha en la parte baja; boca espaciosa con preciosos dientes; barba redonda y llena; bigote escaso.

La cara oval, cuello corto, piernas más musculosas que los brazos; manos y pies pequeños; grado inferior de sensibilidad. No impulsivos, pocas pasiones, pero por lo mismo intensamente excitables. Muy sumisos y aun serviciales, desconfiados y calculistas.

Muy alegres cuando se reúnen entre sí, no obstante su expresión melancólica; no inventivos pero muy inteligentes para imitar pequeñas invenciones.³¹

²⁸ Véase las entrevistas correspondientes en el anexo A del presente trabajo.

²⁹ Véase también el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

³⁰ Véase las entrevistas correspondientes en el anexo A del presente trabajo.

³¹ Citado por Elías Trabulse, "Los orígenes científicos del indigenismo actual", en: *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*, Archivo General de la Nación, Fondo de Cultura Económica, México 1996, pp. 90/91

Si no antes, seguramente a partir del levantamiento zapatista quedó definitivamente claro que los indígenas no son nada sumisos y eso también lo mencionan algunos fotógrafos como por ejemplo Ángeles Torrejón:

No me parecen sumisos. A mi me parece una gente muy inteligente. Entonces, ellos saben lo que son, lo que hacen y como lo hacen. Lo tienen completamente claro. Son sabios. El problema es que su misma sabiduría... dicen, si me van a decir esto, voy a obedecer, voy a observar, voy a hacer como me piden las cosas para no crearme conflictos. Pero no voy a cambiar mi pensamiento, no voy a cambiar mi cultura, no voy a cambiar la forma en que yo tenga a mis hijos ni como los educo o mis tradiciones o mis fiestas – eso no va a cambiar. Pero acepto lo que me dice, me crea menos problemas. Yo no considero al indígena una persona sumisa, no.³²

Flor Garduño lo explica así:

Gracias a la manera de ser de los pueblos indígenas, han logrado sobrevivir no tanto por sumisión, sino porque tú nunca sabes exactamente lo que están pensando dentro de la cabeza de ellos. Te dicen que sí, pero es un sí que a lo mejor es un no. Es una manera de resistencia y una manera de sobrevivir que me parece muy interesante.

Por ejemplo los grupos aymaras en Bolivia, Perú, y con la lengua de aymaras hay diez maneras de decir “no”. Entonces, esa manera de camuflajearse es una manera interesante de resguardarse, porque finalmente la penetración ha sido tan bárbara de los demás pueblos que de esta manera hermética ha permitido que como clan todavía sigan. Están todavía como clan, pero transformándose.³³

Gracias a ese no permitirte entrar totalmente en su psicología, en su manera de... Aunque trabajé muchos años, yo muchas cosas no entendía. No entendía, porque realmente no tenían ganas de que yo entendiera. Preguntaba yo cosas y me salían por otro lado. [...]

Hay una resistencia, una necesidad de sobrevivir y ellos lo han hecho a su manera que a lo mejor puede parecer sumisa. Al no responderte cosas ya es una manera activa. Si tu preguntas y si ellos fueron sumisos te contestarían todo, pero nunca te contestan lo que tú quieres escuchar o lo que es realmente la información. No estoy hablando en el nivel político o social, sino te estoy hablando al nivel religioso, de las fiestas, de los objetos que a mí me interesaron. Pero bueno, no era importante lo entender. Yo sentía que pasaban cosas, que están pasando cosas.³⁴

³² Entrevista con Ángeles Torrejón, 11.02.2002, Ciudad de México

³³ Entrevista con Flor Garduño, 13.03.2003, Tepoztlán, Estado de Morelos, México

³⁴ *Ibidem*

Según Ángelés Torrejón y Flor Garduño, otra característica de los indígenas es una cierta inalcanzabilidad a través de la cual mantienen una distancia frente a aquellos que no forman parte de su cultura. Esa es una conducta activa que descarta toda idea de sumisión y se revela como una determinada forma de intercambio entre ellos y los no indígenas. Rogelio Rangel confirma:

Sumiso es un término literalmente despectivo. Me parece que más que sumisos hay una sabiduría en donde no tiene sentido la confrontación. Y en ese no confrontarse pueden tomar distancia. Entonces, tomar distancia se puede interpretar como ser sumisos cuando en realidad estas tratando de involucrarte más con quienes te agreden. [...] ³⁵

Durante su intercambio con culturas ajenas, los indígenas mantienen cierta distancia que sin duda está basada en previas experiencias negativas. Esa actitud es una forma de resistencia y prevención, pero en algunos casos la distancia se da también por la simple falta de tener un idioma en común. No todos los indígenas hablan español, pero si algún lenguaje indígena que aprendieron en su vida comunitaria. Así el idioma es indicador principal para el gobierno nacional en sus censos del pueblo indígena ³⁶ e por eso también ha sido mencionado por varios fotógrafos (Rafael Doniz, Gabriel Figueroa, Patricia Martín y José Ángel Rodríguez ³⁷). Uno de ellos es Fernando Rosales que dice:

Hay algo muy curioso. Hay muchos de los indígenas, no quieren que sepan que son indígenas. A veces niegan; a veces hay gente que no es indígena y dice que sí es indígena. En el INI había criterios de que es indígena que habla una lengua y se acabó. Pero hay mucha gente que no hablan lenguas y por eso no son indígenas. Hay otro problema de la migración. Hay mucha gente que ya no vive en su comunidad, pero es indígena.

Ahora, últimamente en el INI se estilaba lo siguiente: Nada más, para ellos les bastaba que la gente dijera que sí es indígena o no. Hay gente que habla la lengua y dice que no es indígena... –No es muy exacto el asunto.

Mi definición sería que el indígena es el que habla una lengua. ³⁸

³⁵ Entrevista con Rogelio Rangel, *op.cit.*

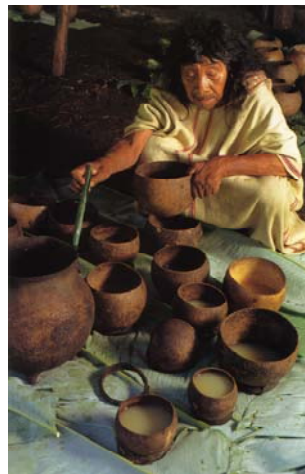
³⁶ Véase capítulo 2.2 *Los grupos indígenas* del presente trabajo.

³⁷ Véase las entrevistas correspondientes en el anexo A del presente trabajo.

³⁸ Entrevista con Fernando Rosales, 13.11.2003, Ciudad de México

Es buen momento para resumir los criterios hasta ahora vistos y que distinguen al indígena de los demás mexicanos. Los fotógrafos no indígenas mencionaron a base de sus conocimientos y experiencias los siguientes puntos principales: la autoidentificación con la cultura indígena, el compromiso con una comunidad, la aspiración al progreso y el hablar al menos un idioma indígena.

A continuación veremos que a parte de estos puntos principales, los fotógrafos indican una vida en pobreza y una relación mística con la naturaleza como características adicionales de los indígenas contemporáneos. Además critican que muchos indígenas se aprovechan del gran interés que les brindan los no indígenas. Ese último punto es solo una de las respuestas que se han dado dentro de su intensivo intercambio con culturas ajenas. Finalmente, algunos subrayan el aspecto racial como otro punto esencial en el momento de encuentro entre el fotógrafo con gente indígena.



Antonio Vizcaino, *Lacandón*, Nahá, Chiapas, 1990 / Fuente: *México indio*, Fotografías de Guillermo Aldana, Rafael Doniz, Patricio Robles Gil, Bob Schalkwijk y Antonio Vizcaino, Apólogo de Salomón Nahmad, Textos de Elena Poniatowska, Grupo Financiero InverMexico, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Producción Editorial: Agrupación Sierra Madre, ímpetus Comunicación, Redacta y Vizcaino Ediciones, México D. F. 1993, p. 179

La escritora Elena Poniatowska me comentó que los indígenas son los mexicanos más pobres del país.³⁹ A pesar de que el aspecto de la pobreza siempre ha sido uno de los factores que caracterizan al indígena en comparación con los

³⁹ Entrevista con Elena Poniatowska, 27.01.2004, Ciudad de México

privilegiados de la sociedad mexicana, no ha sido subrayado explícitamente por gran parte de los fotógrafos. Solamente Marco Antonio Cruz opina:

Culturalmente, socialmente, económicamente, en todos sentidos está muy mal. Sigue siendo como abandonado. Abandonado no solo por la parte del gobierno, sino por toda la sociedad incluso. Nosotros mismos hemos puesto barreras y no los vemos. Pero ahí están con grandes necesidades y en algunos casos con necesidades extremas. Hay gente que en este momento se están muriendo por hambre. Y eso es realmente lamentable.⁴⁰

Otros fotógrafos hablan más bien de la explotación lo que igualmente sugiere una imagen del indígena pobre. Finalmente, el concepto de pobreza resulta ser relativo. Lo que desde nuestro punto de vista occidental es "estar pobre" para los indígenas puede significar "vivir bien". Pedro Tzontémoc me contó una interesante anécdota:

[...] Estaba yo en Creel, o sea me metí ahí en la zona donde a penas se entra en la tarahumara, y hay tours para turistas. Entonces llegaban y les llevaban a las cuevas tarahumaras que había ahí cerca y ahí me encontré con un chavo en un albergue totalmente deprimido, un mexicano. Platicando, decía que no puede ser que en plena siglo XX la gente vive en cuevas, es horrible, no puede ser. Le dije: "Espera, cuanto te costó tu tour?" - Cien pesos o lo que le había costado y le dije: "Tomate mañana el mismo tour y pregúntales a ellos que opinan por vivir en cuevas, no seas colonialista." Otra vez: Voy a fotografiar desde fuera y voy a juzgar desde fuera. Entonces, pregúntales a ellos que opinan de vivir en cuevas. En la siguiente noche me lo volví a encontrar y ya estaba contento... "¿Fuiste?" - "Sí, sí fui." - "¿Y qué te dijeron?" - "¿Me dijeron que como era posible que nosotros viviéramos unos encima de otros en esos edificios horribles?" Y ellos vivían ahí libres en sus cuevas con todo el campo enfrente, pues, vivían maravillosamente bien. Entonces, tiene mucho que ver con eso, con ese juicio desde afuera...⁴¹

La fotógrafa Alicia Ahumada tuvo una experiencia parecida:

[...] Hace poco tiempo vino un amiguito alemán y me dijo que tenía mucho interés de conocer las zonas pobres y le dije: "Mira, casualmente en dos días voy a ir a la Barranca de Meztitlán. Si quieres puedes venir conmigo." Una noche antes de irnos me dijo: "Oye, me gustaría comprar tortas o algo para llevarlos a los pobres." Entonces, fue muy extraño para mí, porque no tengo esta imagen de pobreza de las comunidades indígenas o de la gente del

⁴⁰ Entrevista con Marco Antonio Cruz, 07.02.2003, Ciudad de México

⁴¹ Entrevista con Pedro Tzontémoc, *op.cit.*

campo. Más bien... O sea, la pobreza a lo mejor es una pobreza de dinero, de carencias, pero hay tanta riqueza espiritual que por lo general cuando tú vas al campo, vienes con muchísimas cosas. La gente te ofrece el aguacate que acaba de cortar de su árbol, el huevo que acaba de poner su gallina, el pedazo de queso que le acaba de sacar de su cabra... o sea, me he quedado muy sorprendida. Nunca he imaginado el campo de México o a los indios de México como con esa necesidad, pues. Igual si la tienen, pero la experiencia que yo he vivido con esa gente es siempre un experiencia como muy bondadosa, muy de que llegas con la gente y te ofrecen lo que quieren, lo que tienen, lo que pueden y siento es tan rico que... Al final no llevé nada, no había necesidad. No había, porque siempre te ofrecen algo... te ofrecen un plato de frijoles, una tortilla, un pedazo de barbacoa, una manzana que acaban de cortar. No sé... siempre.⁴²

Efectivamente, en las fotografías de hombres, mujeres y niños indígenas de México no se encuentra una pobreza extrema como la que podemos ver en imágenes que nos llegan de Etiopía, para dar un ejemplo. Eso no quiere decir que no haya un alto grado de miseria económica y social entre los indígenas, sino solo que los fotógrafos de los 90s evitan buscar el elemento de pobreza. No es el mayor enfoque de los fotógrafos no indígenas mostrar la pobreza como una de las principales características de la vida indígena; y aún menos se encuentra en los trabajos de los fotógrafos indígenas^{43, 44}.

El indígena vive una realidad que se le llama pobre cuando se la ve desde la mirada del mundo material, y la materia no es todo en la vida, ellos tienen lo que necesitan y si bien el gobierno les podría dar mejor salud y educación, pero si este sistema colapsa, los que se van a salvar son ellos, que saben vivir respetando la madre naturaleza.⁴⁵



Sebastián Belaustegui, *Tarahumara*, Serie "Guardianes del Tiempo" (1991-2001), México / Fuente: <http://www.photosuki.com/> (15.01.2011)

⁴² Entrevista con Alicia Ahumada, 01.10.2003, Ciudad de México

⁴³ Véase el capítulo 4.3. *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

⁴⁴ Véase el *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

⁴⁵ Entrevista con Sebastián Belaustegui vía correo electrónico, Mayo 2008, México-Berlín

La relación mística que los indígenas tienen con la naturaleza ya ha sido mencionado más arriba por el fotógrafo indígena Juan de la Torre. Para Sebastián Belaustegui, fotógrafo argentino, es justamente ese respeto por la tierra que distingue a un indígena del no indígena. Entre 1991 y 2001 ha estado en treintaicinco comunidades de diez países latinoamericanos diferentes para trabajar en la serie "Guardianes del Tiempo". Según sus experiencias, propone esta definición:

Indígena es que sabe o intenta sentir la tierra, el que sabe convivir con ella y la respeta, el que tiene conciencia de este ser vivo que es el planeta, el que ofrenda buenos pensamientos para agradecer la abundancia que se nos ha dado en este tierra.⁴⁶

Belaustegui logró adentrarse en las culturas indígenas de diferentes naciones sin de que su trabajo fotográfico envoca en una idealización de las mismas. Más bien subraya la belleza de las culturas con las que se encontró en sus viajes. Belaustegui, al igual que muchos otros fotógrafos no indígenas entrevistados para el presente trabajo, tiene una actitud de profunda admiración frente al mundo indígena⁴⁷.

Francisco Mata Rosas lo lleva a otro extremo y no menciona casi nada sobre el lado admirable de la cultura indígena. Mientras que los indígenas generalmente han sido descritos de manera positiva, Mata Rosas destaca la otra cara de la medalla:

Yo la semana pasada estuve en Baja California norte en un lugar que se llama San José de la Zorra y en otro lugar que se llama San Antonio Necua donde son los asentamientos de la comunidad Kumiai⁴⁸. La comunidad Kumiai, que probablemente nunca la habías escuchado, es un grupo indígena de México. Es uno de los cincuenta y seis. Ahí mismo están los Kikapús, los Kumiai, los Paipai y los Kiliwas. Yo fui a fotografiar ese lugar, a San José de la Zorra.

En San José de la Zorra quedan cinco personas que hablen todavía la lengua. En San José de la Zorra, en la comunidad viven ciento cincuenta personas. Estas ciento cincuenta personas tienen coches con placas de California. En esta comunidad ciento cincuenta personas hacen sus compras

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ Véase también el capítulo 2.1 *Fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

⁴⁸ Véase también <http://www.kumeyaay.info> (22.12.2010)

en San Isidro, en mercados de segunda mano, y hacen una artesanía chafona que la venden en dólares.

Luego en Coahuila estuve hace poco, en Piedras Negras, ahí es el grupo Kikapú. Sí son Kikapús que hay de los dos lados. Hay de la parte de los Estados Unidos y en la parte de México. En la parte de los Estados Unidos, además de que están en una reserva, administran en Eagle Pass un casino. Y en la parte mexicana, cuando construyeron el nuevo puente internacional, ellos vivían en esa zona, vivían en la parte de abajo. Y las corrieron prácticamente; y ahora viven en los Estados Unidos. Les corrieron, porque además se dedicaron al tráfico de drogas y eran alcohólicos y tenían una situación de excepción que no necesitaban pasaporta para pasar de un lado al otro. Esa es una cosa.

Otra cosa es el MULT, el Movimiento Unificado de Lucha Triqui, que es un movimiento cuasi guerrillero de la Sierra Zapoteca de Oaxaca que tienen su principal asentamiento en la Ciudad de México. Aquí en la Ciudad de México se encargan de controlar a gran parte de los vendedores de artesanía. -Luego... En fin, me puedo seguir hasta los cincuenta y seis. Es un mundo inmenso.

El mundo indígena mexicano no es el EZLN. El EZLN es el mundo indígena más atractivo para la gente que no conoce el mundo indígena. Y más atractivos para los ojos extranjeros. ¿Por qué? Porque en un momento que no hay tortillas, que no hay esperanzas, etc. éstos representan una bandera para todo el mundo. Representan una bandera para los europeos que no tienen nada que hacer más que defender... Vienen y hacen turismo revolucionario y se dice todos somos Marcos... Yo no estoy en contra del movimiento. Yo he trabajado muchísimo con el EZLN, lo cual no me impide tener una visión crítica de la percepción del mundo indígena mexicano.

El mundo indígena mexicano es mucho más grande que el EZLN, pero muchísimo, muchísimo. Y es contradictorio y complicado, difícil de entender, con muchos problemas, con muchos mitos... Por ejemplo, cuando se habla de la defensa de los usos y costumbres. Bueno, los usos y costumbres son en algunas regiones de Chiapas es maltratar a las esposas. Esos son los usos y costumbres. Los usos y costumbres es violar a las hijas. Los usos y costumbres es vender a las hijas en matrimonio. ¡Esos son los usos y costumbre! Yo no defiende eso.⁴⁹

Mata Rosas ha sido uno de los muy pocos fotógrafos no indígenas que ha decidido aprovechar la entrevista conmigo para acordar que la cultura indígena, como cualquier otra, también tiene aspectos negativos. Por ejemplo, está la manera de relacionarse con otros. Dentro de eso, lo que más ha sido criticado, es como

⁴⁹ Entrevista con Francisco Mata Rosas, 14.04.2003, Ciudad de México

tratan a sus mujeres. El maltrato a la mujer, cabe mencionarlo, no es exclusivamente un problema indígena, sino lamentablemente del ser humano en general.

La fotógrafa indígena Maruch Sántiz Gómez me comentó que siempre tiene problemas en su comunidad. Siendo una fotógrafa del AFI que ha gozado de gran reconocimiento internacional, su nueva vida se observó con cierta crítica en la sociedad comunal. Me comentó de sus experiencias personales lo siguiente:

En la mayoría de los pueblos indígenas no permiten que una mujer casada salga a trabajar, porque muchas veces yo tenía problemas, basando en eso, de que no soy una mujer buena para ser responsable para un hombre porque trabajo, porque mi marido me da permiso para salir a trabajar, o tal vez no es hombre o manda la mujer, o no sé qué...⁵⁰

Más adelante volveré al papel de la mujer en la sociedad indígena. Por ahora me gustaría seguir con un aspecto importante criticado tanto por Francisco Mata Rosas como por Carlota Duarte: la idealización de la cultura indígena. Duarte dice:

[...] hay cosas muy fuertes que tienen ellos por su formación, aunque algunas cosas muy, muy negativos de sus comunidades que no son muy buenas, su forma de tratar a mujeres, por ejemplo. [...] muchos quieren pensar, no indígenas, muchos son los de afuera, a los que idealizan a ellos, a la cultura indígena... "ah, mira con sus *temezcales*, con sus contactos con las estrellas"... cosas absurdas, porque quieren tener algo, igual objetos de museo o ideal, [...]⁵¹

Algunos no indígenas desarrollan de su inicial interés por la cultura indígena una cierta solidaridad e incluso una idealización de la misma. Es algo que los indígenas saben aprovechar –también los fotógrafos del AFI. Carlota Duarte, fundadora y coordinadora del AFI, cuenta basándose en sus experiencias lo siguiente:

Otra cosa que también es bien difícil de manejar, en nuestras experiencias públicas, a veces usan el interés de la gente para ganar dinero, porque en muchas veces esta en este contexto, ganar atención por

⁵⁰ Entrevista con Maruch Santiz Gómez, 12.5. 2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

⁵¹ Entrevista con Carlota Duarte, *op.cit.*

manipulación. Somos pobres... cosas así muy feas, muy, muy,...por favor, ustedes, no... a veces no entienden la forma de actuar para sobrevivir. Es forma de perder su dignidad como persona, es muy, muy difícil de ver esto. A veces es como un hábito, un hábito de actuar en presencia de unos esfuerzos o unos ambientes, no sé, y es difícilísimo para mí ver eso como negarse dignidad por... lo he visto en varias ocasiones y me da oportunidad de ver de darles como ejemplo...⁵²

También el fotógrafo Javier Hinojosa confirma que el indígena ha aprendido sacar beneficios de la atención y el interés que le brindan los extranjeros y otros mexicanos no indígenas. Hinojosa comenta:

[...] En términos de cultura es tan complicado, porque uno ve tantas estafas, tantos fraudes con esto. Entonces de repente hay cosas que no son y que son hechas para turistas etc. Entonces se ha combinado tanto que yo no soy ninguna autoridad para definir quien es un verdadero indígena y quien no, pero obviamente uno se puede encontrar en el camino costumbres... Sobre todo costumbres y formas de vida que son cercanas a las formas de vidas auténticas.

En este sentido sí es muy complejo, pero de repente... No quiero poner nombres, pero de repente te están vendiendo la idea de autenticidad cuando estás viendo a la gente con relojes, los cortes de cabello contemporáneos y los lentes oscuros etc., pero cuando les conviene sí son indígenas. Y hay otros lugares donde uno no esperaría que fuera una comunidad indígena pura etc. Resulta que hablan maya, que están muy arraigadas a sus culturas... sobre todo en lugares apartados.⁵³

Cuando se habla de comunidades indígenas puras, se piensa en comunidades auténticas y con muy pocas influencias occidentales. Eso también implica cierta pureza de sangre lo que se cree inexistente en México por el intenso mestizaje que había a lo largo de los siglos. Por eso el método de definir a los indígenas por su sangre como se hace en Norteamérica, no sirve para los mexicanos. Carlota Duarte, siendo estadounidense, lo explica así:

Yo creo que es difícil definirlo y lo que sé de los Estados Unidos, por ejemplo en los tribus, ellos tienen forma de definir. Creo que no todos, pero el gobierno de los Estados Unidos define para limitar el dinero que van a dar a los indígenas o los indios o los *native americans*. Depende del porcentaje de sangre, si tienes dos abuelos o tres abuelos, eres un cuarto apache, pero toda

⁵² *Ibidem*

⁵³ Entrevista con Javier Hinojosa, *op.cit.*

la cosa en Estados Unidos es por cantidades, no es por cualidades. Ya sabes todo está valuado así, todo. Todo este valor de cosa en dinero; si hay un desastre natural. Cuanto dinero gastó en recuperación, no cuantas personas perdieron sus escuelas etc. diferente, supongo, porque está basado en capitalismo hasta lo máximo.

En mi experiencia de indígenas, y de México específicamente, es que más me parece que lo se que la diferencia en lo que he aprendido por experiencia y por observación es de ser indígena, dicen, no sé si es lo que yo pienso, diferencia de cultura no es de raza; diferencia de cultura, si los indígenas tienen unos costumbres, practicas, lenguas, vestidos, etc., indumentarias, para distinguir o que distingue ellos a los demás, pero yo creo que es mas en pensamiento, está más basado en forma de pensar, en forma de relacionarse con otras personas, con la naturaleza, cosas así... es más... para mi es más forma de pensar y forma de verte, contextualizarse, de relacionarse, y conozco varios que han cambiado mucho externamente como ya viven en la ciudad, tienen religión más de protestantismo, por ejemplo, un lugar de otro religión y costumbre. [...]⁵⁴

El fotógrafo Lorenzo Armendáriz comenta:

[...] La reservación más grande está en Arizona y una parte en México, en Caborca... los pápagos. Los pápagos. Entonces, hace dos años estaban ellos viendo esta cuestión quien era pápago y quien no. ¿Por qué? Porque ellos tienen la posibilidad de viajar entre los dos países, un poco como los kikapús. Entonces les iba dar una visa de pápagos como pápagos. A los que podían pasar libremente e ir a la cacería y... Porque ellos tienen su territorio que es precisamente en la frontera. Es una frontera por donde ellos transitan libremente con sus carros. Entonces, para eso casi se tenía que hacer un análisis de sangre para ver quien era pápago y quien no. Había que tener su credencial de pápago. Si no tengo mi credencial, no soy pápago. Había muchos que quedaban excluidos como pápagos por algún detallito. Imagínate, si entre ellos sucede esto... O sea, ¿Quién puede definir quien es indígena, quién no? Sanguineamente no se puede. Culturalmente es muy difícil.⁵⁵

La mayoría de los fotógrafos tiene una definición personal de quien es indígena y quien no. Y a pesar de que es complicado, los indígenas mexicanos se definen a través de su cultura⁵⁶ y no a través de la sangre como se practica en los Estados Unidos. Sin embargo, el aspecto racial ha sido mencionado como otro elemento muy importante en el momento de tomar fotografías de gente indígena. El criterio de identificación racial ha sido mencionado por Rogelio Rangel, Pedro

⁵⁴ Entrevista con Carlota Duarte, *op.cit.*

⁵⁵ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

⁵⁶ Véase también el capítulo 3 La cultura indígena de México del presente trabajo.

Valtierra, Gabriel Figueroa, Patricia Martín, Mariana Rosenberg y Agustín Estrada⁵⁷, tanto como por Lorenzo Armendáriz que dice:

Los que vienen aquí a la Ciudad de México, ya salieron de su comunidad, tienen la lengua, etc. ya no son indígenas. En la comunidad muchos jóvenes ya no hablan el idioma, entonces ya no son indígenas. Cuanta gente no tiene estereotipo indígena y ni vive en la comunidad, ni habla el idioma, y ni se dice indígena, pero tiene toda la cara. Pueden ser hasta subsecretarios o diputados y todo eso, pero tu le ves la cara y es cara de indígena. Ahora, vamos a decir los yucatecos... Tú ves un yucateco que no es maya, pues para mí es maya. O sea, si ves su cara dice es maya. Para ellos, ellos son mestizos. [...]⁵⁸

El elemento racial, es decir el aspecto físico de una persona, es importante en la fotografía y tiene que entenderse independiente del tema del racismo⁵⁹. Además ninguno de los fotógrafos ha intentado dar una definición del indígena describiendo los rasgos físicos como lo hicieron Herbert Spencer y Genaro García en el texto antes visto.



Mariana Yampolsky, *Zapoteca*, Yalalag, Oaxaca, 1991 / Fuente: Duby, Flor Garduño, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, Presentación de Elena Poniatowska, Entrevistas de Germán Dehesa, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Floresta Ediciones, México D. F. 1994, p. 185

La "cara indígena" en la fotografía es auténtica cuando el fotografiado se asume indígena, pero igualmente puede ser una cara considerada como tal a base de una impresión subjetiva por parte del fotógrafo como lo menciona Lorenzo Armendáriz en mi entrevista con él. Elementos secundarios, como los vestidos o el

⁵⁷ Véase las entrevistas correspondientes en el capítulo 3.1 *Fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

⁵⁸ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, *op.cit.*

⁵⁹ El racismo hacia indígenas ha sido tratado en el capítulo 3.3 *¿Desaparecerán las culturas indígenas de México?* del presente capítulo.

lugar de encuentro, corraoran o extenuan la impresión que se obtiene del otro a base de su rasgos físicos.

Las imágenes muestran una visión muy clara de como el no indígena define, ésta vez a través de la lente fotográfica, al indígena y su cultura. En la mayoría de los casos, las fotografías de los 90s muestran a gente indígena de forma anónima. Solo en pocas ocasiones, los fotógrafos nombran la etnia a la que el fotografiado pertenecen y aún menos mencionan sus nombres o cuentan sus historias personales. Sin embargo, lo que si nos muestran son hombres, mujeres y niños con rasgos físicos indígenas incrustados en el amplio espectro cultural de lo indígena como grupo multiétnico y dinámico de la sociedad mexicana contemporánea.



Guillermo Aldana, *Seri*, Punta Chueca, Sonora, 1992 / Fuente: *México indio*, Fotografías de Guillermo Aldana, Rafael Doniz, Patricio Robles Gil, Bob Schalkwijk y Antonio Vizcaino, Apólogo de Salomón Nahmad, Textos de Elena Poniatowska, Grupo Financiero InverMexico, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Producción Editorial: Agrupación Sierra Madre, ímpetus Comunicación, Redacta y Vizcaino Ediciones, México D. F. 1993, p. 47

La mujer indígena posee una presencia particular e impresionante en la fotografía, siendo ella la columna vertebral de la familia y portadora principal de las viejas tradiciones y costumbres de su pueblo. Gonzalo Rubio Orbe resume:

La Mujer Indígena, en forma predominante, está caracterizada por sentimientos profundos de apego a las raíces y formas de la cultura vernácula; ella es la que menos ha aceptado los procesos de aculturación y, por tanto, viene a ser la fuerza que defiende sus patrones culturales, sus formas sociales y la conversación de las fuerzas éticas y espirituales en la familia, en la comunidad y en las relaciones humanas. Se puede afirmar, sin lugar de dudas, que en la mayoría de los grupos indígenas, es la mujer, especialmente si es anciana, abuela o madre, la que mantiene las formas de identificación

con la raíz indígena, especialmente en la lengua, los vestidos y variadas costumbres y prácticas.⁶⁰

No es que las mujeres indígenas se hayan negado de participar en el proceso de aculturación, sino su apego a la cultura tradicional es principalmente resultado del lento proceso de emancipación femenina en las comunidades indígenas. El feminismo en sí es un tema difícil en México, un país predominantemente machista. Aún más difícil es para las mujeres indígenas escaparse de las rígidas normas sociales a las que están expuestas.⁶¹

Un problema básico es que pocas de ellas obtienen una amplia educación formal y las razones para eso son múltiples. En parte los centros educacionales están difíciles de acceder porque se ubican lejos de las comunidades, a veces hay problemas económicos que no las permiten estudiar, en algunos casos es por razones discriminatorias que sufren tanto por parte de los hombres indígenas como por los no indígenas en general y en parte también puede ser por voluntad propia. En todo caso, la consecuencia es que gran parte de las mujeres es monolingüe de algún idioma indígena e incluso analfabeta lo que automáticamente limita su campo de trabajo.



Ángeles Torrejón, *Tzotziles*, Los Altos de Chiapas, 1995 / Cortesía de la autora

⁶⁰ Gonzalo Rubio Orbe, "La Mujer Indígena", en: *América Indígena*, Instituto Indigenista Interamericano, Vol. 35, N° 3, México 1975, p. 462

⁶¹ "¿Qué es el feminismo? Según Humberto Musacchio y su diccionario, es un movimiento que persigue la plena emancipación de la mujer mediante la igualdad jurídica, económica, política y social respecto del hombre. Si esto no se aplica a las mexicanas ciudadanas, modernas, activas en la verdad del país, ¿cómo diablos se podrá referirse a las indígenas? Si el feminismo es una doctrina social que concede a la mujer derechos que los hombres se habían reservado para sí, las mexicanas llegaron tardísimo al voto (en 1953), después de muchas luchas y derrotas, discriminación e injusticia. [...]" Elena Poniatowska en: AAVV, *La mujer en el mundo prehispánico*, en: "Arqueología Mexicana", Vol. V N°29, México D.F. 1995, p. 66

Generalmente el papel de la mujer indígena está bien definido. Se ocupa de las labores domésticas como limpiar la casa, acarrear leña, traer agua, ir de compras, lavar ropa, cocinar para la familia, moler el maíz, cuidar a los animales y atender a los enfermos. A parte de ser ama de casa, también suele ser madre y como tal tiene que cuidar y educar a sus hijos. En algunas familias, la mujer también gana dinero, por ejemplo, con la venta de artesanías hechas a mano por ella u otros miembros familiares.

Con este alto número de labores, tener a una hija es de gran ayuda. Su madre la enseña todas las prácticas de hogar para que de adulta pueda ser una buena ama de casa, esposa y madre capaz de cumplir con todas las tradiciones y costumbres de su sociedad. Gonzalo Rubio Orbe lo explica así:

[...] en la escuela de la vida, en el quehacer cotidiano, madres, abuelas, tías y las mujeres de respeto de la comunidad son maestras en la acción educativa natural y espontánea. Las hijas, las muchachas se transforman en alumnas dóciles y obedientes; en discípulas responsables y celosas.⁶²

Las circunstancias de la vida en muchas ocasiones no respetan la infancia de los niños y mucho menos de las niñas indígenas. Antes de ser adolescentes, los niños indígenas tienen que ayudar en las labores familiares, tanto agrarios como domésticos.⁶³ Para dar un ejemplo, mientras los padres están trabajando, los hijos mayores tienen que cuidar a sus hermanos menores. Resultando de eso, la niña madre es un tema que se repite en numerosas obras del arte mexicano y así también está presente en la fotografía.

Hay una imagen hecha por Hugo Brehme en la que se manifiesta la cotidianidad de las niñas indígenas en la primera década del siglo XX. El color blanco del vestido se puede entender como símbolo de la pureza infantil, mientras que la suciedad y las roturas del mismo subrayan toda la miseria en la que la chica está viviendo. No obstante, hay una contenta sonrisa en la cara de esa niña madre.

⁶² Gonzalo Rubio Orbe *op.cit.*, p. 467

⁶³ Véase también capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López: Entre Chamula y San Cristóbal de las Casas* sobre la vida de una familia tzotzil.



Hugo Brehme, *Niña indígena cargando un bebé*, s.l., 1910-1920 / Fuente: Maricela González Cruz Manjarrez, "La polémica Siqueiros-Rivera, planteamientos estéticos-políticos, 1934-1935", Museo Dolores Olmedo Patiño, México D.F. 1996

En los años 90s la imagen de niña madre no ha desaparecido, pero si ha cambiado como se puede ver en las siguientes dos fotografías. Lorenzo Armendáriz tomó una imagen de una niña chuj que a pesar de estar sentada en una silla como si estuviera descansando, pone toda la atención hacia lo que está pasando en su alrededor. Su vestido es, en comparación con el anterior, uno que lleva bordados y que no está gastado.



Lorenzo Armendáriz, *Chuj*, s.l., 1990 / Cortesía del autor

Marco Antonio Cruz, a pesar de tratar el mismo tema, cambió el enfoque principal de la niña madre al bebé que ella está cargando en su espalda. Igual aquí, el espectador no se encuentra con una masiva pobreza como elemento dominante, sino sobre todo con uno de las principales labores que las niñas indígenas tienen. Al

fotógrafo le interesa mostrar las condiciones sociales de los indígenas⁶⁴, y en este caso particular, los padres de la niña están trabajando como cafetaleros en una finca, mientras que ella cumple con su deber como hija.⁶⁵



Marco Antonio Cruz, *s.t.*, Serie "Cafetaleros", Finca Guadalajara, 1994 / Cortesía del autor



Alicia Ahumada, *Hñähñö*, Orizabita, Hidalgo, 1989 / Fuente: *México indio, Testimonio en blanco y negro*, Fotografías de Alicia Ahumada, Gertrudis Duby, Flor Garduño, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, Presentación de Elena Poniatowska, Entrevistas de Germán Dehesa, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Floresta Ediciones, México D. F. 1994, p. 19

Las niñas madres no son el único ejemplo de las obligaciones que los niños de la cultura indígena poseen. La fotógrafa Alicia Ahumada se encontró por casualidad con una chica otomí que estaba trabajando en el campo:

Esta niña es una niña del Valle de Mezquital y es una niña que me la encontré... Andaba yo caminando por entre la montaña y ella andaba pastoreando y se acercó solamente muy tierna y estaba siempre mirándome

⁶⁴ Entrevista con Marco Antonio Cruz, *op.cit.*

⁶⁵ Véase también el ensayo fotográfico "La cosecha del café" por Marco Antonio Cruz que documenta la explotación de los indígenas mayas de México y Guatemala por parte de los finqueros. En: <http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/cruz/default2.html> (25.01.2011)

muy directo a los ojos y nunca más la volví a ver, si, nunca más. Y no creo que si ahora la viera, la reconocería.⁶⁶

La fotógrafa, que también es madre de dos hijos, logró despertar la curiosidad de la niña ya sea por su aspecto no indígena o por la cámara que llevaba y que la chica probablemente nunca había visto antes. La pequeña otomí la permitió tomar una imagen en la que claramente se refleja toda la ternura con la que se acercó a la fotógrafa.

Es obvio que Ahumada tiene una facilidad de relacionarse con niños y así también con niños indígenas. Logra tomarles fotografías en su quehacer diario que desde luego se basan en un interés mutuo. Numerosos encuentros por eso también están acompañados de una conversación como en el siguiente ejemplo:

[...] Estos dos chiquitos son dos huérfanos, totalmente huérfanos... ni mamá, ni papá, ni hermanos... Entonces, una anciana los recogió y ellos vivieron con una anciana. Andaban aquí llevando un poco de frijol para la anciana esta que tampoco les ofrecía mucho tiempo de existencia, porque era una mujer verdaderamente vieja.⁶⁷



Alicia Ahumada, *Con la bolsa de frijol para la abuela adoptiva*, Tochintla, Metztlán, s.f. / Fuente: AHUMADA, Alicia: Barranca de Metztlán –Reserva de la Biosfera / Metztlán Canyon –Biosphere Reserve, Textos de Elena Poniatowska, Salvador Arias, Salvador Montes, Offset Reboacán, México 2002, p. 89

Alicia Ahumada añade:

⁶⁶ Entrevista con Alicia Ahumada, 01.10.2003, *op.cit.*

⁶⁷ *Ibidem*

[Traen un] cachorro tan desvalido como ellos mismos y sin embargo, es increíble como su sonrisa es tan dulce y tan tierna y tan profunda... No sé.⁶⁸

No necesariamente hace falta ser padres para encontrar en esa imagen lo que la fotografía pretende destacar: la honestidad y pureza infantil. Los dos chicos están felices, porque al igual que la mayoría de los niños poseen la capacidad natural de enfocarse en el momento y gozar del mismo, sobre todo cuando es positivo como en este caso.



Lorenzo Armendáriz, *El gallo del Canada* (fotos núm. 1-4), El Canada, Chiapas, s.f. / Cortesía del autor

Armendáriz hizo una fotografía de una niña mam que lleva un gallo en sus brazos (foto núm. 4). La imagen ya ha sido reproducida en varias ocasiones y pertenece a una serie de tomas que documenta un encuentro excepcional entre el fotógrafo y la niña indígena. Además muestra un determinado momento en la vida

⁶⁸

Ibidem

de la pequeña donde probablemente algún familiar la había instruido a cumplir con un trabajo específico. A pesar de la responsabilidad que tiene al llevar el gallo de un lugar al otro, no pierden su curiosidad infantil por lo desconocido. El fotógrafo explica:

Yo para llegar a esta foto... son tres fotos. Yo veo la niña como viene con el gallo... Entonces me paré con ella, nos establecemos una comunicación. Todo el tiempo yo estaba mirando a través de la lente como la niña se pone enfrente de mí y como que estaba protegiendo su gallo. No lo protege de mí, sino que es un tesoro lo que lleva, su gallo y es todo un movimiento como lo va haciendo.⁶⁹

Al tomar fotografías de niños indígenas, los fotógrafos se encuentran atrapados y fascinados por la ternura, honestidad y curiosidad que aquellos les brindan. Pero no es solo su forma de ser o su importancia para la sociedad indígena la que hace que los fotógrafos se fascinan por ellos. Ese tipo de encuentros para los mexicanos también es un viaje a sus raíces y simultáneamente una mirada al futuro como nación. Hay una frase de Friedrich Schiller que dice: "Ellos [los niños] son lo que nosotros éramos; ellos son lo que nosotros debemos volver a ser."⁷⁰ Mientras que los adultos se enfrentan al futuro desconocido con muchas angustias y sospechas, la visión de los niños siempre es fresca y abierta. Enfrentarse al futuro con pureza, honestidad y curiosidad sería el ejemplo por seguir para los adultos que quieren batir las desigualdades entre indígenas y no indígenas. Mientras tanto el camino es largo y los problemas de los indígenas grandes.

Para seguir con el tema de las mujeres indígenas, cabe mencionar que no todas son pobres y maltratas. También hay mujeres que ganan dinero y que son las tesoreras de su familia. Son grandes negociantes y tienen una vida diferente a la de una típica ama de casa indígena. Me refiero a las mujeres zapotecas que viven en Juchitán de Zaragoza, estado de Oaxaca, que es un lugar donde reina el matriarcado.

⁶⁹ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, *op.cit.*

⁷⁰ "[...] Sie [die Kinder] sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. [...]" Citado por Jochen Ebmeier en <http://jochenebmeier.wordpress.com/2008/10/28/vorganger-friedrich-schiller-uber-kinder-naivitat-und-genie> (22.01.2011)

Juchitán es un municipio que se localiza en la región del Istmo de Tehuantepec a unos 260 km al sureste de la Ciudad de Oaxaca. De acuerdo con los datos oficiales, Juchitán tiene casi ochenta mil habitantes de los cuales un 88 % es indígena.⁷¹ En el 2000, había un 14 % de la población económicamente activa que trabajaba en la agricultura, la ganadería y la pesca, mientras que un 30 % tenía un puesto en el sector de minería, petróleo, construcción e industria manufacturera. Una mayoría de 54 %, sin embargo, trabajaba en el comercio, el turismo y los servicios.⁷² Estos datos son importantes, ya que en Juchitán, al igual que en otros pueblos indígenas, el género se define a través del trabajo que cada individuo realiza. Mientras que los profesiones de los primeros dos grupos son principalmente dominios de hombres, el comercio es trabajo de mujeres.

En el Juchitán de los años 70s destacan los logros políticos de la Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo (COCEI) que es un partido socialista en contra de la explotación y la aplicación de la reforma agraria del 1964 sobre las tierras comunales. Las reformas fueron consideradas como medidas gubernamentales para favorecer nada más los intereses nacionales, en vez de tener en cuenta las necesidades del pueblo zapoteca. En lugar de beneficiar a la vida campestre, una tercera parte de los campesinos y pescadores tenían que cambiar de profesión y trabajar como peones dependientes de la industria petrolera nacional para poder sobrevivir. Defendiendo la vida y cultura zapoteca, la COCEI fue el primer partido que derrumbó el poder municipal del PRI. Había ganado las elecciones comunales en 1981 y se mantuvo en el poder por veinte años seguidos.

⁷¹ Enrique Serrano Carreto / ... (coord.): *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México, 2002*, INI, PNUD, CONAPO, México D.F. 2002, p. 101

⁷² En: <http://www.inafed.gob.mx/work/templates/enciclo/oaxaca/municipios/20043a.htm> (26.01.2010)



Rafael Doniz, *s.t.*, Juchitán, s.f. / Fuente: DONIZ, Rafael: *H Ayuntamiento Popular de Juchitán*, Fotografías de Rafael, Prólogo de Carlos Monsiváis, H. Ayuntamiento Popular de Juchitán, México 1983, p. 85



Graciela Iturbide, *Marcha Política*, Juchitán, s.f. / Fuente: Catálogo, *Graciela Iturbide*, Fundación Arte y Tecnología, Sala de exposiciones de Telefónica, Valencia 1993

A pesar de que en la cultura indígena los asuntos políticos son generalmente cosas de hombres, las mujeres juchitecas siempre juegan un papel determinante y así también en aquellos tiempos. Los fotógrafos Graciela Iturbide y Rafael Doniz trabajaron juntos durante las protestas de la COCEI y fotografiaron desde dos puntos de vistas similares a una joven mujer indígena. Doniz me comentó en el 2003:

Si, en efecto. Curiosamente no se me olvida esta situación. Y trabajo solo. Hay fotógrafos ya bastante reconocidos que los veo que se ponen de acuerdo: "Oye, vamos a fotografiar el Día de la Guadalupeana", y se van juntos. Yo no lo puedo hacer, no puedo. Y ese día Graciela insistía, pues como de darme instrucciones y de jalarme, y yo me puse mal. Yo huí y dije: "No quiero, no quiero estar cerca de ella." Y me fui; y obviamente esta mujer evidentemente era un imán. Era muy fuerte. Su presencia era contundente,

entonces los fotógrafos que estábamos ahí evidentemente buscábamos el momento. –Pero sí ese día estábamos en la misma marcha.

Sí, andábamos ahí el mismo día, el mismo momento, aunque yo siempre mantuve distancia y de alguna me esfumé de donde ella estaba para que las fotos no fueran en ese sentido repetitivas.⁷³

El activismo femenino permanece y se manifiesta en todos los niveles de la sociedad juchiteca. Las mujeres son capaces de hacer todo lo necesario para defender sus tradiciones y costumbres. A ellas la política se hace relevante siempre y cuando interfiere de forma negativa en los intereses de los campesinos, porque para ellas lo más importante es la comunidad con la que tienen un compromiso y la economía que les permite vivir su estilo de vida matriarca. Necesitan a los productos agrarios y otras mercancías para sobrevivir y para que su sistema económico no colapse. Siendo famosas por su espíritu luchador con el que defienden sus valores e ideales, la imagen de la mujer juchiteca se ha vuelto símbolo de poder y como tal ha sido fotografiado en varias ocasiones.

Los fotógrafos Graciela Iturbide y Rafael Doniz destacan durante los 70s y 80s por poder adentrarse en la cultura zapoteca de Juchitán de manera sobresaliente. Graciela Iturbide, aparte de fotografiar el movimiento de la COCEI, también abordó el tema de las mujeres y muxes. Cornelia Suhan, por su parte, es una de los fotógrafos de los 90s que trató con énfasis el tema de las mujeres zapotecas. Entrando al siglo XXI, el interés por el impacto de lo femenino en Juchitán permanece e impresiona a los no indígenas. El fotógrafo italiano Nikola Ókin Frioli, por ejemplo, tiene una serie llamada “Somos princesas en un mundo de machos”⁷⁴ que aborda el tema de las muxes, un tercer género en la sociedad juchiteca.

Veamos en que consiste ese tercer género, antes de volver a las mujeres. Como antes mencionado, el género se define a través del trabajo que una persona realiza. Cuando un hombre trabaja en un sector reservado para las mujeres, entonces es muxe.⁷⁵ La particularidad de las muxes, sin embargo, es que a parte de

⁷³ Entrevista con Rafael Doniz, 11.11.2003, Ciudad de México

⁷⁴ “We are Princess in a land of Machos” En: http://www.okinreport.net/es/category/portraits/muxes_zapotec_transgenders (26.01.2011)

⁷⁵ “Anthropologists trace the acceptance of people of mixed gender to pre-Colombian Mexico,

hacer trabajos de mujeres, algunas también tienen puestos en el sector reservado para los hombres.

La palabra "muxe" es una adaptación zapoteca de "mujer". Sin embargo, una muxe no es mujer, ni tampoco es hombre. Por eso a las muxes les llaman el tercer género, que es un género ampliamente reconocido en la sociedad juchiteca. Cuando un hombre se considera muxe, generalmente trabaja como cualquier otra mujer y cumple con los deberes sociales femeninas. De esa manera gana todo el respeto y el reconocimiento de la gente. En las velas, por ejemplo, las muxes están sentadas en las primeras filas junto a las mujeres.

La definición de "muxe" suele confundir, ya que es un género que no conocemos en el mundo occidental. A pesar de que a las muxes les gusta expresar su autoidentificación con lo femenino, no puede generalizarse puesto que el espectro de variaciones es muy amplio. Una muxe no necesariamente tiene que llevar ropa femenina para ser reconocida como tal. También hay algunas muxes que están casadas con mujeres y que tienen hijos. Una muxe es biológicamente un hombre que se siente mujer y que puede o no tener relaciones sexuales con otros hombres. Es decir, no todas las muxes son homosexuales o transexuales, sino muchas son nada más travestidos y como tales trabajan en el espectáculo.

Las muxes jóvenes pertenecen a una generación conscientes del sida y la urgente necesidad de prevención. Por eso Amalia, una muxe que estudia teatro en Veracruz, y sus amigas crearon una obra de teatro sobre ese tema y la presentan en fiestas de quinceañera. A parte de ser una forma de lucha contra el sida, la presentación también resultó ser una lucrativa fuente de ingresos.⁷⁶

pointing to accounts of cross-dressing Aztec priests and Mayan gods who were male and female at the same time. Spanish colonizers wiped out most of those attitudes in the 1500s by forcing conversion to Catholicism. But mixed-gender identities managed to survive in the area around Juchitán, a place so traditional that many people speak ancient Zapotec instead of Spanish." En: *The New York Times*, "A Lifestyle Distinct: The Muxe of Mexico" por Marc Lacey, el 6 de diciembre del 2008, en:

<http://www.nytimes.com/2008/12/07/weekinreview/07lacey.html> (18.01.2011)

⁷⁶

Véase Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 107

Amalia explica:

[...] Cuando estoy en Veracruz, entonces digo que soy *gay*. Ahí no pueden entender lo que es una muxe, a pesar de que siempre llevo nuestro vestido tradicional juchiteco. De preferencia ando en ropa de gala, con blusa bordada y dobladillo de blonda. Lamentablemente eso no siempre es práctico y por eso me pongo casi siempre una falda acampanada y una blusa ligera. ¡Pero nunca renuncio a ponerme flores en el cabello! Pues, aquí en Juchitán soy muxe. En realidad es otra cosa que *gay*, porque nosotras nos definimos como mujer. Y como tales tenemos nuestra historia. Nuestras familias están orgullosas de nosotras y nos necesitan. [...] ⁷⁷



Cornelia Suhan, s.f., Juchitán, s.f. / Fuente: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 107

Las muxes siguen el ideal de la belleza femenina con sus caras redondas y cuerpos voluptuosos. Al igual de las mujeres, se mueven con soltura y ligereza a pesar de su peso corporal elevado. Llevan sus huipiles coloreados y un maquillaje impecable, mientras que se muestran coquetas y carismáticas. Poseen una autoconciencia tan fuerte como la de las mujeres ya que son parte reconocida en la sociedad zapoteca.

Cornelia Suhan es una fotógrafa alemana que, impresionada por unas imágenes de mujeres juchitecas que le había mandado su amiga Brigitte Holzer en el invierno del 1990/91, decidió viajar a México para trabajar ella misma con esas

⁷⁷ „[...] Wenn ich in Veracruz bin, dann sage ich, daß ich <gay> bin. Dort kann man nicht verstehen, was ein Musche ist, obwohl ich immer in unserer juchitekischen Tracht herumlaufe. Am liebsten in Gala, mit bestickter Bluse und Spitzensaum. Nur leider ist das oft unpraktisch, deshalb ziehe ich meist einfach den weiten Rock und eine leichte Bluse an. Auf meine Blumen im Haar verzichte ich aber nie! Doch hier in Juchitán bin ich ein Musche. Das ist in Wirklichkeit etwas anderes als <gay>, denn wir definieren uns als Frau. Und als solche haben wir unsere Geschichte. Unsere Familien sind stolz auf uns und wir werden gebraucht. [...]“ En: *Ibidem*, pp. 106/107

mujeres asombrosas.⁷⁸ Las fotografías de Suhan están a color y expresan toda la belleza de la apariencia femenina en Juchitán.



Cornelia Suhan, *s.t.*, Juchitán, s.f. / Fuente: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 138

Las juchitecas llaman mucha atención tanto por sus cuerpos voluptuosos como por sus vestidos coloreados. De preferencia se ponen ropa tradicional, es decir huipil y enagua, con elementos florales. En ocasiones especiales se coronan a sí mismas con flores naturales de la región y se ponen sus collares de oro. Ambos son símbolos de poder e independencia. La fotografía de arriba es solo una de varias hechas por Suhan en la que se sintetizan todos los elementos que dan identidad a una mujer juchiteca.

Negociar es la gran pasión de esas mujeres. Por eso muchas de ellas trabajan en el mercado donde compran y venden diversas mercancías necesarias para la subsistencia diaria. Simultáneamente cultivan sus contactos sociales y se mantienen informadas. Normalmente no hay hombres que trabajen en este campo ya que se trata de un trabajo típicamente femenino. Sin embargo, los hombres colaboran al producir y traer muchas de las mercancías que ellas venden. En aquellos casos donde no hay ningún hombre en la familia, se ayudan entre ellas. Todo el mercado está fijo en manos que las mujeres.

En la tarde nos encontramos con María, una juchiteca de aproximadamente sesenta años con cabello largo de color blanco y sentada en

⁷⁸ Véase también <http://www.foto-suhan.de> (01.11.2011)

el fresco de su casa. Confirma lo que ya suponíamos: “A una mujer le da igual si un hombre tiene trabajo o no. No importa, porque aquí todas las mujeres trabajan.” ¡Lo dice ella, que ha dado luz a seis hijos! Desde luego, la vida es más sencilla cuando un hombre hábil ayuda, pero da igual como: las mujeres trabajan. Las ganas y la capacidad de negociar reciben ya con la leche materna. Incluso cuando son médicas o maestras tienen algún negocio a parte como vender joyas o telas preciosas. [...]”⁷⁹

Son *businesswomen* en todo el sentido de la palabra y por eso también son las que manejan el dinero. Ellas son las tesoreras que dan dinero para gastos menudos a sus maridos y que cuidan bien de todos sus familiares. El dinero que sobra guardan para sí mismas y compran monedas de oro como inversión para el futuro.



Cornelia Suhan, *s.t.*, Juchitán, s.f. / Fuente: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 73

Sobre sus experiencias en Juchitán, Suhan dice:

[...] No era fácil de trabajar ahí, porque esas señoras no lo veían necesario de exponerse frente a la cámara. Casi ninguna de ellas me registró como fotógrafa: no me tomaron en cuenta y el quehacer seguía frente a mi cámara. Un motivo bonito desapareció al instante y no era posible recuperarlo. Da igual si durante las fiestas, en el mercado o durante las

⁷⁹

“Am Nachmittag treffen wir Maria, eine etwa 60jährige Juchiteca mit langen weißen Haaren in der Kühle ihres Hauses. Sie bestätigt, was wir schon vermutet hatten: <<Es ist der Frau ziemlich egal, ob ein Mann Arbeit hat oder nicht. Es macht deswegen nichts, weil wir Frauen hier alle arbeiten.>> Das sagt sie, die sechs Kinder zur Welt gebracht hat! Sicher, das Leben ist leichter, wenn ein tüchtiger Mann hilft, aber gleich wie: Die Frauen arbeiten. Die Lust und Fähigkeit zu handeln saugen die Juchitecas bereits mit der Muttermilch ein. Selbst als Ärztin oder Lehrerin betreiben sie nebenbei irgendein Geschäft, sei es mit Schmuck oder kostbaren Stoffen. [...]” En: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *op.cit.*, pp. 31/32

numerosas procesiones – yo tenía que adaptarme y aprender un ritmo en el cual podía moverme con la cámara.⁸⁰

A pesar de la dinámica a la que tenía que adaptarse, Suhan las ha fotografiado en varias situaciones de su vida diaria. Lo logró ganándose su confianza y gracias a las amistades que ha podido establecer con algunas de las juchitecas. Estos lazos de amistad son indispensables para cada fotógrafo ya que es la única manera de adentrarse en la vida indígena contemporánea.

He preguntado a varios de los fotógrafos no indígenas, si resulta ser más fácil fotografiar a la gente indígena siendo mujer.⁸¹ Alicia Ahumada contestó:

Pues, de eso se quejan los hombres. Si, yo si he oído comentarios masculinos de que las mujeres nos acercamos más fácilmente, pero igual y tienen razón, porque yo no tengo problemas para acercarme a la gente. Al contrario, me siento como muy atraída y ni lo pienso. Son cosas súper espontáneas. Cuando menos me doy cuenta, ya estoy pero totalmente metida. A veces tanto que hasta se me olvida tomar fotos y entonces vas a la conciencia y dices: Yo estoy aquí porque soy fotógrafa, no porque estoy chismosa. Y a veces es cierto que hasta se te van fotos [...]

A lo mejor es un sesgo femenino y hace que las mujeres también tengan más confianza, por ejemplo con una chava que con un chavo, sobre todo en el campo que la gente si, es un poco más tímida, más fácilmente se acercan a una mujer.⁸²

El fotógrafo Rafael Doniz dice:

Sí creo que se les pueda facilitar. Si creo que pueda haber una facilidad mayor. Llegué a presenciar situaciones o yo he llagado en situaciones en las cuales a mí sin ningún titubeo van directamente y me dicen: ¡Qué no, baje la cámara! Y yo he visto, pongamos, porque fuimos compañeros Flor y yo, hacíamos salidas y yo veía como de repente ella les hablaba les decía cualquier cosa y venía una sonrisa o una chanza, una broma o algo y tenía un poco más éxito. Sobre todo me imagino, ni Graciela, Mariana ni dudarlos, pero

⁸⁰ „[...] Es war nicht leicht dort zu arbeiten, denn diese Señoritas hatten es nicht nötig, sich der Kamera preiszugeben. Kaum eine nahm mich wahr als Fotografin: Sie ließen sich nicht stören, vor meiner Kamera lief das Geschehen weiter. Ein schönes Motiv war gleich wieder verschwunden und nicht mehr wiederholbar. Egal ob bei Festen, auf dem Markt oder während der zahlreichen Prozessionen – ich mußte mich anpassen, einen Rhythmus lernen, in dem ich mich mit der Kamera bewegen konnte.“ En: *Ibidem*, p. 14

⁸¹ Véase también las entrevistas con Ruth D. Lechuga y David Maawad del presente trabajo.

⁸² Entrevista con Alicia Ahumada, 01.10.2003, *op.cit.*

ni Graciela, ni Flor han sido imprudentes en esos lugares. Obviamente han tenido paciencia y la sonrisa... Seguramente lo podían hacer más fácilmente.

En unas comunidades, me imagino, es mucho más sencillo que una mujer venga y a través de la propia mujer de la casa pueda meterse a la cocina y pueda decir no se que y al ratito está ayudando ahí a hacer una tortilla o algo; y en cambio el hombre le da desconfianza.

Aunque en lo personal, nunca me he sentido realmente impedido. Yo siento que tendía bastante facilidad de vincularme.⁸³

Mariana Rosenberg, por su parte, opina:

Creo que sí. Bueno, no sé. Los hombres también tienen la capacidad de llegar y hacer amigos. Pero tal vez para las mujeres, la amistad es como más importante. No sé si puedo decir esto, porque para los hombres la amistad también debe ser muy importante, pero... Las mujeres somos más de amigas y de platicar y de sentarnos y de curiosidad y de que... Tal vez los hombres, los ubico más como que fotógrafo que agarra la pala y le vaya ayudar al compadre a hacer un agujero por ahí. Y en ese sentido se hacen guates. El rollo de la platica y el chisme y te acompaño y te ayudo cocinar es mucho más de mujeres.⁸⁴

La fotógrafa Ángeles Torrejón que trabaja como fotoperiodista y que ha convivido con los indígenas de Chiapas durante el movimiento zapatista comenta:

[...] Voy, platico quien soy, porque estoy ahí, que es lo que quiero hacer. Incluso llego a platicar un poco de mi vida personal, un poco para que la gente se siente cómoda, confíe y poco a poco lo llevo y les tomo la foto. Es como un proceso lento y que disfruto esa parte de la conversación. Sobre todo con quien hablo son las mujeres. Te cuentan de sus trabajos y sus hijos y poco a poco se va rompiendo esa barrera de extranjera, tú vienes de fuera, no nos conoces. Se rompe y entonces, como con ellos, duermo con ellos, vivo como ellos el tiempo que estoy ahí. No gozo de ningún privilegio ni mucho menos y eso ayuda también muchísimo a establecer la confianza. [...]⁸⁵

Las relaciones sociales son muy importantes en todas las comunidades indígenas y, para seguir con el ejemplo de Juchitán, forman la base de todo el sistema económico local. Una economía sana asegura la subsistencia de la gente y solamente es posible a través de una intensa red de intercambios. Esos no solo

⁸³ Entrevista con Rafael Doniz, *op.cit.*

⁸⁴ Entrevista con Mariana Rosenberg, *op.cit.*

⁸⁵ Entrevista con Ángeles Torrejón, *op.cit.*

tienen lugar en el mercado como antes visto, sino también en una larga tradición de celebrar grandes fiestas.



Cornelia Suhan, s.t., Juchitán, s.f. / Fuente: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 78

Los juchitecos son famosos por sus velas que son fiestas tradicionales de origen religioso. Hoy en día, sin embargo, también hay fiestas con temas profanas como la vela de los homosexuales y travestidos. Las autoras del libro “FrauenWirtschaft” (economía femenina) dicen:

Normalmente las juchitecas no suelen acumular dinero para después de la vejez. Tradicionalmente, su cultura se basa en un mutuo sistema de dar y recibir. Una persona llega a ser reconocida por tener mucho, sino por dar mucho. Por eso, ese dar no ocurre en secreto, sino enfrente de un público vasto. No se da a una sola persona, sino a muchos y eso de una manera llena de ganas: celebrando fiestas grandes juntos. En Juchitán, así se dice, nadie puede morir de hambre, porque cada día se celebra al menos una fiesta en la que uno puede hartarse. Cualquier ocasión resulta ser apropiada para festejar: días de cumpleaños, bodas, fiestas para honrar a los santos, días de muertos y sobre todo las velas a las que se invitan cientos de personas y donde vienen miles. Las fiestas, que culminan en un derrochador y esplendoroso baile, duran hasta cinco días incluyendo al último que es el de la lavada. Durante la lavada festejan finalmente todos aquellos que antes estaban trabajando. Todos los años se celebran al menos 35 velas. [...] ⁸⁶

⁸⁶

“Die Juchitecas streben in der Regel nicht an, über eine Altersversorgung hinaus Geld anzuhäufen. Ihre seit Jahrhunderten tradierte Kultur beruht auf gegenseitigem Geben und Nehmen. Angesehen ist nicht, wer viel hat, sondern wer viel gibt. Dieses Geben geschieht deshalb nicht heimlich, sondern in breiter Öffentlichkeit. Nicht einem wird gegeben, sondern vielen, und zwar auf eine äußerst lustvolle Art: Man feiert gemeinsam große Feste. In Juchitán kann niemand verhungern, sagt man, weil jeden Tag mindestens ein Fest gefeiert wird, auf dem man sich satt essen kann. Für die Feste erscheint kein Anlaß zu gering: Geburtstage, Hochzeiten, Feste zu Ehren von Heiligen, Friedhofsfeste und vor allem die Velas, zu denen Hunderte von Gästen geladen werden und meist Tausende kommen. Diese Feste, die in einem

Durante las velas hay mucha comida tradicional y bebida, sobre todo mezcal y cerveza. Mientras que el mezcal es un producto típico de Oaxaca, la cerveza ha sido introducida más tarde en los años 40s. A las juchitecas las encanta tanto disfrutar de una buena cerveza como bailar mucho durante las velas. En las fotografías se puede ver como sujetan una botella de cerveza o como bailan con otra mujer, ambas en sus trajes de fiesta y con trenzas adornadas con flores frescas.

Siendo las mujeres las organizadoras de las velas, tienen el privilegio de estar sentadas en las primeras filas justo al lado de la pista de baile. Los hombres que las echan una mano durante las preparaciones, están sentados en las últimas filas como signo de respeto por el trabajo que ellas realizaron. También hay hombres que están contratados como los músicos, pero en todo caso juegan un papel secundario durante las velas. Uno de los hombres juchitecos explica:

[...] Simplemente lo aceptamos, no nos sentimos rechazados. Sabemos muy bien que fueron las mujeres que organizaron y prepararon todo por lo cual también les corresponde el debido reconocimiento. Normalmente las invitaciones son así de que la señora está invitada y ella trae a su marido. Las mujeres tienen que asistir en las fiestas, es parte de sus obligaciones sociales, tienen que cumplir el principio de reciprocidad y colaborar. Nosotros, los hombres, nos sentamos más atrás, ahí donde es nuestro lugar. Además tomamos mucho más que las mujeres y por eso es más agradable quedarnos entre nosotros. Cuando éramos jóvenes, una vez intentamos de eliminar la separación de géneros, pero sin éxito. Incluso durante fiestas pequeñas los hombres y mujeres se agrupan separados desde el principio.⁸⁷

verschwenderischen, glanzvollen Ball gipfeln, dauern bis zu fünf Tage, rechnet man den letzten Tag, die *lavada*, den großen Abwasch, mit hinzu. Das ist der Tag, an dem endlich all diejenigen feiern, die vorher die Arbeit zu bewältigen hatten. Jedes Jahr werden mindestens 35 Velas gefeiert. [...]" En: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *op.cit.*, p. 70

⁸⁷ „Wir akzeptieren es einfach, wir fühlen uns nicht zurückgewiesen. Denn schließlich wissen wir, daß die Frauen das alles organisiert und vorbereitet haben, deshalb gebührt ihnen natürlich auch die Anerkennung. Die Einladungen sehen normalerweise so aus, daß die Señora eingeladen wird, sie ihren Mann aber mitnimmt. Die Frauen müssen am Fest teilnehmen, das gehört zu ihren sozialen Verpflichtungen, sie müssen das Prinzip der Gegenseitigkeit erfüllen und kooperieren. Wir Männer setzen uns hinten an, da, wo wir hingehören. Außerdem trinken wir sehr viel mehr als die Frauen, da ist es sowieso angeneher, wenn wir unter uns sind. Als wir jünger waren, haben wir mal versucht, die Geschlechtertrennung aufzuheben, aber daraus ist nichts geworden. Selbst bei kleineren Feiern gruppieren sich die Männer und Frauen von Anfang an getrennt.“ En: *Ibidem*, pp. 82/83



Cornelia Suhan, s.f., Juchitán, s.f. / Fuente: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 61

El alcoholismo es un problema de muchos hombres que frecuentemente emerge en la ya mencionada violencia contra las mujeres. Cabe señalar que incluso en Juchitán hay casos de maltrato, aunque en su sistema matriarca las mujeres se defienden y contraatacan.⁸⁸ La razón por inclinarse hacia el alcohol se da cuando un hombre se siente inútil, por ejemplo. Puede que tengan un papel secundario en la sociedad juchiteca y también que sean dependientes de las mujeres, pero su colaboración es requerida y necesaria en los negocios y deberes sociales de las mujeres. Mientras que los hombres mantengan este sentimiento de ser útiles, aprecian su papel en la sociedad juchiteca y tienen respecto al trabajo realizado por las mujeres.

Alicia Ahumada ha fotografiado a un hombre indígena del estado de Hidalgo, alcohólico y conciente de que sería mejor liberarse de su adicción. Sobre el encuentro con él, me comentó lo siguiente:

[...] Esta es una historia muy linda de un hombre. Este es un hombre que encontré en una comunidad que se llama Tepatetipa y justamente caminando por la calle, el hombre se acercó a mí y empezamos a platicar. El tenía ganas de platicar conmigo y me empezó a platicar que él era un bebedor de pulque, pero que ya estaba tratando de dejar de beber, que era un solterón y que bueno, tenía ganas de casarse y me preguntó: "¿Y tú tienes hijas?" Y yo le dije: "Si, si tengo una." –"¿Cuántos años tiene?" –"Diecisiete." –"Tengo catorce chivos. ¿Te la cambio?" Este es mi yerno, le digo a mi hija, este hombre quería tenerte. Entonces, este es una historia de ahí. Son historias efímeras y son momentos que se quedan para el recuerdo.⁸⁹

⁸⁸ Véase *Ibidem*, pp. 60 y 63

⁸⁹ Entrevista con Alicia Ahumada, 01.10.2003, *op.cit.*



Alicia Ahumada, *Pastor de catorce cabras*, Tepatetipa, Metztitlán, s.f. / Fuente: Alicia Ahumada, Barranca de Metztitlán –Reserva de la Biosfera / Metztitlán Canyon –Biosphere Reserve, Textos de Elena Poniatowska, Salvador Arias, Salvador Montes, Offset Rebosán, México 2002, p. 87

Lo que a este hombre le identifica como indígena son tanto sus rasgos físicos como la conversación que llevó por iniciativa propia con la fotógrafa y a través de la cuál reveló una parte de su vida y mentalidad. Desde luego que no todos los indígenas son alcohólicos como él, pero el abuso de bebidas tradicionales como el pulque o el posh⁹⁰ es un problema en la cultura indígena. Siendo un problema reconocido por los mismos indígenas, es un asunto en la vida de ese señor que él planea cambiar y eso con la ayuda de una esposa. Tal y como lo es costumbre en su cultura, le ofrece a la fotógrafa las catorce cabras como dote para su hija. El hecho de que la hija de Alicia Ahumada en aquél entonces era menor de edad o el de no haberla visto nunca antes en su vida, no le impide hacer sus preguntas en búsqueda de una pareja. El matrimonio para él es algo funcional y no un asunto sentimental. Su actitud va conforme con su cultura que obviamente es otra a la que pertenece la fotógrafa.

Resumiendo se puede decir que los indígenas de México se definen a través de su cultura⁹¹ y no a través del linaje. Dentro de éste marco, la autoidentificación con alguna cultura indígena nacional es básica y acompañada por otros factores como el compromiso con una comunidad, el hablar algún idioma indígena y la aspiración al progreso cultural. Sin embargo, siendo la fotografía un medio visual, el elemento racial sigue siendo relevante también y, vale repetirlo, hay que entenderse independientemente de todo tipo de discriminación contra los indígenas. La recepción y clasificación de los rasgos físicos de una persona es crucial en la

⁹⁰ Véase el capítulo 3.2.1.4 *Genaro Sántiz Gómez: ¿Posh sagrado?* del presente trabajo

⁹¹ Véase el capítulo 2 *La cultura indígena de México* del presente trabajo.

fotografía, no solo durante el momento en que el fotógrafo se encuentra con gente indígena, sino también más tarde cuando el observador de las imágenes se acerca para absorberlas con su propio acervo cultural.



Pedro Tzontémoc, *Mayas*, Yucatán, 1993 / Fuente: INI

3.1.6 Federico Gama: Los mazahuacholoskatopunks

Los seres humanos, desde que la cultura existe, no sólo nos vestimos por necesidad; la indumentaria nos define, nos identifica, nos evidencia, nos integra, nos margina, nos distingue, nos expone, nos encubre, nos ubica. Es decir, está cargada de señales, significados y símbolos: es medio de expresión conciente o inconciente.¹

Para el fotógrafo Federico Gama la ropa es algo que le ha fascinado incluso antes de dedicarse a la fotografía. Desde muy joven solía clasificar y calificar a la gente en las calles según su indumentaria.² La vestimenta de los indígenas, sobre todo la que se usa en fiestas tradicionales, siempre ha sido muy presente en la fotografía mexicana. Y mientras que muchos otros fotógrafos no indígenas se van a las comunidades para encontrar ropa “típicamente indígena”, Federico Gama la encuentra en los grupos indígenas urbanos.



Federico Gama, *s.t.*, 2005, Ciudad de México / Cortesía del autor

En comparación con las imágenes del capítulo anterior donde se ven adultos y niños, Gama documenta la vida de los indígenas adolescentes. Ellos transcurren una interesante etapa de su vida entre la infancia y la madurez siempre en búsqueda de un lugar propio como miembro de la sociedad mexicana. Aquí no solo importa la edad de los jóvenes, sino también las influencias sociales, económicas y culturales a las que están expuestos. Son factores que determinan la longitud y el carácter de la

¹ Federico Gama, *Mazahuacholoskatopunks*, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud, Subdirección General de Coordinación y Evaluación, Dirección de Investigación y Estudios sobre Juventud, México 2009, p. 20

² *Ibidem*

adolescencia que por su parte puede emerger en la formación de una subcultura juvenil cuyos miembros Gama nombra "los mazahuacholoskatopunks".

El prefijo *sub* en el término subcultura juvenil no quiere decir que se trata de una expresión peyorativa. La palabra subcultura más bien indica la existencia de un grupo cultural que surgió de una cultura más general. En el caso de los mazahuacholoskatopunks se trata de un grupo de jóvenes que forma parte de la cultura indígena contemporánea de México³. Dentro de este marco la cuestión de autoidentidad⁴ es un punto esencial no solo como adolescentes, sino también como indígenas de una nueva generación que se está formando afuera de sus comunidades de origen.

La mayoría de los adolescentes viene de los estados de Hidalgo, Veracruz, Michoacán, Oaxaca, Morelos, Guerrero, Puebla y del estado de México.⁵ Federico Gama está fotografiando la vida de estos indígenas jóvenes sin distinguir entre los numerosos grupos étnicos de estas zonas. Para su proyecto *Mazahuacholoskatopunk* usa el término mazahua sin referirse al grupo étnico con el mismo nombre, sino más bien denota el origen indígena de los jóvenes en su totalidad⁶. Gama siempre los ve como portadores de un conjunto cultural⁷ dentro del cual les unen muchas paralelas como por ejemplo la migración.

Aunque la migración generalmente es consecuencia de desempleo, para los indígenas adolescentes también significa lograr independencia y formar una identidad propia que se distingue a la de sus padres. Es decir, no solo es una independencia económica, sino sobre todo una liberación cultural.⁸ En este lugar

³ Véase el capítulo 2 *La cultura indígena de México* del presente trabajo.

⁴ "La autoidentidad es la descripción de las características que son importantes para el individuo. Es el término que más se aproxima a una descripción de nuestras cualidades básicas (el yo). Sin embargo, su estudio exige la reflexión y evaluación de nosotros mismos. Cuando lo hacemos estamos viendo el yo como objeto. No obstante, la descripción que realizamos se refiere al yo." En: Charles Kimble y Colaboradores, *Psicología de las Américas*, Pearson Educación, México 2002, p. 48

⁵ Véase mi entrevista con Federico Gama vía correo electrónico, Agosto 2008, México-Berlín y Federico Gama, *op.cit.*, p. 40

⁶ Federico Gama, *op.cit.*, p. 40

⁷ Véase también el capítulo 2 *La cultura indígena de México* del presente trabajo.

⁸ "Tradicionalmente se ha pensado que el fenómeno migratorio en México en la última

extraño que resulta ser una ciudad grande⁹ nacen nuevas características de la cultura indígena contemporánea. Las impresiones y experiencias, junto con nuevos elementos adoptados para formar parte de su realidad material¹⁰ y espiritual¹¹ actual, dan determinado rumbo a la cultura indígena en transformación continua.

Según el fotógrafo, la cultura es algo que viaja, que se recicla y que se reinventa¹². Así la migración de la cultura indígena de las comunidades a la ciudad capitalina, la identidad de estos jóvenes migrantes y su vestimenta como expresión cultural son los principales temas de Gama. De la previa cultura indígena rural, reflejada en la gran mayoría de imágenes mexicanas, a finales del siglo XX ha nacido una nueva subcultura juvenil representada en la serie *Mazahuacholoskatopunk*.

Empecé a hacer las primeras fotos en diciembre 2004, pero era un tema que me interesaba desde cuando menos 10 años antes, cuando propuse un proyecto de beca, para Jóvenes Creadores, que titulé *Tarde de un Domingo en Chapultepec*. Era una referencia clara al famoso mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, porque en ese mural Diego hace un retrato de la sociedad de su época y un recorrido por la historia de México. [...] ¹³

Diego Rivera retrató la historia y la vida del país reflejando así su propia búsqueda de la identidad mexicana. Además, en esa pintura monumental existe un mundo de visión mezclada de lo puramente histórico con lo fantástico.¹⁴ Federico Gama, en cambio, está más bien retratando una parte trabajadora de la cultura

década del siglo XX, ha estado impulsado por falta de oportunidades en educación y empleo, así como por los niveles de marginación de las comunidades expulsoras. Pero no sólo estos son los factores que contribuyen en la decisión de migrar; el deseo de conocer otros lugares, buscar diversiones, cambiar la forma de vivir, son elementos que deben considerarse principalmente en la migración de jóvenes, sustentada en nuevas relaciones sociales, políticas, económicas y culturales existentes en esta nueva generación." Patricia Rea Ángeles, Departamento de Apoyo a Jóvenes Indígenas y Migrantes, Instituto Mexicano de la Juventud, 2005. Citado en: *Ibidem*, pp. 116-118

⁹ "El sentido comunitario de estos grupos es una ventaja en la ciudad porque se forman grupos de protección y asistencia mientras trabajan en la ciudad, pero el sistema de creencias religiosas, morales, sociales y culturales no cambia mucho y eso les provoca muchos conflictos con la forma de vida urbana. [...]" En mi entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

¹⁰ Véase también el capítulo 2.1.2 *Realidad material* del presente trabajo.

¹¹ Véase también el capítulo 2.1.3 *Realidad espiritual* del presente trabajo.

¹² Véase mi entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Véase también Laura Miroslava Corkovic: *La cultura indígena en la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX*, Tesina presentada en la Universidad de Salamanca para obtener el Grado de Salamanca en Historia del Arte, Director de Tesina: Dr. Javier Panera, Salamanca 2002, pp. 61-64

urbana que vive tanto las consecuencias de su realidad histórica¹⁵ cargada de discriminación¹⁶ como sus sueños y visiones de indígenas adolescentes en búsqueda de una identidad personal.



Diego Rivera, *Un sueño de una tarde dominical en la Alameda central*, 1947, Museo Mural Diego Rivera, México D.F. / Fuente: <http://www.diegorivera.com/murals/> (19.03.2011)

Gama entregó el proyecto *Tarde de un Domingo en Chapultepec* (1994) para conseguir una beca de Jóvenes Creadores del FONCA.¹⁷ De antemano cabe mencionar que no se la concedieron y por eso tampoco existen imágenes. Sin embargo, es obviamente un trabajo conceptual previo de gran importancia para el fotógrafo y su serie *Mazahuacholoskatopunk*:

[...] me interesaba hacer una serie de retratos de las familias o grupos de personas que asisten a Chapultepec los domingos porque ese día el noventa por ciento de las personas que visitan el parque pertenecen a la clase trabajadora de la Ciudad de México y yo quería hacer un retrato que representara a los trabajadores del fin de milenio en su día de descanso cuando salen limpios y con sus mejores prendas, “para domingear”, porque me parecía y me sigue pareciendo que son grupos que no están representados en los medios de comunicación, o mejor dicho, que su imagen no existe en los medios de comunicación de una manera digna. Y el grupo juvenil que yo llamé después *Mazahuacholoskatopunk* era parte sustancial de ese universo de trabajadores. [...]¹⁸

Con el proyecto *Tarde de un Domingo en Chapultepec*, Federico Gama quería hacer una serie fotográfica “importante para comprender las diferencias sociales y las condiciones de la vida del mexicano de fin de milenio” incluyendo a “toda gente que

¹⁵ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

¹⁶ Véase también el capítulo 2.3 *¿Desaparecerán las culturas indígenas de México?* del presente trabajo.

¹⁷ Véase también el anexo G, “Retratos de un domingo en Chapultepec”, proyecto por Federico Gama, México 1994, del presente trabajo.

¹⁸ Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

llega del campo".¹⁹ Lo hace expresando su crítica a la situación de la vida indígena urbana:

El mexicano que visita el Bosque de Chapultepec los domingos es aquel que no tiene otra opción para divertirse y que aprovecha su único día de descanso para asistir a este parque. Para algunas personas, Chapultepec es el único espacio en el que pueden sentirse libres pues no cuentan con un lugar propio para recibir visitas, ya sean amigos o parientes, tal es el caso de las trabajadoras domésticas y peones de obra.²⁰



Federico Gama, s.t., s.f, Ciudad de México / Cortesía del autor

Los indígenas que emigran a la Ciudad de México aceptan cualquier trabajo que les permite tener una vida mejor que en sus comunidades de origen. En el caso de las mujeres es principalmente el trabajo doméstico, pero también hay algunas que venden artesanías en las calles. Hay hombres que encuentran empleo como jardinero, mientras que la mayoría trabaja en la construcción donde por su edad y falta de experiencia profesional no pueden ser más que ayudantes.²¹ En todo caso, sus trabajos no son permanentes lo que les obliga siempre estar en movimiento y muy flexibles para así poder aceptar nuevas ofertas de empleo y superar los retos que esas albergan. Sin embargo, el duro labor que abarca alrededor de diez horas al día sale a cuenta ya que los adolescentes ganan al menos tres veces más de lo que hubieran ganado en sus comunidades donde la vida a veces resulta ser aun más dura que en la ciudad.²²

¹⁹ Véase también el anexo G del presente trabajo.

²⁰ Véase también *Ibidem*.

²¹ Dice Roberto Martínez, mazahuacholokatopunk de 18 años, en una entrevista con Federico Gama el 22 de noviembre de 2008: “[...] Yo fui aprendiendo. Empecé como macuarro, estaba bien chamaco cuando me fui y no sabía hacer otra cosa, sólo acarrearba material en la carretilla o descargaba la grava y la arena con la pala, pero me fui juntando con los otros albañiles y fui aprendiendo. [...]” En: Federico Gama, *op.cit.*, p. 144

²² Véase también *Ibidem*, pp. 80-86



Federico Gama, *Fuerza de Gravedad*, 2008, Ciudad de México / Fuente: <http://www.thegrangeprize.com/1237> (03.04.2011)

Después de una semana llena de trabajo, los mazahuacholoskatopunks de principios del siglo XX no solo se reúnen en el Parque de Chapultepec, sino también en la Alameda Central, la feria de Tacubaya o cerca del mercado de San Ángel. Además se encuentran en las estaciones de metro Tacuba, Pino Suárez, Observatorio y La Merced. En los tianguis de las estaciones de metro compran la ropa que le gusta y que llevan tanto los sábados por la tarde como los domingos cuando se van a los salones de baile para divertirse.²³



Federico Gama, *s.t.*, s.f, Ciudad de México / Cortesía del autor

En todos los espacios mencionados lucen con su vestimenta de mazahuacholoskatopunk que es una interesante mezcla plenamente heterogénea. Surgió principalmente de varios estilos como aquellos usados por los cholos, skatos²⁴, punks²⁵, darks²⁶, emos²⁷, rockers²⁸ y otros ajenos a la cultura indígena

²³ *Ibidem*, pp. 13, 40 y 94

²⁴ "Los "skatos" viajan en patineta y se manifiestan con graffiti. Están en contra del maltrato a los niños y por eso los hombres cargan muñecos de peluche y las mujeres se peinan como niñas. Usan pantalones a la cadera y playeras con logotipos de empresas transnacionales para protestar contra el capitalismo. Sus colores son en blanco y negro, que significan el bien y el mal. Un pantalón recto, playera (normal no) y tenis que se acomoden a la tabla, porque hay

rural. El término cholo tiene una larga tradición y se visualiza en el arte mexicano a partir del siglo XVII con los cuadros de castas. De un español, así está indicado en varias pinturas de la época colonial, con una india nace un mestizo y de un mestizo con una india sale un cholo.²⁹ Su significado en la terminología de las castas

tenis que no soportan la fricción de la lija. Usan este tipo de prendas, que son blancas y/o negras porque quieren representar que somos razas iguales, negros y blancos." Ernesto Romero, 14 de Diciembre de 2008, en:
http://www.periodicodigital.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=79563&Itemid=67 (03.04.2011)

²⁵ "Punks: Hay varios tipos. Están los *alternopunks*, los *ciberpunks*, los *anarcopunks*, *neopunkies*, *hardcores* y *ramoneros*, entre otros. También hay toda una gama de *punks homosexuales*, entre los que se nombran *punk-gays*, *homocores*, *queerpunks* o como prefieren llamarse. Se visten de forma desaliñada. Usan zapatillas de lona All Stars o Vans, pantalones achapinados, alfileres de gancho, pins, tachas o pinchos, cinturones, mucho cuero, pelos erizados, se visten preferiblemente de negro. Tienen una predisposición a la violencia y al odio a todo lo instituido, las normas y la política, aunque hoy en día han bajado bastante los decibeles de violencia; declaran los mismos principios pero más relajados. Son enemigos acérrimos de los *skinheads* y de los *darks*. Sus grupos representativos son los Sex Pistols, The Ramones, Blink 182, y otros." En: María José Hooft, *Tribus urbanas – Una guía para entender las subculturas juveniles de la actualidad*, Editorial Vida, Miami, Florida 2009, p. 58

²⁶ "Darks, masons, góticos y alternodarks: son los oscuros habitantes de la noche. Los *góticos* son ultra barrocos. Suelen vestirse con ropa de estilo medieval, con puntillas, volados, encajes, botones forrados, ropa larga y símbolos sacros. Todos de negro, a rabiar. Los seguidores de Marilyn (no la Monroe, por si acaso) se pintan la cara de blanco y los labios y uñas de negro, se delinear los ojos, emulando rasgos de muerte. Son rebeldes al sistema pero no violentos. Suelen reunirse cerca de cementerios o catedrales góticas, porque allí encuentran silencio y paz." En: *Ibidem*, p. 62

²⁷ "Su nombre indica la abreviatura de *emotional* y el género musical que de preferencia se ha dado en llamar *emocore*, por *emotional hardcore*. Los *emo* son una extraña fusión de estética e ideas de los *punks*, *góticos*, y *chetos*. Su vestimenta: jeans medio achapinados (bombilla) color negro, con la cintura baja y como al descuido dejando ver el calzoncillo, zapatillas de lona Vans, Converse o Victoria, (lisas o a cuadros negro y blanco o fucsia) con cordones de colores o con estrellitas o cuadros, y remeras con rayas. Los varones, al igual que las chicas, se delinear los ojos con líneas bien gruesas y si es posible el maquillaje corrido, o también delineado en rojo, para dar una apariencia tétrica, y se peinan con el pelo tapándole los ojos, puesto de costado sobre su frente. Además deben mantenerse delgados, para dar una apariencia un poco más lúgubre. Usan mucho color negro y lo cortan con rosa fuerte o fucsia u otros colores. Utilizan algún detalle de color llamativo o combinan elementos duros con otros blandos, por ejemplo las chicas, una hebilla de moño fucsia o un pin de Hello Kitty. Sus referentes musicales actuales son Fall Out Boy, 30 Seconds to Mars y My Chemical Romance, aunque a este último lo han descartado un poco por tildarlo de muy comercial (ahí aflora la parte *punk*, anticomunista, de los *emos*)" En: *Ibidem*, pp. 62/63

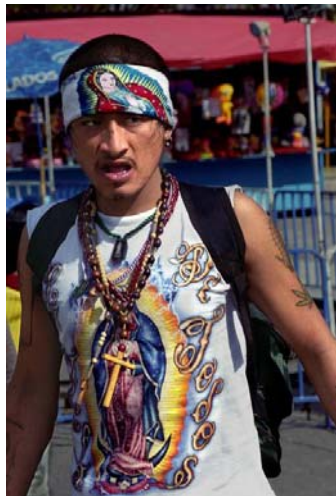
²⁸ Las definiciones de *rocker* varían. Los rockeros como grupo social pueden ser músicos que tocan el rock, los fans del estilo de música *rock and roll* y/o los miembros de un club de motociclistas. Véase también: http://en.wikipedia.org/wiki/Rocker#Social_groups (15.04.2011)

Para distinguirse de otros motociclistas, los rockeros llevan chalecos de cuero con el logotipo de su club, tienen tatuajes y se adornan símbolos provocativos. Muchos de ellos conducen tal llamados Custombikes que son motos adaptados al gusto del dueño. Viven un estilo de vida alejado de las normas sociales y son bastante rebeldes. Frecuentemente hay conflictos entre los miembros de los diferentes clubs. Véase también:

http://de.wikipedia.org/wiki/Rocker#Rocker_in_der_Gesellschaft (15.04.2011)

²⁹ Véase también Ulrich Hoinkes (Editor): *Panorama der Lexikalischen Semantik*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1995, p. 503

novohispana es claramente racial e indica que la sangre del cholo es predominante indígena.



Federico Gama, *Creencia*, 2005, Ciudad de México / Fuente:
<http://www.thegrangeprize.com/1237> (03.04.2011)

Desde entonces el uso de la palabra cholo ha cambiado y varía de país a país, pero siempre hace referencia a una herencia cultural indígena. Siendo polifacéticas las definiciones contemporáneas, le he pedido a Federico Gama su definición personal de "cholo". Además quería saber, si es un término negativo, positivo o simplemente *trendy* y me contestó lo siguiente:

El término cholo es muy complejo o diferente según el contexto, en el Este de Los Ángeles funciona por una parte como una forma de resistencia social y cultural, el orgullo del origen mexicano y trabajador, por otra parte como una bandera de un guerrero que pertenece a un barrio y lo defiende, pero también, como un miembro de un banda delictiva, un gánster con muy mala imagen del mexicano-americano que muchos quieren borrar o cuando menos no se quieren asociar.

En el lado mexicano es parte de las llamadas culturas juveniles o tribus urbanas, de las culturas migratorias, en la ciudad de México, por ejemplo, además de ser parte de las bandas juveniles, ser cholo es sinónimo de estatus, porque todo lo que viste "un cholo verdadero" es importado, desde los zapatos hasta los calzones y eso en los barrios es un lujo que no cualquiera se lo puede dar. Para el indígena mexicano es una forma de logro económico, para el joven indígena que se viste de cholo en el D.F., en cierto sentido es *trendy*, un vestuario para vivir la ciudad pero también para esconder su origen indígena y trabajador.

Para los sudamericanos el término puede variar según la región como: un mestizo o persona de muy bajos recursos.³⁰

Hay paralelas en la ropa de los cholos estadounidense en comparación con la que llevan los indígenas en el D.F. que sobre todo está representado en la Virgen de Guadalupe³¹ como ícono de la cultura mexicana en general. A pesar de ciertas similitudes visuales, hay diferencias entre los migrantes que se fueron a los Estados Unidos frente a aquellos indígenas que llegaron a la Ciudad de México. Gama las explica así:

Algo que la migración exige, cuando la migración ha sido continuada por generaciones, casi como una obligación es regresar con los elementos simbólicos de haber triunfado en Estados Unidos o en la Ciudad de México.

Cuando alguien regresaba de los Estados Unidos los trofeos eran un aparato eléctrico (radio, televisión o grabadora) y trescientos o mil dólares en la bolsa lo que significaba que se había triunfado en el viaje. Pero la vestimenta también cambiaba, porque durante su trayecto algo se debió haber comprado y casi siempre era ropa estilo vaquero o texana. Los más jóvenes empezaron a vestir "más moderno", pero la modernidad para ellos es como se visten los mexicanos urbanos, también migrantes, o los chicanos y empiezan a ponerse prendas como de "cholos" o con los elementos más visibles de lo que es un cholo. Porque además difícilmente conocerán a un cholo de verdad en toda su vida de migrante porque los cholos son urbanos, de barrios perfectamente ubicados y los migrantes indígenas normalmente van a trabajar al campo. Lo que ellos alcanzan a percibir sobre lo que es cholo, son los tenis más vistosos que se pueden encontrar, de basquetbol, un pantalón corto o bermuda, muy flojo, un jersey con alguna marca deportiva o de algún equipo de béisbol o de fútbol americano, los Bulls no fallan, y un gorra es también indispensable. Pero para los jóvenes que vienen a la ciudad de México sus trofeos son vestirse de ciudad, es decir de cómo visten los chavos en el D.F. (cholo, skato, punk, dark, emo, regueatonero, etc.) y curiosamente también le dicen que regreso bien cholo.³²

³⁰ Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

³¹ La Virgen de Guadalupe demuestra su dominación frente al viejo y temido dios Huitzilopochtli. Siempre da la espalda al sol y con eso a Huitzilopochtli y, al mismo tiempo se encuentra encima de la luna, el signo del dios serpiente Quetzalcoatl, para mostrar su victoria sobre él.

Se supone que en náhuatl la Virgen de Guadalupe se llamaba *Te Coatlxopeuh*. Eso significa "la que destroza, aplasta o destruye la serpiente". En: Francis Johnson, *Das Wunder von Guadalupe*, Stein am Rhein 1986, pp. 60-62

³² Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

Lo que finalmente se encuentra es un nuevo grupo de jóvenes con aspecto de chavos banda que sorprende y fascina a la vez. Dice Gama que además engaña a cualquiera que se encuentra con ellos en las calles de la Ciudad de México.³³ Ni siquiera los adolescentes mismos conocen todas las características de los diferentes grupos cuyos elementos adaptan:

[...] Se visten como cholos pero desconocen los rituales de esas bandas. Se consideran skatos pero no saben el significado de esta palabra. Son punks sin ideología ni anarquismo. Y ahí pueden estar miles de ellos, pero es casi imposible hacer una buena foto, y no es porque sean agresivos o intimidatorios, sino todo lo contrario: se agachan, se voltean, literalmente salen corriendo y huyen del lugar. Es entonces cuando sobresale su timidez y desconfianza de jóvenes rurales, lo que complica la toma de fotos de manera directa o haciéndolos posar.³⁴

Gama decidió retratarlos a distancia y trabajar con telefoto para no molestarlos en sus acciones naturales.³⁵ Su proyecto comprueba una vez más que la perspectiva del fotógrafo no indígena no puede ser otra que una desde fuera hacia dentro de la cultura indígena contemporánea. Es muy difícil que estos adolescentes se abrieran frente a un adulto desconocido y aun menos enfrente de una lente fotográfica sin saber lo que ocurrirá con las imágenes en el futuro.³⁶

A pesar de cierta distancia entre el fotógrafo y los modelos, Gama logra expresar con claridad su enfoque en la indumentaria de los indígenas adolescentes. Además aclara que, aunque no parece a primera vista, los jóvenes combinan los elementos de las diferentes tribus urbanas individualmente según el gusto personal de cada uno.³⁷

El hecho de que los mazahuacholoskatopunks poseen otra ideología que la que tiene cada miembro de los grupos urbanos cuyos elementos han adaptado para

³³ Federico Gama, *op.cit.*, p. 48

³⁴ *Ibidem*, p. 48

³⁵ *Ibidem*, p. 50

³⁶ Véase también el capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López: Entre Chamula y San Cristóbal de las Casas* del presente trabajo.

³⁷ Dice Tomás Pérez, mazahuacholoskatopunk de 15 años, en una entrevista con Federico Gama el 29 de noviembre de 2008: “[...] Nel, yo nomás me visto así [de cholo] porque me gusta. [...] Pus me gustan los dibujos de las playeras, me gusta la ropa así. [...]” En: Federico Gama, *op.cit.*, p. 142

formar parte de su indumentaria, se expresa en las variaciones innovadoras. Es el origen indígena de los mazahuacholoskatopunks que les hace incluir nuevos acentos que van conforme con su cultura en la que el color es de gran valor. Puede ser que los adolescentes no están familiarizados con la abundante simbología del color en la cultura indígena que existe desde los tiempos prehispánicos, pero sin duda tienen una afiliación por el colorido.

Con el uso de la fotografía en color, Gama decidió subrayar la importancia del color en la cultura indígena³⁸:

Formalmente, la fotografía en color me permitió explicar mejor las características de la indumentaria de los mazahuacholoskatopunks, pues los objetos más coloridos son fundamentalmente los elementos que permanecen de sus comunidades de origen. Esto lo podemos observar en el uso exagerado de elementos o accesorios y en lo colorido de sus prendas. Como guerreros aztecas, ricamente ataviados de la cabeza a los pies.³⁹



Federico Gama, *Sincretismo*, 2005, Ciudad de México / Fuente: <http://www.thegrangeprize.com/1237> (10.04.2011)

Me parece muy interesante su comparación con la cultura azteca. También en los títulos que usa para numerosas imágenes de la serie *Mazahuacholoskatopunk* hace referencia al legado prehispánico: "Creencia"⁴⁰, "Dualidad"⁴¹, "Punk Azteca" y "Sincretismo". De esa manera, al igual que Javier Hinojosa⁴² y Gerardo Suter⁴³,

³⁸ Véase también el capítulo 3.2.1.3 *Juana López López: Chiles y los colores* del presente trabajo.

³⁹ Federico Gama, *op.cit.*, p. 52 y 54

⁴⁰ Véase también el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

⁴¹ Véase también el capítulo 2.1.3 *Realidad espiritual* del presente trabajo.

⁴² Véase el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

⁴³ Véase el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

Federico Gama expresa la presencia e importancia de la cultura prehispánica en la fotografía no indígena de México.

[...] Pero una de las razones más importantes por las cuales yo me he dedicado a ese tema es por hacer visible a ese grupo que se quiere mimetizar en las subculturas urbanas, es decir invisibilizar su origen indígena y trabajador cuando menos los domingos por razones de discriminación. [...] ⁴⁴

La discriminación es una acompañante persistente de los indígenas desde los tiempos novohispanos hasta la actualidad.⁴⁵ Eso no excluye a los adolescentes indígenas que se adaptaron a la vida capitalina. Por eso Gama lo destaca como problema continuo en la cultura indígena del país diciendo:

Mi proyecto *Mazahuacholoskatopunk* describe precisamente al indígena de hoy. Son jóvenes que a primera vista, a los ojos no especializados, "son punks" y es precisamente una de las intenciones concientes o inconcientes de estos muchachos, la de parecer un joven urbano para no ser discriminado. Ellos se visten con estos atuendos para integrarse o "convertirse" de manera radical e inmediata a la vida urbana de la capital, es decir, quieren invisibilizar su origen trabajador e indígena y el vestuario de las culturas juveniles les permite el camuflaje perfecto para "actuar" (en el sentido de interpretar a un personaje) "la escena callejera" con lo más opuesto a un *look* indígena. El atuendo les da una seguridad mágica a estos jóvenes, como al guerrero, al sacerdote o a las *top models* y así lo exhiben, con glamour, seguridad, fuerza, poder, elegancia y sofisticación.⁴⁶

El uso de la vestimenta para esconder su verdadero origen y así escapar de la injusticias sociales, me recuerda a la novela *Kleider machen Leute* (los vestidos hacen a la gente) del escritor suizo Gottfried Keller (1819-1890) publicada en 1874.⁴⁷ El personaje principal es Wenzel Strapinski, aprendiz de un sastre, a quién le gustaba vestirse bien y noble a pesar de ser muy pobre. Cuando su maestro no pudo seguir pagándole su sueldo, el joven decide migrar caminando a otro lugar. En su camino se encuentra con un cochero que le lleva a la ciudad y al llegar tanto por su medio de transporte como por su ropa elegante, la gente urbana cree debe ser el hijo de un

⁴⁴ Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

⁴⁵ Véase también el capítulo 2.3 *¿Desaparecerán las culturas indígenas de México?* del presente trabajo.

⁴⁶ Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

⁴⁷ Gottfried Keller, *Kleider machen Leute*, Joseph Kiermeier-Debre (Edit.), Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), München 1997

conde. Le invitan a comer y a convivir con ellos. Por su timidez no logra aclarar el asunto, sino más bien con suerte y pequeñas mentiras piadosas consigue adaptarse a los nuevos acontecimientos sin ser descubierto. Finalmente conoce a la hija del consejo municipal, se enamoran y deciden casarse. Pero durante la fiesta de compromiso matrimonial, su verdadero origen sale a la luz y Wenzel Strapinski se marcha sin justificarse. Era invierno y en su huida piensa como los demás le han hecho conde para ahora declararle estafador. Su prometida le sigue y le encuentra medio muerto en la nieve. Después de convencerla que no fue culpa suya y que de verdad la ama, se casan y el sastre abre su propio negocio gracias a la fortuna de su esposa. Wenzel Strapinski se había transformado en estafador por como los demás le veían, pero justamente eso resultó ser su gran suerte ya que le ayudó establecerse como profesional y tener una vida mejor.

Igual que en el caso de Wenzel Strapinski, para los mazahuacholoskatopunks es decisiva la reacción de los demás en su alrededor cercano. Federico Gama comenta con autocrítica:

[...] Mi relación y mi observación de estos grupos de jóvenes trabajadores indígenas inmigrantes data desde cuando yo era niño, yo conviví con ellos desde que nací, ellos venían a mi barrio porque en la colonia que nací era el lugar donde se estacionaban los camiones, los burros y los caballos que venían de las regiones montañosas que rodean el poniente de la Ciudad de México, es decir, de la zona mazahua y otomí, [...]

En esta convivencia también va implícita la discriminación, porque desde que era muy pequeño supe lo que era un indígena o un "indio", un "paisanito". En ese sentido, este trabajo, es también una autocrítica al trato diferenciado y "gandalla" (abuso desmedido del más fuerte sobre el más débil) que le damos los habitantes urbanos a los indígenas.⁴⁸

Hoy lo que a Gama le interesa es observarlos como viven su vida urbana y asegurarse de que la interpretación de los mazahuacholoskatopunks en la fotografía sea libre de ideas discriminatorias:

[...] Al hacerlos visibles me interesa principalmente retratar la dignidad urbana que ellos se han construido, es decir, fotografiarlos cuando ellos se sienten como modelos de pasarela y esto me llevó a registrarlos de la misma

⁴⁸ Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

manera que se hace con las estrellas de cine o televisión como el paparazzi, de estos jóvenes, cuando caminan seguros con una actitud muy *fashion*. Era muy importante para mí igualar el tratamiento fotográfico para luego también exponerlos en igualdad de circunstancias en los anuncios espectaculares exclusivos para la publicidad, dicho de otra manera, los tipos ideales de belleza y estatus, con la idea de confrontar o a los espectadores no especializados en tribus urbanas y a ellos mismos al descubrirse como objetos de deseo, modelos inalcanzables.⁴⁹



Federico Gama, *Escondido*, 2005, Ciudad de México / Fuente: <http://www.thegrangeprize.com/1237> (03.04.2011)



Federico Gama, *s.t.*, s.f., Ciudad de México / Fuente: Federico Gama, *Mazahuacholoskatopunks*, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud, Subdirección General de Coordinación y Evaluación, Dirección de Investigación y Estudios sobre Juventud, México 2009

A pesar de que Gama logra llevar la dignidad de los jóvenes indígenas urbanos a su máximo visual, cualquiera al ver las imágenes de los mazahuacholoskatopunks se preguntaría qué futuro tendrán estos adolescentes. Si ya por sí ser indígena en México puede ser un obstáculo, no lo es menos parecer punk o miembro de otro grupo banda. Sabiendo asimismo que entre el trabajo y la diversión, estos jóvenes no tienen tiempo para una formación profesional académica, aún más evidente es

⁴⁹

Ibidem

que su futuro como trabajadores no será mucho más fácil de lo que es en la actualidad.⁵⁰

Una vida opuesta a la que tienen los mazahuacholoskatopunks está viviendo la joven Corina Hernández de Palma Real, una pequeña comunidad en el estado de Veracruz. A igual que los adolescentes indígenas urbanos, ella ha formado una identidad conforme con su entorno social. En la entrevista con Gama dice:

Mis papás quieren que siga estudiando, y aunque no quisieran, yo me las arreglaría para seguir. Yo quiero estudiar y quiero que mis hermanos estudien, es la única manera que vamos a tener de aprender otras cosas, otras culturas o incluso nuestra propia cultura, porque muchos no sabemos ni siquiera nuestro origen.⁵¹

Según ella, estudiar es mejor que emigrar, ya que los migrantes de su pueblo que se fueron a la Ciudad de México “llegan todos descompuestos, algunos toman mucho y hasta se drogan”⁵². Pero no todos pueden permitirse una carrera académica y otros simplemente no tienen el interés de estudiar. Prefieren ganar dinero ya sea por circunstancias de vida o por decisión propia.

Como muchos otros jóvenes no indígenas urbanos, también los mazahuacholoskatopunks han descubierto el alcohol, los cigarros y las drogas. El fácil acceso⁵³ y la falta de advertencias detalladas sobre las terribles consecuencias al consumir estupefacientes incrementan el problema. El hecho de que en algunas

⁵⁰ Federico Gama sobre el futuro de los mazahuacholoskatopunks: “No lo se, todo esto es muy dinámico, porque las generaciones de estos jóvenes son muy cortas, [...] Creo que lo más importante en este proceso es que los jóvenes de las comunidades indígena están viviendo por primera vez una juventud, tal y como se conoce en los países occidentales, aunque sea por unos cuantos años, porque esa etapa en sus comunidades prácticamente no existía o no existe, pasan de la adolescencia a la adultez o a tener responsabilidades de una familia. Por otra parte, estos jóvenes mazahuacholoskatopunk, están viviendo algo que sus padres y sus antepasados no conocieron, ni se imaginaron siquiera, lograr en una etapa de su vida, evitar el insulto directo por su origen, tener una actitud de seguridad y sentirse como un actor o estrella de cine, en cierto sentido evitaron la forma más burda de la discriminación. Esa seguridad seguramente se la transmitirán a sus hijos y a las futuras generaciones de mazahuacholoskatopunks.” Véase *Ibidem*

⁵¹ Véase la entrevista entre Federico Gama y Corina Hernández de 17 años. En: Federico Gama, *op.cit.*, p. 130

⁵² Véase la entrevista entre Federico Gama y Corina Hernández de 17 años. En: *Ibidem*, p. 130

⁵³ Según Gama, las drogas que utilizan son en muchas ocasiones materiales que los adolescentes pueden conseguir con facilidad en sus lugares de trabajo. Suelen inhalar solventes y pegamentos que se encuentran en la construcción. En: *Ibidem*, p. 122

culturas indígenas se usan plantas con efecto psicodélico como parte esencial de sus ritos ancestrales⁵⁴, no facilita encontrar una solución. Es muy similar con el alcohol, porque en muchas comunidades indígenas su consumo es parte de sus tradiciones⁵⁵. Federico Gama confirma que hay lugares donde “los padres no lo ven mal, o cuando menos está socialmente aceptado, que un joven de 14 años tome aguardiente”⁵⁶.

El consumo de alcohol y drogas sugiere que hay violencia provocada por los mazahuacholokatopunks, pero el fotógrafo dice que eso no suele ser el caso mientras que viven en la ciudad.⁵⁷ Gama explica que

[...] en la ciudad éstos jóvenes no hacen grupos o pandillas, más bien se agrupan de manera amorfa en los centros “recreativos” o parques de la ciudad para convivir con otros migrantes, los cuales pueden ser de otros pueblos y tener otras costumbres. [...]

Pero cuando llegan a sus pueblos y presumen su nueva apariencia, incluyendo su capacidad para beber alcohol y consumir drogas en un lugar que consideran su territorio, se convierten en un problema para otros jóvenes y para la comunidad, pues reproducen los mismos esquemas de que fueron objeto por generaciones en la ciudad y son más agresivos con los jóvenes que no son parte de la pandilla y los discriminan y marginan por no ser urbanizados, en otras palabras, por ser atrasados o indios.⁵⁸

Ya que los mazahuacholokatopunks no quieren o no pueden volver a ser lo que eran antes de migrar a la ciudad, exigen la adaptación por parte de los jóvenes que se quedaron en el pueblo. De ese modo, aunque su traslado al lugar de origen sea temporal, inician transformaciones culturales dentro de las comunidades contemporáneas. Y desde luego no sin sentir una cierta resistencia cultural⁵⁹ local.

⁵⁴ Véase también el capítulo 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado* del presente trabajo.

⁵⁵ Véase también el capítulo 3.2.1.4 *Genaro Sántiz Gómez: ¿Posh sagrado?* del presente trabajo.

⁵⁶ Federico Gama, *op.cit.*, p. 122

⁵⁷ “Los mazahuacholokatopunks no son un grupo de jóvenes agresivos, ni sus prácticas de grupo implican acciones ilícitas o contra la ley (al menos no en la ciudad de México, la percepción que tienen de ellos en sus comunidades de origen es distinta). [...]” En: *Ibidem*, p. 48

⁵⁸ *Ibidem*, p. 134

⁵⁹ Véase también el capítulo 2.1 *Cultura: definición y problemática* del presente trabajo.



Federico Gama, *Punk Azteca*, 2005, Ciudad de México / Fuente: <http://www.thegrangeprize.com/1237> (03.04.2011)



Federico Gama, *s.t.*, s.f., Ciudad de México / Cortesía del autor

Hablando sobre el estilo mazahuacholoskatopunk, Corina Hernández a pesar de ser de la misma generación que los jóvenes indígenas urbanos opina:

Su manera de vestir es muy extraña a veces. A mí personalmente no me gusta. Ellos creen que ya son diferentes porque traen los pelos parados o de colores, o porque usan ropa de cholo, o de rockeros, y lo único que demuestran es su ignorancia, porque se avergüenzan de su cultura y van a otro lado y quieren ser como allá, pero no se dan cuenta que siguen siendo los mismos.

Unos son muy creiditos, otros no, son buena onda. Pero a mí no me gusta esa forma de vestir. También las chavas que se van a trabajar a México o a Reynosa vienen bien cambiadas, con aretes en toda la oreja, en los labios, en las cejas, eso se ve veo. No sé, yo no lo haría, pero es su gusto.⁶⁰

⁶⁰ Véase la entrevista entre Federico Gama y Corina Hernández de 17 años. En: Federico Gama, *op.cit.*, p. 130



Federico Gama, *Tan Yu-Gi*, 2005, Ciudad de México / Fuente: <http://www.thegrangeprize.com/1237> (25.04.2011)



Guillermo Aldana, *Huichol*, 1971, San Andrés Cohamiata, Jalisco / Fuente: *México indio*, Fotografías de Guillermo Aldana, Rafael Doniz, Patricio Robles Gil, Bob Schalkwijk y Antonio Vizcaíno, Prólogo de Salomón Nahmad, Textos de Elena Poniatowska, Grupo Financiero InverMexico, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Producción Editorial: Agrupación Sierra Madre, ímpetus Comunicación, Redacta y Vizcaino Ediciones, México D.F. 1993, p. 36

Siempre hay una actitud de resistencia cultural entre los indígenas rurales, mientras que simultáneamente hay una fascinación por cosas nuevas.⁶¹ No todos los miembros de las comunidades rechazan la indumentaria urbana introducida por los mazahuacholoskatopunks, sino más bien la adaptan incluso sin haber vivido las experiencias correspondientes:

[...] está surgiendo una generación de jóvenes con apariencia urbana en las comunidades indígenas y ahora sus costumbres y su cultura originaria se tendrá que comprender también a partir de un atuendo urbano. Dicho de otro modo, los jóvenes indígenas y rurales, al modificar el entorno urbano con una nueva cultura juvenil con elementos indígenas y rurales, también están modificando radicalmente su entorno rural, descontextualizando el atuendo urbano y resignificando el espacio rural, es decir que están haciendo cambios

⁶¹ Véase también el capítulo 2.1 *Cultura: definición y problemática* del presente trabajo.

mucho más radicales y significativos que lo que hacen los jóvenes urbanos en sus ciudades.⁶²

La ropa de los mazahuacholoskatopunks es símbolo de triunfo e libertad entre los adolescentes por lo cual muchos de los que se quedaron en sus comunidades de origen también tienen la necesidad de adaptarla. Así la ropa de estilo mazahuacholoskatopunk a pesar de no parecer vestimenta “típicamente indígena” a primera vista, si lo es ya que los adolescentes la han asimilado en su acervo cultural indígena. Además la llevan con el mismo orgullo que otros indígenas rurales la suya durante las fiestas tradicionales.

El tema de vestimenta indígena tiene mucho por ofrecer y demuestra tanto la gran originalidad como la creatividad de los indígenas. En el caso de los migrantes además es expresión de una fascinante búsqueda de identidad indígena contemporánea.

A este grupo de jóvenes, Gama se acerca con una mente abierta y creativa. Dice sobre tu trabajo como fotógrafo:

[...] Yo me considero un fotógrafo documentalista, pero como me permito muchas cosas que los puristas documentalistas tachan a de aberraciones, entonces llamo a mi trabajo “fotografía documental conceptual”, para diferenciarla de la fotografía documental tradicional porque antepongo mi manera particular de ver a la “realidad”. Es decir yo parto de una idea concepto o un tema determinado de un punto de vista subjetivo, lo que yo creo y lo que yo pienso sobre un tema o proyecto en particular. [...]⁶³

La presencia de los mazahuacholoskatopunks, tal como los ve Gama, sorprende a cualquiera que todavía tiene una visión romántica, idealizada o llena de compasión frente a los indígenas contemporáneos. Los mazahuacholoskatopunks mantienen características de sus culturas indígenas rurales, pero también poseen elementos más bien típicos para muchos adolescentes urbanos no indígenas. El fotógrafo recuerda que existe la discriminación hacia los indígenas de la cual pretenden escaparse y que los mazahuacholoskatopunks son trabajadores dignos de

⁶² Federico Gama, *op.cit.*, p. 132

⁶³ Entrevista con Federico Gama, *op.cit.*

ser respetados. Con su proyecto *Mazahuacholoskatopunk*, Federico Gama abre la visión del espectador hacia una fascinante subcultura juvenil que se merece atención y respeto.

3.2 Fotógrafos indígenas

Los fotógrafos indígenas toman fotografías que otros no pueden. Tienen acceso a todo tipo de cosas, de manera que el contenido y el punto de vista son diferentes a los de los visitantes, los forasteros. No son forasteros en sus propias vidas.¹

Gabriela Vargas Cetina



Arturo Rodríguez Torija, *Frente a la cámara...*, Sierra Tarahumara, Estado de Chihuahua, 1993 / Fuente: Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995, p. 55

La visión indígena desde el interior hacia fuera y reflejada en una fotografía que jamás podrá ser tomada por un no indígena, en la mayoría de los casos es resultado de un trabajo colectivo. Habitualmente, el fotógrafo indígena de los 90s no es un creador individualista de imágenes, sino uno que prefiere expresarse como parte de un grupo. Con eso se distingue claramente del fotógrafo profesional no indígena que a pesar de también tener proyectos y exposiciones colectivas es sobre todo un fotógrafo individualista. Los fotógrafos indígenas trabajando en grupo, deciden que parte de su cultura será mostrada hacia afuera, mientras que los visitantes no indígenas, o forasteros como los llama Gabriela Vargas, se acercan de afuera como individualistas y siempre de manera puntual sin poder entrarse jamás de todo en la cultura indígena. La visión indígena es de la misma manera selectiva

¹ Gabriela Vargas Cetina, coordinadora académica del Archivo Fotográfico Indígena del CIESAS Sureste, citado en: Mitchell K. Snow, "Los nuevas escribas mayas", en: *Américas*, Junio 1997, Washington, p. 25

como la de los no indígenas, pero en su mayoría tienen un enfoque temático distinto.²

Los siguientes capítulos explicarán la formación, la importancia y las características específicas del CPP/AFI³ y del Taller Fotográfico Guelatao⁴ que acorde con la presente investigación son los dos grupos de fotógrafos indígenas más significativos en los años 90s. El primero de los dos grupos se inició en Chiapas en el 1992 y alrededor de la artista Carlota Duarte, mientras que el otro se formó 1998 en Oaxaca y fue dirigido por la fotógrafa Mariana Rosenberg. En el primer caso, la iniciativa de enseñar la fotografía a indígenas vino por parte de Carlota Duarte, en el otro, la maestra Rosenberg fue invitada por la comunidad Guelatao de Juárez. Mientras que Carlota Duarte lleva viviendo y trabajando en Chiapas con los fotógrafos indígenas, Mariana Rosenberg viaja entre Oaxaca y la Ciudad de México, su lugar de residencia. Las bases, tanto como su manera individual de enseñar a los indígenas y a consecuencia también los resultados de ambos grupos se distinguen de manera significativa. Además el CPP/AFI y Taller Fotográfico Guelatao nunca colaboraron juntos en un proyecto fotográfico, pero a base del gran éxito que ambos disfrutaban ya desde sus inicios, sus directoras se conocen y respetan el esfuerzo correspondiente de la otra.

He preguntado a Carlota Duarte si conoce al Taller Fotográfico Guelatao y que opina sobre el trabajo de Mariana Rosenberg. Me contestó:

Conozco un poco a ella. Vino al comienzo de su proyecto para conocer nosotros del AFI y nuestro programa. No se ya como es el proyecto. ¿Hay una página Web que puedas recomendarme?

La única cosa que me destaco es que su proyecto era o es con niños/jóvenes. El proyecto del *Chiapas Photography Project* (CPP) y AFI es que es para adultos para que tengan mas control y poder. AFI ha incluido actividades para niños pero el origen de tales actividades era de los adultos. Algunos de ellos les interesa las imágenes de sus niños, hermanitos, sobrinos,

² Véase también el capítulo 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

³ Véase 3.3.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

⁴ Véase 3.3.2 *Archivo Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

etc. Entonces, todos los niños y niñas participantes en actividades fotográficos del AFI son parientes de los fotógrafos adultos.⁵

Para Mariana Rosenberg la diferencia entre ambos grupos no consiste tanto en la edad de sus participantes, sino más bien en la manera de enseñar fotografía a los indígenas lo que también se refleja en las imágenes de sus alumnos. Dice Mariana Rosenberg:

El proyecto de Carlota siento que es un proyecto más antropológico, de alguna manera yo lo siento así. Siento que ella ve más las cosas. Ahora sí que el término indigenista creo que sería más correcto aunque, bueno, cada fotógrafo finalmente va a tener su visión. Aunque tú conduzcas al taller de alguna manera ya que fotografíe como las tradiciones y el folclor y... Yo veo ese trabajo un poco más por ese lado. Y yo lo que he querido hacer ha sido, como que plantear una cuestión indígena más actual y más contemporánea, todo lo que te he explicado. Dándole como cabida a lo indígena más que a lo indigenista.⁶

Los trabajos de los fotógrafos no indígenas realizados para el INI⁷ a partir de los 70s tienen como consecuencia que la fotografía indigenista⁸ obtuvo el carácter de ser más una fotografía antropológica que artística. Y la presencia de la fotografía antropológica en México es tan fuerte que resulta ser uno de varios obstáculos en la formación y el desarrollo de una fotografía indígena artística y original. Pero sobre todo es una inconveniente en lograr una investigación crítica más a fondo de la fotografía indígena contemporánea. Por una parte, la presencia de fotografía antropológica ha educado el ojo del receptor de fotografías indígenas. Así el hecho de que los fotógrafos indígenas crean fotografías antropológicas también, tiene por consecuencia que su trabajo sea percibido con los mismos parámetros como la fotografía indigenista. Por otro lado, la influencia de los maestros no indígenas sobre la expresión fotográfica de los indígenas no facilita mucho cambiar de enfoque. Más bien fortalece ideas de que la fotografía indígena, sobre todo en el caso del AFI, depende de visiones no indígenas incrustadas por los maestros. A pesar de que no se puede negar que la fotografía indígena se ha formado bajo la tutoría de maestros

⁵ Vía correo electrónico con Carlota Duarte, 19.07.2010, San Cristóbal de las Casas–Berlín

⁶ Entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

⁷ Véase el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

⁸ Véase la definición de los términos “fotografía indigenista” vs. “fotografía no indígena” en la introducción del presente trabajo.

no indígenas, resulta ser importante un análisis libre de parámetros creados previos a la formación de una fotografía indígena profesional. En consecuencia, para Mariana Rosenberg los trabajos de los fotógrafos del AFI tienen paralelas con los trabajos de los fotógrafos indigenistas, mientras que basándose en sus propias experiencias como maestra reconoce que cada fotógrafo indígena tiene su propia visión individual también. Y justamente eso debería ser el enfoque principal de la investigación contemporánea sobre la fotografía indígena de México.

Mariana Rosenberg opina que los resultados obtenidos a base de su manera peculiar de acercar la fotografía a los indígenas están reflejando una cultura indígena libre y contemporánea, mientras que el grupo alrededor de Carlota Duarte ha creado imágenes antropológicas parecidas a las de la fotografía indigenista. Viendo el conjunto de imágenes de ambos grupos, es cierto que el observador se queda con esa impresión. Pero igualmente es cierto que las imágenes de los fotógrafos del AFI son contemporáneas y muy cerca de la realidad indígena actual. Consta que las maestras de ambos grupos tienen una influencia tanto importante como limitada sobre lo que los fotógrafos indígenas finalmente van a fotografiar. Sin embargo, influyen asimismo la edad y la educación, el género y el interés personal, y finalmente también la familia y la comunidad del indígena.

Mientras que el trabajo de Carlota Duarte a menudo ha sido criticado de manera negativa, el proyecto de Mariana Rosenberg siempre disfrutó de una resonancia positiva. En mi opinión los esfuerzos de ambas maestras se merecen el mayor debido respeto y reconocimiento ya que la colaboración con los fotógrafos indígenas está ligada a una serie de dificultades económicas, sociales y culturales. Se trata de un trabajo mucho más complejo y complicado de lo que ha sido reconocido hasta la fecha. Lo que quedó claro es el significado y la necesidad de proyectos como éstos, tanto como su importancia en fotografía mexicana.

No obstante del impacto logrado por parte de los fotógrafos del CCP/AFI y del Taller Fotográfico Guelatao, cabe mencionar que no son los únicos indígenas que toman imágenes en la década de los 90s. En esa época hubo varios talleres de fotografía indígena impartidos por maestros no indígenas, pero todos sin mayor

impacto para la historia de la fotografía mexicana. Eran más bien proyectos individuales de antropólogos o sociólogos y de carácter local. Sin embargo, hubo también un taller de fotografía indígena para los tarahumaras⁹ en el estado de Chihuahua cuyos trabajos han sido publicados mitades de los 90s. Sus fotografías pueden ser considerados precursores a los proyectos de Carlota Duarte y Mariana Rosenberg sin de que han tenido una influencia directa. Los fotógrafos tarahumaras que participaron en este proyecto se llaman Juan Espinoza, Samuel Payán, Guillermo Palma, Higinio Meza Chaparro y Roberto Prieto.¹⁰



Higinio Meza Chaparro, “[...] un grillo visto a través de una lupa que montamos al lente de la cámara. El grillo no se movía porque estaba comiendo el pantalón del que lo detenía. [...]”¹¹, Sierra Tarahumara, Estado de Chihuahua, Noviembre 29 de 1993 / Fuente: Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995, p. 150

Sus imágenes fueron publicadas en el libro *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas* escrito por Carlos Montemayor quien, hablando sobre la primera edición de este libro, dice:

[...] es una edición de lujo de BANOBRAS, Banco Nacional de Obras y Servicios Público, que incluyó fotografías de mexicanos y extranjeros que han recorrido o han vivido en Chihuahua y una sección muy importante de fotografías tomadas solamente por tarahumaras de la parte sur de la sierra tarahumara. Hay una visión totalmente distinta del mundo, de las cosas, de los animales, de la naturaleza, de la caída del agua, de la sombra, de las piedras en el agua que proviene de la visión indígena del mundo. Para nosotros el mundo es una cosa inerte, para ellos es un ser vivo. Y esto se refleja en esas fotografías que fueron tomadas antes de los años zapatista.¹²

⁹ Véase también el capítulo 3.2.1.1 *Los tarahumaras – un pueblo de Antonin Artaud* del presente trabajo.

¹⁰ Véase Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995

¹¹ Rocío Sánchez Rosales, en: *Ibidem*, p. 153

¹² Entrevista con Carlos Montemayor, 19.01.2004, Ciudad de México

En numerosas fotografías de los tarahumaras se expresa su visión particular de la naturaleza que ha sido uno de los temas principales dentro del taller fotográfico indígena que cursaron. Es una visión inocente, personal y directa de la flora y fauna en su alrededor. A parte de paisajes y animales, fotografiaron personas en sus vidas cotidianas que obviamente son consideradas fija parte de la naturaleza. Generalmente el tema de la naturaleza es común tanto en la fotografía indígena como no indígena, pero para los fotógrafos indígenas vivirla a través de la lente fotográfica es una experiencia nueva con resultados reveladores sobre su cultura.



Roberto Prieto, "[...] fueron a buscar a los borregos, pero sólo encontraron al pastor descansando."¹³, Sierra Tarahumara, Estado de Chihuahua, Diciembre 14 de 1993 / Fuente: Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995, p. 157

Basándome en la larga experiencia de Carlos Montemayor con la cultura indígena, le había preguntado si conoce fotógrafos previos a la época de los 90s y me contestó:

Gran parte de registros de fiestas, danzas, rezanderos, curanderos tradicionales en muchas regiones indígenas de México fueron tomadas también por indígenas de los 80s sin una visión quizás de trabajo artístico, sino de registro testimonial. Entonces, aquí volvemos a entrar en este punto clave que enfrenta a lo que la fotografía gana hoy, pero que en realidad es parte de la problemática de la fotografía en cualquier parte del mundo. La fotografía es una obra de arte. Puede ser un registro testimonial. Es un grito de la mortalidad humana por denunciar, protestar, por resistirse a ser olvidado. O, además de todo esto, es un esfuerzo estético por resistirse a ser olvidado.¹⁴

En este sentido la fotografía indígena contemporánea debe ser vista como una expresión artística de una cultura fuerte y en continua lucha por reconocimiento y

¹³ Rocío Sánchez Rosales, en: Carlos Montemayor, *op.cit.*, p. 156

¹⁴ Entrevista con Carlos Montemayor, 19.01.2004, Ciudad de México

sobrevivencia. Además la fotografía indígena es expresión de la realidad espiritual¹⁵ de su cultura y la cultura mexicana en su totalidad. Sin embargo, también hay que filtrar las fotografías indígenas más importantes y significativas de aquellas menos substanciales para así poder abordar la esencia de la fotografía indígena contemporánea en su mayor expresión estética y artística.



Juan Espinoza, "[...] aunque le daba pena logró sorprender el agua en el momento exacto en que saltaba cuando le tiramos una piedra."¹⁶, Sierra Tarahumara, Estado de Chihuahua, Noviembre 29 de 1993 / Fuente: Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995, p. 119

¹⁵ Véase el capítulo 3.1.3 *Realidad espiritual* del presente trabajo.
¹⁶ Rocío Sánchez Rosales, en: Carlos Montemayor, *op.cit.*, p. 155

3.2.1 Archivo Fotográfico Indígena

Chiapas es rico, de hecho – rico en campos fértiles, pastos y bosques: en el café, ganado, cacao y petróleo; y en empresas productivas poseídas por unas familias. La mayor parte de los chiapanecos permanecen muy pobres a pesar de la riqueza de la tierra, las reformas de la Revolución Mexicana y las políticas de modernización de gobiernos tanto estatales como federales sucesivos. La abundancia natural, por supuesto, no necesariamente crea una abundancia social. La modernización y la reforma no tienen que traer progreso para todos. Esta es la paradoja de Chiapas, una tierra rica de gente pobre.¹

Para ser más correcto, habrá que decir: Chiapas es una tierra rica de gente económicamente pobre. La falta de convenientes oportunidades económicas, educativas y sociales para la mayoría de los chiapanecos, y en consecuencia la falla de poder vivir una vida sin pobreza, ha sido origen de numerosas protestas y rebeliones locales de las cuales el levantamiento zapatista² ha sido solo una de muchas respuestas. Gran parte de interceptar el complejo problema de la pobreza dentro de la población indígena consiste por ejemplo en la migración, en facilitar fondos gubernamentales como becas estudiantiles³ y la realización de proyectos humanitarios internacionales⁴. Son todas expresiones de luchas sociales iniciados tanto por el gobierno mexicano como por parte de los indígenas mismos y sus afiliados internacionales cuyos progresos positivos a pesar de ser ya notables en los

¹ Traducido del inglés: "Chiapas is rich, in fact – rich in fertile farmlands, pastures, and forests: in coffee, cattle, cacao, and petroleum; and in productive enterprises owned by a few families. Yet most Chiapanecos remain very poor despite the wealth of the land, the reforms of the Mexican Revolution, and the modernization policies of successive state and federal governments. Natural plenty, of course, does not necessarily create social plenty. Modernization and reform need not lead to progress for all. That is the paradox of Chiapas, a rich land of poor people." En: Thomas Benjamin, *A Rich Land, a Poor People: Politics and Society in Modern Chiapas*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989, p. xvii

² Véase también el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

³ En Chiapas hay un 22 % de analfabetas mayores de 15 años frente a 8 % a nivel nacional. Más información sobre las becas de la SEP para batir el analfabetismo en las comunidades indígenas en: <http://www.oem.com.mx/esto/notas/n210332.htm> (11.06.2010)

⁴ Un buen ejemplo es el trabajo de la organización internacional *Habitat for Humanity*. Véase: <http://www.habitat.org/intl/lac/133.aspx> (11.06.2010)
Véase también un reportaje de Kara Shane Colley. Ella y su marido construyeron con *Habitat for Humanity* casas en Chiapas. En : http://www.transitionsabroad.com/publications/magazine/0705/volunteer_in_chiapas_mexico_building_houses.shtml (11.06.2010)

90s, hasta la actualidad no han podido conseguir los resultados satisfactorios en el desarrollo de la vida indígena.

En medio de ese ambiente, los esfuerzos de batir la pobreza y otros de preservar la cultura indígena van estrechamente mano a mano. Así surge principios de los 80s la organización "*Sna Jtz'ibajom*, Cultura de los Indios Mayas". Los fundadores indígenas reflejan claramente el espíritu de la época al expresar lo siguiente:

Ustedes han escrito estudios sobre nuestra cultura, supuestamente buenos. ¿Cómo podemos saberlo? Están escritos en lenguas extranjeras y han sido publicados en tierras lejanas. Nuestros hijos, cuando van a la escuela y aprenden español, piensan que son muy listos, pero no poseen ni una cuarta parte del conocimiento de sus abuelos sobre su propia cultura. Ese conocimiento va camino a la tumba. Queremos poner en el papel un poco de lo que hemos visto.⁵

Reconocen el trabajo previo de los no indígenas, mientras que también critican la explotación y destrucción de su cultura que resultó del mismo. Exigen más respeto frente a la cultura indígena y una educación adecuada para sus hijos. Ellos mismos decidieron participar activamente a través de cooperativas culturales como *Sna Jtz'ibajom* en el futuro desarrollo de su cultura. Y es una colaboración también deseada por parte de los no indígenas que finalmente reconocen que su visión desde afuera hacia la cultura indígena es una muy limitada, y en ocasiones hasta errónea. Así la asociación es soportada económicamente tanto por fuentes nacionales como internacionales:

Hasta ahorita tenemos el apoyo por medio de una coinversión. Coinversión donde aporta 50% de Gobierno de Estado y aporta otro 50% una agencia internacional, el Oxfam Internacional. Con ellos estamos trabajando. Sobre todo el año pasado nos apoyaron 9 meses; este año 9 meses otra vez. Así es.⁶

⁵ Citado en: *Camaristas, Fotógrafos mayas de Chiapas – Mayan Photographers*, Centro de la Imagen, CIESA, Casa de las Imágenes, México 1998, p. 110

⁶ Entrevista con Juan de la Torre, 09.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

Uno de los fundadores de *Sna Jtz'ibajom* o Casa del Escritor es Juan de Torre que aparte de ser fotógrafo indígena, también trabaja como escritor, traductor y recopilador de la historia antigua de Zinacantán, estado de Chiapas, su lugar nativo. En mi entrevista con él, le pedí comentarme un poco más sobre la organización:

La asociación *Sna Jtz'ibajom* es sobre todo para rescatar, preservar y desarrollar la cultura indígena. Formamos con tres pueblos indígenas: Zinacantán, Chamula, los dos pueblos habla tzotzil, y Tenejapa, que habla tzeltal. La preocupación es para no perder fácilmente nuestra cultura, para no esperemos pacíficamente la última destrucción de nuestra cultura. Por eso estamos aquí trabajando para difundir la cultura por medio de folletos, por medio de libros, por medio de fotos, por medio de teatro, por medio de video, por medio de radio... Es lo que tenemos de tarea, de difundir la cultura.

Se fundó en el año 1982 y soy el único fundador que quedó. Algunos se murieron, otros ya se fueron a trabajar por otro lado y aquí han pasado varias personas a trabajar y otros se preparan aquí, se regresan a sus pueblos a ocupar cargos importantes de su pueblo, y otros que se preparan aquí ya tienen otro trabajo en instituciones de Gobierno. En esta asociación civil, esta organización, funciona como una escuela donde si se aprende, se autoaprende sobre todo.⁷

Como autodidacta, Juan de la Torre empezó con la fotografía en el 1988. En los 90s participó en una serie de talleres sobre fotografía impartidos por Carlota Duarte y aprendió tanto tomar imágenes como revelarlas en blanco y negro. Toma fotografías de ceremonias tradicionales, fiestas religiosas, bautizos y casamientos. Además retrata a la gente de su comunidad, todo siempre por encargo y con el debido respeto.⁸ En el 2002 obtiene el tercer lugar en un concurso fotográfico convocado por CONACULTA sobre las fiestas, ritos y costumbres de Chiapas.

Sna Jtz'ibajom es un precursor cultural local muy importante en la formación de la fotografía indígena chiapaneca. Sus miembros, es decir los escritores, actores y músicos, al descubrir la fotografía como otro medio de expresión útil para la preservación y discusión de su cultura tienen una influencia directa en el futuro desarrollo de la fotografía mexicana. Solo una década después de la fundación de *Sna Jtz'ibajom* se forma un grupo de fotógrafos indígenas chiapanecos significativo

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ibidem*

alrededor de Carlota Duarte cuyo trabajo generalmente ha sido respetado y admirado; pero en algunas ocasiones también ha sido criticado.

Volviendo brevemente a la frase inicial de Thomas Benjamin, según ese nuevo enfoque cultural lo citado se convierte en: Chiapas es una tierra rica de gente culturalmente rica. Porque desde los años 90s Chiapas no solo es rico en cuestiones de recursos naturales, sino también respeto a la presencia de escritores, actores, músicos y finalmente fotógrafos indígenas. Los trabajos de los fotógrafos recuerdan una vez más que en el estado "más indígena de todos" se guarda un acervo cultural de inestimable valor. –Y los fotógrafos indígenas de los 90s nos lo muestran de una manera orgullosa y concientes de su propio valor.

Carlota Duarte, una monja y artista con antecedentes tanto mexicanos como estadounidenses, llegó a Chiapas en 1992 para proporcionar una oportunidad de conocer y experimentar la fotografía a los indígenas de la zona. En una entrevista le pregunté cómo le había surgido la idea de acercar la fotografía a los indígenas y me contestó lo siguiente:

[...] Me surgió la idea después de varios años, de viajar a México, conocer algo de México y especialmente una experiencia en los años 80 de trabajar en un equipo de investigación sobre colecciones en México. Me parece muy interesante la presencia fuerte del tema de los orígenes de México desde el principio, interés y representación en forma pinturas, grabados, todo. Me interesó que, aparte de la primera etapa de la época colonial las representaciones de indígenas son por no indígenas y me parece interesante e injusto. Entonces, este paso ha sido el principio para mí de calificar el sentido de esta realidad en los años 80 y de más experiencias etc., finalmente en los 90 ó 91 llegó un punto de más tiempo para pensar en este, porque tenía otras obligaciones, trabajos como artista, fotógrafa, etc. de terminar. Finalmente en los años 90 me pareció bien, porque estaba terminando un proyecto grande, mi trabajo de Odella, un ensayo fotográfico que se realizó en 1990 en forma de un libro y una exposición itinerante. Pensé que me gustaría pensar más en esto que implica para mí tal vez. Entonces, mi idea era y sigue igual, de veras la semilla no ha cambiado nada desde el principio, aunque tiene más posibilidades me parece. De dos puntos, uno de que me parece justo que personas pueden hablar por ellos mismos, como expresarse y presentar su historia por ellos mismos me parece una cuestión de justicia, y lo otra por

curiosidad como artista. Qué interesante será de ver lo que pueden expresar. Me interesó verlo. Entonces, así surgió la idea y sigue igual más o menos.⁹

Con esa idea empezó el Proyecto Fotográfico Chiapas (CPP – *Chiapas Photography Project*), un programa educativo para indígenas, que desde su comienzo tuvo gran resonancia. El proyecto fue inicialmente financiado por donativos privados y luego con becas de Arts International y The Puffin Foundation. El esfuerzo que Carlota Duarte invertía en asegurar el proyecto económicamente y los talleres de fotografía que impartía eran su forma personal de dar nuevos impulsos al desarrollo cultural de los indígenas chiapanecos. Con su trabajo les ofreció la oportunidad de expresarse a través de un medio al cual hasta entonces los indígenas han tenido solo un acceso muy limitado.

Durante el proceso de colaborar con *Sna Jtz'ibajom*, en 1995 Carlota Duarte conoció a Gabriela Vargas Cetina que estaba buscando a alguien especializado en fotografía para fundar junto con ella un archivo fotográfico en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) del Sureste. Siendo un archivo del CIESAS, su idea inicial era de crear un lugar donde se guardarán materiales visuales de antropólogos, es decir fotografías hechas por no indígenas. Dice Gabriela Vargas Cetina al respecto:

[...] Ella me dijo que el proyecto le interesaba, siempre y cuando se tratara de un archivo indígena. Yo no sabía mucho de Carlota o de su trabajo con los fotógrafos de las comunidades, pero, hoy como entonces, la suya me pareció una idea excelente. Después de algunos años de fructífera colaboración con Carlota y con los fotógrafos indígenas, me resulta hoy difícil pensar en un archivo que cumpla mejor con los objetivos de vinculación con la sociedad que el archivo CIESAS Sureste. [...] ¹⁰

Gracias al interés de los indígenas por la fotografía, la voluntad y disciplina con la que Carlota Duarte realiza sus proyectos, aquél acuerdo con Gabriela Vargas Cetina del CIESAS y finalmente al soporte de la Fundación Ford, se fundó el Archivo Fotográfico Indígena (AFI) en 1996, donde Carlota Duarte y tres mujeres indígenas

⁹ Entrevista con Carlota Duarte, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

¹⁰ *Camaristas, Fotógrafos mayas de Chiapas – Mayan Photographers, op.cit.*, p. 112

formaron el equipo de trabajo. Una de las tres fotógrafas fue Refugia Guzmán Pérez, una chol a la que conoció por medio del grupo de mujeres *Sbeik Jchanvunetik*, una asociación civil fundada por unas mujeres chamulas evangélicas con asesoría de la estadounidense Catalina Sullivan para alfabetizar a mujeres indígenas. La otra fue la tzotzil Maruch Sántiz Gómez¹¹ que hasta entonces trabajaba en *Sna Jtz'ibajom*, la Casa del Escritor. Ambas trabajaban de tiempo completo, mientras que otra chol, Leticia López Ramírez, estaba unas horas por semana. Leticia López Ramírez fue recomendada por Gabriela Vargas por haber cumplido más educación que las primeras dos. Llegó a hacer la licenciatura y cumplir la maestría en CIESAS Sureste.¹²

La beca de la Fundación Ford ha permitido al AFI establecerse y desarrollar sus actividades principales que son la educación, la colección, la investigación y la difusión. Desde su inicio, Carlota Duarte dirige el archivo que actualmente incluye los trabajos de más de doscientos fotógrafos indígenas que pertenecen a diez grupos étnicos diferentes de la región¹³. Siete años después de la fundación del AFI, Carlota Duarte me comentó:

El Archivo Fotográfico Indígena es una sorpresa para mí. No fue mi intención crear un archivo, una colección, estar dentro de una institución. Todo eso me parece, que todo lo que pasó desde un principio ha sido un experimento, y todavía sigue para mí un experimento. [...] Lo que tenemos hoy es un resultado, no solo del apoyo de Ford o de CIESAS, pero para mí el desarrollo del proyecto junto con los fotógrafos o los individuos, los indígenas que trabajaban conmigo, desde el principio y luego con más apoyo ampliamos más y el resultado es esto. Y la idea es... Me parece no mala idea de tener una colección, no solo de tener una colección de imágenes, pero de proteger los negativos de ellos, porque sus condiciones no son adecuadas para proteger sus propios negativos y para dar a ellos posibilidad de acceso para ellos mismos y otras personas que están interesados.¹⁴

El AFI además organiza exposiciones de fotografía indígena al nivel nacional e internacional y publica libros para así asegurar, por un lado, un registro del trabajo

¹¹ Véase capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

¹² Vía correo electrónico con Carlota Duarte, 08.09.2010, San Cristóbal de las Casas–Berlín

¹³ Para más información sobre el AFI véase también <http://www.chiapasphoto.org> (12.06.2010)

¹⁴ Entrevista con Carlota Duarte, *op.cit.*

fotográfico para los indígenas participantes y sus comunidades, y por otro, sirve para asegurar una amplia difusión del material.¹⁵

Uno de los libros publicado en 1998 se titula “CAMARISTAS – Fotógrafos Mayas de Chiapas” y demuestra de manera excelente una de las características más típicas de la fotografía indígena: el trabajo colectivo.¹⁶ El libro representa a noventa fotógrafos de cinco etnias diferentes y las fotografías seleccionadas no llevan nombre de autor lo que subraya el aspecto colectivo del proyecto. Los temas que abordaron son la gente, la comida regional, los animales, el paisaje, el mercado, las artesanías y las fiestas tradicionales, es decir imágenes de su alrededor próximo.

En el transcurso de los primeros tres años iniciales después de la fundación del AFI, fueron contratados hombres y mujeres indígenas de varias etnias, todos interesados en la fotografía. Finalmente, se estableció en 1998 un grupo estable de tres mujeres y tres hombres cuyos nombres son Maruch Sántiz Gómez, Juana López López, Xunka' López Díaz, Genaro Sántiz Gómez, Emiliano Guzmán Meza y Petul Hernández Guzmán.¹⁷ De este grupo fundador, en el 2006 se quedaron Juana López López, Xunka' López Díaz tanto como Emiliano Guzmán¹⁸, mientras que los otros siguieron en nuevos proyectos y mantuvieron su lazo con el AFI. En el mismo año se terminó la última beca de la Fundación Ford, por lo cual los fotógrafos que se quedaron en el AFI fueron pagados por medio de donativos al CPP. En la actualidad las fotografías contratadas por el CPP son Juana López López, tanto como Antonia Girón Intzín y Refugia Guzmán Pérez. Las tres tienen varios años participando en las actividades del AFI y trabajan en el archivo enfocándose principalmente en el mantenimiento de la colección. Simultáneamente se dedican a sus propios proyectos fotográficos y a veces llevan a cabo actividades en otras circunstancias o lugares, incluyendo viajes. Mientras tanto, los demás del grupo inicial siguen como fotógrafos

¹⁵ Para una lista detallada de las publicaciones véase <http://www.chiapasphoto.org/pubs/pubs.html> (01.11.2011)

¹⁶ Véase también el capítulo 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. Fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

¹⁷ Véase los capítulos 3.2.1.1 hasta 3.2.1.6 sobre un estudio detallado de sus trabajos.

¹⁸ Información de Petul Hernández Guzmán vía correo electrónico, 03.06.2006, San Cristóbal de las Casas–Berlín

independientes.¹⁹ Es importante subrayarlo ya que existe la opinión general de que los fotógrafos indígenas alrededor de Carlota Duarte dependen de ella personalmente y eso no es el caso.

En el 2002 ese grupo inicial de fotógrafos indígenas del equipo de trabajo del AFI fundó la organización *Lok'tamayach* – Fotógrafos Mayas de Chiapas²⁰ y eligió como presidente a Petul Hernández Guzmán. Las metas de la organización son bien definidas y aseguran la continuación de gran parte del trabajo comenzado en el AFI: ofrecer talleres a los fotógrafos indígenas asociados y asegurar una formación profesional de los mismos, crear un espacio para exposiciones y concursos fotográficos, difundir la fotografía indígena al nivel nacional e internacional y, finalmente, aceptar financiamiento que permite “el desarrollo de las actividades y objetivos de la sociedad, siempre sin afán de lucro y sin afiliación política y religiosa.”²¹ Establecerse, sin embargo, en el ambiente chiapaneco que les rodea a los fotógrafos indígenas resulta ser ligado a una serie de dificultades. El presidente de *Lok'tamayach* lo explica así:

La idea es fortalecer más nuestros pueblos ya que todavía se puede captar nuestras realidades y culturas en mundo Indígenas. Pero no hemos logrado todavía nuestro apoyo económico, no tenemos instalaciones propias pagamos rentas, ya que es necesario un local para desarrollar la creatividad, no tenemos recursos económicos para solventar nuestras necesidades básicas, sólo estamos recaudando fondos en las ventas de la segunda mano, que son cosas donados de los amigos. Queremos abrir una C  fe-Galería, donde queremos presentar nuestras exposiciones permanentes de las fotografías de los socios. No tenemos equipos de Computadora propia.

De igual manera para brindar servicios a los fotógrafos en proyecto especial en la investigación de trabajo fotográficos al campo a la vez pueden ampliar sus conocimientos en fotografías. Actualmente no cuenta con apoyos de fundaciones ni del Gobierno Estatal y de Federal para cumplir las tareas en

¹⁹ Vía correo electrónico con Carlota Duarte, el 20.07.2010, San Cristóbal de las Casas–Berlín

²⁰ “Fotógrafos Mayas de Chiapas. S.C., es una asociación de fotógrafos indígenas, hombres y mujeres de varias etnias, su prioridad es promover la fotografía artística de los fotógrafos indígenas del Estado del Chiapas. Lok'tamayach se fundó en el año 2002 por los seis fotógrafos indígenas que realizan sus actividades diarias en el Archivo Fotográfico indígena (AFI), donde empezaron con sus actividades fotográficas. Lok'tamayach cuenta con la capacidad Jurídico para contraer fines y obligaciones legales con representante de los intereses y derechos de los socios” Vía correo electrónico con Petul Hernández Guzmán, 03.06.2006, *op.cit.*

²¹ *Ibidem*

desarrollar las actividades de la sociedad es necesario mucho apoyo de fundaciones y amigos, quienes tienen deseos de ayudarlas.²²

Así la falta de recursos retrasa tanto el desarrollo de la fotografía indígena actual como el cumplimiento de las metas de los miembros de *Lok'tamayach* y sus amigos. Consta que una vez más han sido alcanzados por la problemática de la pobreza económica en Chiapas que no es fácil sacudir del desarrollo cultural indígena. Pero la pobreza no es el único problema.

Durante mi investigación en Chiapas había preguntado a Carlota Duarte si ella piensa que los fotógrafos indígenas se deberían independizar del AFI y me dijo:

Me interesa esta. Si, me interesa, pero también tiene sus dificultades... dificultades normales como prepararse más para tener su lugar en este otro mundo, de educarse, muchas cosas.

Pero otra es, algo también de su cultura que es muy difícil de borrar, ni es deseable borrar, pero ese sentido de formar parte de una comunidad y toman sus fotos, aunque este concepto de individual e individualismo es algo un poquito extraño o de fuera de ellos, no es muy común y el concepto de "mis cosas", "mi visión", "mi vista" por eso este sentido de ser artista es difícil [...]

Entonces, muchos extranjeros, hasta mexicanos a veces, dicen: "Ah, no son orgullosos tener fotos en exposiciones y publicaciones y entrevistas, radio, tele como fabuloso..." No piensan así, no. Porque en parte esta de la fama, podemos decir, que esta asociada en nuestro contexto de publicar, de ser conocido, etc. es por el individualismo y es como causa de orgullo, causa de pensar mas diferente, distinto, especial. Esto no es en su caso. Es causa de dificultad de distinguirse tanto entre su gente de la comunidad, porque en parte es la fuerza social... es mi observación, [...] que no es bueno distinguirse mucho. En parte hay arriesgo de envidia, en parte es de separarse de su comunidad, aunque no físicamente, pero es separarse de su gente. Tiene valor muy, muy profunda, aunque hay luchas, hay conflictos... – ¡Es mi gente! Es algo muy, muy profundo para ellos. Entonces, es parte de esto no de tener que distinguirse demasiado o hacerlo en secreto, no sé. [...]

Yo creo que aunque ellos quieren tener y lo he visto en el caso de Maruch, Maruch tiene este sentido de su fama, su no sé que, no quieren perder su comunidad. Es muy importante. Igual en Xunka' y Juana que no son parte de comunidad tradicional así, pero todavía son chamulas y es muy muy profundo, y no quieren arriesgar esta, no quieren que la gente piense mal, no

quieren que la gente piensen que ellos están separándose de sus familias...
[...]²³

Aunque para algunos proyectos los miembros del AFI logran solucionar el problema de financiamiento, el profundo sentido de comunidad indígena resulta ser otro obstáculo. Mientras que sí permite el trabajo colectivo antes mencionado, al mismo tiempo causa ciertas dificultades en cuanto se requiere el individualismo occidental por parte de los fotógrafos indígenas actuando en un mundo no indígena. De repente chocan dos culturas, la indígena y la no indígena, sin querer cambiar ni a sí mismo ni al otro. Encontrar un camino en medio de mutuo respeto y éxito es un gran desafío.

En los 90s a parte de los problemas económicos y culturales, hay otros lingüísticos y de educación profesional lo que complica el asunto.²⁴ En medio de todo esto se encuentra Carlota Duarte como mentor de los fotógrafos indígenas, pero también como respetuosa observadora de la cultura indígena en su alrededor. Su papel dentro del desarrollo de los fotógrafos indígenas, no obstante, ha sido criticado de manera explícita ocasionalmente. Para algunos no indígenas que han trabajado con el AFI y sus fotógrafos o que han reflexionado sobre el tema, la presencia y la actitud de Carlota Duarte resulta ser otro obstáculo adicional. Por ejemplo, dice el fotógrafo no indígena Antonio Turok²⁵:

¡Pero Carlota no tiene nada que ver! Carlota -¿quién es? ¡Es una sátrapa! ¡Pues, es una ladrona!²⁶

[...] la necesitan a ella, pero ella no... Es lo que yo estoy diciendo: Yo me opongo a que... es como el colonialismo otra vez. Yo, el blanco llego y... Creo que hay que analizar lo que nosotros hicimos en una época cuando las preguntas eran otras, no estas y tampoco es cuestión de quien es bueno quien es malo. Simplemente se dio de esta manera, creo que en el futuro será

²³ Entrevista con Carlota Duarte, *op.cit.*

²⁴ Véase también el capítulo 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. Fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

²⁵ Antonio Turok ha trabajado en Chiapas durante varios años y en el 1998 publicó el libro *CHIAPAS El fin del silencio / The end of silence*. Actualmente vive y trabaja en Oaxaca. Véase también: <http://www.antonioturokphoto.com> (14.06.2010)

²⁶ Entrevista con Antonio Turok, 29.11.2003, Oaxaca de Juárez, Estado de Oaxaca, México

de otra manera. Si es que se va a dar, porque igual ni se puede. No tiene que reinventarse.²⁷

Aplicar aquí el aspecto del colonialismo me parece exagerado, tanto como el comentario de que la directora del AFI sea una ladrona. No obstante, el reproche de que ella, igual que cualquier otro no indígena, sea una intrusa dentro de la cultura indígena es entendible. La invasión de los no indígenas, tanto como sus interacciones con la cultura indígena son de carácter peculiar y tienen sus profundas raíces en tiempos remotos de la historia mexicana. Pero resulta incorrecto acusar a Carlota Duarte, y a otros que han realizado proyectos similares, tener una actitud colonialista al brindar oportunidades a los indígenas para conocer la fotografía y las posibilidades ligadas a ella. Es ciertamente un punto de vista estrecho de miras cuando se aplica al desarrollo de una fotografía indígena contemporánea en México. Lo comprueba claramente no solo el trabajo que realiza Duarte junto con los fotógrafos del AFI, sino también el que hizo Marian Rosenberg con el grupo de Guelatao²⁸.

Para Pablo Ortiz Monasterio, que ha trabajado con el AFI en la publicación de dos libros, Carlota Duarte no es más que una maestra y los fotógrafos indígenas miembros de una cultura pobre a la que él quería ayudar con su colaboración. Dice lo siguiente sobre sus experiencias con el AFI:

[...] Conozco muy bien todo el desarrollo de Maruch, le publiqué... A la hora que vi el trabajo dije "esto es muy interesante". Cuando llega Carlota, que es la que echa a andar el proyecto, ¿qué es lo que hace? Bueno les enseña... y ellos ¿qué es lo que fotografían? Son gente por lo menos la mitad analfabeta, de una tradición súper pobre y además con problemas políticos de cristianismo y los otros evangelistas, muy severo y problemas políticos, con la guerrilla y todo. Y entonces ok, les enseñan a usar esta técnica, y ¿qué fotografían?

[...] a mí me ha gustado apoyar el proyecto de Carlota, que tiene sus problemas ideológicos, que es la gringa monja.^[29] Es monja del Sagrado

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Véase el capítulo 3.2.2 *Archivo Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

²⁹ "Este comentario [de Pablo Ortiz Monasterio] refleja poco conocimiento de la relación entre la iglesia católica 'oficial' y las actividades individuales de monjas 'modernos' en los EUA. Muchas monjas modernas (como yo) funcionan en el mundo secular, no eclesial. El caso de los EUA es diferente a lo de México con respecto a las actividades que empeñan las monjas. En EUA hay religiosas que tienen carreras seculares. Pablo conoce algo de mi carrera artística en los EUA - totalmente en el mundo 'secular' - entre otros datos conocidos, mi preparación en una

Corazón. Yo he trabajado mucho con ella y a mí me parece que, yo puedo no estar de acuerdo con esto, lo otro, pero... ella sabrá y si a ella la aceptan yo les ayudo lo más que puedo. Yo no quiero ser alumno de Carlota y al rato tenerla a la cabrona, pero que bueno que lo haga, y la ayudo y la tolero y me aguanto y me callo porque pienso que la dirección es pertinente y está dando herramientas para que las usen y de repente surja una Maruch y eso hace que... de repente toda esta cosa es como una bofetada, todos estos intelectuales y que parezca esta que sea su igual y que sea... Me parece fabuloso y prodigioso y todo lo que yo pude hacer para que eso se diera, estoy orgulloso [...] ³⁰

A pesar de las divergencias que Pablo Ortiz Monasterio tuvo con Carlota Duarte ³¹, reconoce una cosa esencial del proyecto: que la presencia actual de fotógrafos indígenas revoluciona la fotografía mexicana conocida hasta entonces. –Y es un mérito no sólo de los fotógrafos indígenas, sino también de Carlota Duarte.

Como se puede ver en las palabras de Ortiz Monasterio, el hecho de que la artista Carlota Duarte también es monja, en ocasiones causa confusión respecto a su trabajo con los fotógrafos indígenas. Para mayor entendimiento, pedí a Duarte de explicarme que importancia tiene su religión en el trabajo con los fotógrafos. Su respuesta es importante no solo para aclarar lo que dijo Ortiz Monasterio, sino también para eliminar la idea del colonialismo por parte de Antonio Turok. Duarte aclara:

Como sabes, soy católica. También soy religiosa del Sagrado Corazón, una congregación internacional dedicada a la educación por justicia. Me importa, parte de mi motivación en todos aspectos de mi vida, es promover la justicia, que incluye respeto por la dignidad de personas. Otro interés personal mío es en la riqueza de la diversidad.

conocida y muy respetada escuela de arte, historia de exposiciones y publicaciones, de ser una profesora de fotografía en una universidad estatal del estado de Massachusetts. No se si el quiere insinuar que tengo una meta 'católica' en mi trabajo con CPP-AFI." En: Correo electrónico de Carlota Duarte, 19.07.2010, San Cristóbal de las Casas–Berlín

³⁰

Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México

³¹

"[...] Hemos tenido Pablo y yo una lucha fuertísima en el caso de libro de chiles; él quería cambiarle el tamaño, completamente distinto, él quería hacerlo estilo pop, el tratamiento de las imágenes estilo pop... unas cosas que no... tenemos que respetar y ellos no entienden este contexto, esta opción... El estaba muy, muy enojado y se retiró del proyecto; su nombre no aparece, solo aparece en los agradecimientos. Pablo, muy enojado conmigo... y estaba igual: "¡Pablo, no podemos! Es gasto de mi tiempo de hablar, porque ya tenemos... hay que respetar etc." Ellos tienen que internalizar su forma de modificar o adaptar, pero muy enojado conmigo Pablo. Casi no... "Entonces, Carlota, me retiro. Prefiero que mantengamos amistad." Pero es un hombre muy, muy... Y en el Centro de la Imagen hay una historia muy... Entonces, pasó tiempo y ya estamos bien." Véase la entrevista con Carlota Duarte, *op.cit.*

Entonces entrando en el mundo que es Chiapas, he encontrado diversidad y el trabajo del proyecto ha proporcionado muchas oportunidades de animar a otras personas de no solo tolerar, sino respetar y celebrar, podemos decir, la diversidad. La fotografía nos da 'permiso' de observar la diversidad y de preguntar - ¿que esta pasando? ¿Que esta haciendo la gente en esta foto? Así podemos aprender de y disfrutar la riqueza del mundo, y de observar lo que tenemos en común y lo que nos distingue.

Algo muy distinto de mi trabajo por estar en Chiapas, como sabes, es el contexto de relaciones tradicionales de género, y de la historia de conflictos religiosos y étnicas. Es una gran satisfacción saber que por medio del CPP-AFI, hemos promovido - y alcanzado, respeto por las diferencias de religión y etnias y que se puede modificar el concepto de papeles fijos de género.³²

Otro fotógrafo no indígena que trabaja mucho en Chiapas es José Ángel Rodríguez. Es uno de los escasos críticos realistas y objetivos de la fotografía indígena que he encontrado durante mi investigación en México. Le he preguntado que es lo que él opina sobre el trabajo de Carlota Duarte y me dijo:

Creo que es bueno el trabajo que ha hecho Carlota, en principio, pero tiene que llegar un momento en que tiene que dejarlos volar por sus propias alas; pero sobre todo enseñarlos a que sepan volar con sus propias alas.³³

En la respuesta de Rodríguez se encuentra la clave, una clave que Carlota Duarte había tomado en sus manos ya desde el 1992: enseñarles a los indígenas como usar la fotografía para sus propios fines.³⁴ Además, como hemos visto, es el interés de Duarte que en un futuro próximo los indígenas del AFI sean fotógrafos independientes. La tarea, sin embargo, no es sencilla ya que es acompañada por muchos obstáculos que a su vez ocasionalmente han sido mal interpretadas. Sobre todo las dificultades económicos, tanto como las diferencias culturales y la falta de educación apropiada son las que frenen el desarrollo de los fotógrafos indígenas del AFI por lo cual el proyecto requiere más tiempo hasta finalmente poder ver hacia donde quieren ir los indígenas con la fotografía.

Mientras tanto, algunas voces de crítica no solo llegan por parte de los no indígenas. Carlota Duarte también las recibe desde adentro del AFI. Este hecho no es

³² Vía correo electrónico con Carlota Duarte, 19.07.2010, *op.cit.*

³³ Entrevista con José Ángel Rodríguez, 06.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

³⁴ *Camaristas, Fotógrafos mayas de Chiapas – Mayan Photographers, op.cit.*, p. 117

nada sorprendente ya que los indígenas de los 90s saben expresar y defender sus opiniones. Por ejemplo, dice Maruch Sántiz Gómez después de que la había preguntado si piensa publicar un libro sobre las creencias a color:

Yo pensaba pero Carlota me dijo que no. Así me decía Carlota, por favor termina tu segunda serie y vamos a publicar ya, échale más ganas; pero por mí no, ¿pero que le hago? Porque a veces uno se pone muy estricta Carlota. Ay, es muy fuerte. [...] A veces es bueno, a veces no es bueno para mí. Mientras tú estas viendo que ya te toca tu turno con ella para participar con ella, se siente molesta.³⁵

Ya que Maruch Sántiz Gómez no es la única, aunque si la más famosa de los fotógrafos del AFI, tiene que esperar hasta que sus compañeros publiquen sus proyectos. Y este no es el único problema del cual me comentó. El aspecto económico es obviamente un tema importante para ella y así en el transcurso de mi entrevista, la fotógrafa añade:

La verdad, queremos saber cómo están formados las partidas donde nos ha dado el apoyo la fundación Ford, porque ella maneja sola el dinero, nosotros no tenemos nada y estamos encima de ella; no, está bien así, ya, porque se preocupen de mí, todo está bien, siempre dice ella; [...] ^{36 37}

Sobre el tema de fondos del AFI, Carlota Duarte aclara:

³⁵ Entrevista con Maruch Sántiz Gómez, 12.5.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

³⁶ *Ibidem*

³⁷ Por el uso del plural en esta cita puede sugerir la idea de que Maruch Sántiz Gómez habla por todos los fotógrafos del AFI, pero según Carlota Duarte más bien se debería entender como una experiencia personal de la fotógrafa. Dice Carlota Duarte vía correo electrónico, 28.09.2010, lo siguiente: "En todos los años del AFI cuando los becarios querían preguntarme o clarificar algo, siempre piden una reunión de todos para discutir el asunto. Nunca han enviado o designado una persona. No es su forma de hacer las cosas. No es solo en AFI, sino es una característica fundamental cultural, de su sentido de comunidad.

Todos conectados con AFI – becarios, voluntarios y Carlota, hablan únicamente para ellos mismos, nunca por el grupo total. Es importante de entender este. Los demás estarían muy ofendidos saber que una investigadora u otra persona presenta las opiniones de un individuo como su vocal de ellos. Es decir, aceptando opinión de una persona del grupo como fuera representativa del grupo. Un individuo nunca habla por el grupo. No tiene derecho ella de decir que habla para el grupo.

En el transcurso de los años cuando este tipo de cosa ha pasado el grupo siempre esta ofendido y así soy alerta al problema. Entiendo que puede ser difícil para nosotros occidentales entender este sentido de comunidad y la fuerza que tiene, pero importa mucho. Este tipo de situación siempre requiere cuidado especial de mostrar respeto al grupo."

Desde hace casi el comienzo del AFI los que trabajan en AFI han tenido un papel importante en el manejo de fondos: fondos de viajes, exposiciones, etc. Ellos manejan la caja chica, pagan los gastos de talleres (materiales, transporte, etc.), compran materiales para talleres. También ellos participaron en decisiones sobre fondos disponibles y no disponibles para unas actividades, modificando según necesidad.

Emiliano Guzmán Meza manejaba supervisión por muchos años todo el control de gastos de la Fundación Ford, el registro de cheques, notas y recibos, informes para CIESAS y la Fundación Ford etc. Esta responsabilidad se incluía relacionándose con el administrador del CIESAS.³⁸

Aparte de las preocupaciones económicas, salta a la vista el comentario de Maruch Sántiz Gómez que los fotógrafos indígenas sean en una posición superior a su mentor Carlota Duarte. En lo dicho se expresa que ella ha desarrollado un "sentido de su fama"³⁹ más bien típico para el mundo no indígena. Además nos demuestra la conciencia de valor y poder cultural de los indígenas en los 90s que en parte han fortalecido a través de la fotografía. Dice Carlota Duarte:

[...] Y la otra que me parece interesante y de valor es en el transcurso del desarrollo de este trabajo es como unos individuos, y muchos de varios niveles, tienen sentido de su autopoder, en parte autoestima, en parte... muy, muy interesante por usar la fotografía, de tener sentido de sus capacidades de su... no sé... [...]⁴⁰

Este desarrollo positivo fomentado por el trabajo Duarte no sólo tiene por consecuencia voces críticas como las de Maruch Sántiz Gómez, sino también otras positivas como las del fotógrafo indígena Juan de la Torre, director de *Sna Jtz'ibajom*, una organización con la que Carlota Duarte ha trabajado desde los inicios del Proyecto Fotográfico Chiapas. Juan de la Torre explica:

Hemos trabajado con ellos [del AFI] y si tenemos una relación, porque estamos en una publicación de fotos. Pero corresponde a esta asociación; muy personalmente, no. Pero sobre todo solo con Carlota que nos está apoyando para dirigir sobre el proceso de una plaqueta de fotos.⁴¹

³⁸ Vía correo electrónico con Carlota Duarte, 15.08.2010, San Cristóbal de las Casas–Berlín

³⁹ Entrevista con Carlota Duarte, *op.cit.*

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ Entrevista con Juan de la Torre, *op.cit.*

Le pregunto también qué opina sobre las fotos de sus compañeros del AFI y me contesta:

Lo veo bien, principalmente por el esfuerzo, el ánimo, sobre todo. Y gracias a Carlota, sobre todo, que ella está echándole todas las ganas. Yo lo veo bien, sobre todo para difundir la vida cotidiana, para difundir los trabajos del hombre y la mujer. Yo veo muy bien este trabajo. Hasta tienen ejemplares, ediciones de buena calidad, porque son de papeles finos. No sé, si habrá papeles más finos todavía, pero yo lo veo con esta presentación... formidable para mí.⁴²

Siendo Juan de la Torre, al igual que Carlota Duarte, fundador y director de una organización a servicio de la cultura indígena chiapaneca, entiende muy bien toda la problemática del trabajo tanto como su importancia. En comparación con Maruch Sántiz Gómez, parece más realista respecto al papel de Duarte en su trabajo con los fotógrafos indígenas. Juan de la Torre reconoce claramente el contrato que Carlota Duarte tiene con la preservación y distribución de las obras indígenas.

El Proyecto Fotográfico Chiapas había comenzado con una idea "muy sencilla de darles cámaras y tal vez regresar de vez en cuando para traer más cámaras" y no fue planeado como "un proyecto grande y formal"⁴³. Sin embargo, en la actualidad el trabajo del AFI y sus organizaciones afiliados como *Sna Jtz'ibajom* o *Lok'tamayach* resulta ser el corazón de la fotografía indígena chiapaneca.

Para la historiadora del arte Madlen Schering, el término *Archivo* en Archivo Fotográfico Indígena no solo equivale a un lugar de conservación para las fotografías indígenas, sino también puede ser aplicado como nombre de un grupo artístico⁴⁴. Aunque estoy de acuerdo de que los seis fotógrafos principales del AFI forman un grupo artístico, prefiero nada más describirlos como tales en lugar aplicar el término *Archivo* sugerido por Schering. Además al hablar del grupo artístico formado por Maruch Sántiz Gómez, Juana López López, Xunka' López Díaz, Genaro Sántiz Gómez,

⁴² *Ibidem*

⁴³ Entrevista con Carlota Duarte, *op.cit.*

⁴⁴ "[...] Der Name *Archivo* steht nicht nur, wie man zunächst vermuten wird, für einen Ort der Aufbewahrung von Fotografien, sondern kann zugleich als Begriff für eine Künstlergruppe gelten." En: Madlen Schering, *Vom Fremdbild zum Selbstbild: Die fotografische Repräsentation der Indigenen Mexikos*, Tesis de Maestría presentada en la Universidad Humboldt, Berlín, 2003, p. 70

Emiliano Guzmán Meza y Petul Hernández Guzmán hay que constatar que se trata de un grupo de los 90s que en la actualidad siguen bajo el nombre de su nueva organización *Lok'tamayach*. Habrá por esperar como los miembros de *Lok'tamayach* seguirán su trabajo como fotógrafos indígenas en el futuro. Mientras tanto el grupo principal de los seis fotógrafos originarios del AFI se puede considerar uno de los grupos artísticos más importantes del país en la transición al siglo XXI, una época en la que gozaron de gran impacto tanto nacional como internacional.

Respeto al futuro del AFI, me comentó su directora Carlota Duarte en el 2003:

El proyecto del AFI, pues, estamos en una etapa de transición en que más y más el AFI está distinguiéndose o nos estamos mirando diferente – como colección- y las actividades como activas, aunque AFI no es colección muerta, es colección viva, porque siempre hay actividad etc., pero que más es como el desarrollo de *Lok'tamayach*, la asociación de fotógrafos, y su forma de mirar que va a afectar directamente la colección, pero igual en lo de publicaciones no sabemos. Estamos terminando los tres proyectos, libros en fila: Genaro, Emiliano y Petul y con dinero que hemos guardado desde hace años de ingresos; de terminar este serie, y no empezaba como serie, empezaba como un libro, “Creencias”, segundo libro, “Camaristas”; Pablo Ortiz Monasterio me dijo: “¿Por qué, Carlota, no pensamos en serie?”

[...] Pero del AFI en sí como estamos funcionando es con beca de Ford, y la beca de Ford actual no tiene dinero para publicaciones. Solo podemos, porque nuestra previsión de guardar o mi vista de guardar. Para mi de publicar de estos seis, “Camaristas” es general, pero de los seis individuos, para mi, no para ellos, porque no he hablado de este con ellos es forma de valorar lo que cada persona ha dado para hacer este proyecto. Entonces, es valorar, no solo su proyecto individual porque han trabajado un proyecto, pero indicar lo que han construido, lo que hemos construido. Es forma de valorar. Si todo desaparezca, no importa, porque van a existir libros que representan los esfuerzos de individuos. [...] ⁴⁵

Diez años después de su fundación en 1996, el AFI ya ha logrado publicar los libros de sus seis principales fotógrafos indígenas. A pesar de que cada uno de los libros refleja la individualidad de su autor, los proyectos en conjunto también expresan el espíritu de un grupo artístico formado alrededor de su mentor Carlota Duarte. Después de haber publicado los proyectos de los seis fotógrafos del AFI,

⁴⁵

Entrevista con Carlota Duarte, *op.cit.*

Duarte está trabajando en un libro sobre la historia del Proyecto Fotográfico Chiapas y el Archivo Fotográfico Indígena que sin duda ninguna va a redondear el proyecto.

3.2.1.1 Maruch Sántiz Gómez: Creencias

Escribí las creencias con sus significados para que no desaparezcan la cultura y tradición de Chamula. Buscar los significados de las creencias es investigar con los ancianos o ancianas, para seguir preservando y rescatando la cultura ancestral y la lengua materna. Actualmente ya no muy las seguimos, pero dejando esto escrito así podrán leer y conocer las futuras generaciones y también todo México y la gente en otros países, para que conozcan cuáles son las raíces de nuestra cultura.¹

Maruch Sántiz Gómez

La serie *Creencias* por Maruch Sántiz Gómez consiste de más de cincuenta obras. Cada una está compuesta de una imagen fotográfica con un texto en tzotzil, el idioma nativo de la fotógrafa, y una traducción al castellano. Para poder acercarse de manera optimizada a la cultura indígena y en particular a las creencias chamulas de las cuales nos cuentan esas obras es necesario leer no solo las fotografías, sino también los textos que las acompañan. En su artículo "Maruch Sántiz Gómez, fotografiar lo intangible" Marcela Quiroz Luna describe como debería ser una apropiada lectura de *Creencias*:

El trabajo completo se lee entonces en tres tiempos. Uno, el de la imagen como su supuesta facilidad de aprehensión y comprensión. Otro, el de la lectura pausada y, desentendida en significación, del tzotzil que sostiene la fotografía. Y el último es el de la frase que nos habla en nuestro idioma sobre viejos mitos y antiguas creencias. Como si fuera un laberinto en el que va uno cayendo, así funcionan las intenciones de Maruch por materializar las tradiciones intangibles de su tierra y sus antepasados. Entonces imagen y leyenda devienen en evocaciones que como ligas se estiran y se aflojan entre ese pasado remoto del universo de las creencias chamulas y nuestro ajeno presente.²

Maruch Sántiz Gómez quiere que sus fotografías sean vistas siempre en combinación con el texto, porque las fotografías tienen la función de ilustrar los

¹ Página Web de ZoneZero.com,
<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/maruch/articulo.html> (23.06.2009)

² Marcela Quiroz Luna, *Fotografiar lo intangible*, "Excelsior ARENA", México, 15 de Julio del 2001

textos.³ A pesar de que no tiene duda ninguna de que las imágenes en sí se pueden leer, también cree que los receptores de sus obras no siempre logran entenderlas de inmediato o de forma apropiada. Ha notado que una fotografía necesita algunas explicaciones adicionales sobre lo que ella había pensado antes de tomarla.⁴ Así decidió combinar las imágenes fotográficas con textos correspondientes.

Para el mundo no indígena, una parte esencial y fascinante de las obras son justamente las letras en tzotzil con las cuales la mayoría de los lectores se encuentra por primera vez. Debe ser la razón por la que en algunas exposiciones las obras de Sántiz Gómez han sido presentadas nada más incluyendo el texto en tzotzil. Me comentó Carlota Duarte al respecto:

Entiendo de mis conversaciones con los galeristas que ellos quieren que el trabajo tenga una calidad enigmática y por eso tan sólo incluyen el tzotzil al exponer el trabajo. Esto me parece como una decisión de "marketing". Sin embargo, para mí, esto además limita el sentido e integridad del trabajo. La galería ofrece traducciones cuando sean deseadas.⁵

Una magia particular en *Creencias*, sin embargo, se encuentra no solamente en el texto contándonos de las creencias indígenas, ni tampoco exclusivamente en la toma fotográfica, sino más bien en la combinación de ambos. Lamentablemente sólo muy pocos autores, editores e instituciones respetan el conjunto de esas obras. Parece que prefieren escaparse de la complejidad artística que irradia de *Creencias* al aislar la imagen del texto ya sea por cuestiones de marketing, falta de información correspondiente o por simple comodidad. Por ejemplo, en las publicaciones frecuentemente se encuentran las fotografías solas o las imágenes nada más con la

³ "[...] Maruch ha dicho: "La foto se puede leer, y es más fácil de comprender que los textos, porque mucha gente no sabe leer." [...]", en: *Creencias de nuestros antepasados*, Fotografías de Maruch Sántiz Gómez, Textos de Herrmann Bellinghausen, Carlota Duarte y Gabriela Vargas Cetina, Centro de la Imagen, CIESA, Casa de las Imágenes, México 1998, p. 13

⁴ Véase el citado en alemán: "Ich bin überzeugt, dass man Fotos lesen kann, wenn auch nicht alle sofort alles verstehen. Einige können es allerdings. Ich habe aber gemerkt, dass ein Foto doch mehr Erklärungen braucht, als ich am Anfang des Projektes meinte." En: "Carlota Duarte im Gespräch mit Maruch Sántiz Gómez" publicado en: *Material für Kopf und Bauch*, Febrero 1999, Zürich.

⁵ "I understand from my conversations with the gallery owners that they want the work to have an enigmatic quality so only include the tzotzil when the work is exhibited. This appears to me as a 'marketing' decision. However, for me, it further limits the meaning and integrity of the work. The gallery offers translations on request." En: Intercambio por correo electrónico con Carlota Duarte, 22.06.2009, San Cristóbal de las Casas-Berlín

traducción del texto tzotzil al idioma en el cual está escrito el ensayo que las acompaña, lo que tiene como consecuencia la descomposición de las obras intencionadas por su autora.

Ese manejo de sus fotografías tuvo ciertas consecuencias y así Carlota Duarte según su experiencia añade:

En los primeros años, Maruch tenía una idea clara sobre el trabajo entero - imagen y texto, y otra vez, los títulos cortos sólo como la referencia para los trabajos individuales. Ella quiso que el trabajo sea entendido por todo el mundo y así era feliz que yo le había proporcionado traducciones al inglés.

La galería ha hecho mucho dinero para ella, y mi observación y entendimiento consisten en que en años recientes desafortunadamente, por mi punta de vista, ella parece no preocuparse mucho sobre la presentación del trabajo, mientras que sigue ganando dinero.⁶

De acuerdo con Duarte, opino que los especialistas en arte deberían respetar el carácter inicial de *Creencias* en lugar de descomponer su rica complejidad creadora. En la actualidad no solo carece de presentaciones correctas, sino igualmente son escasas las buenas críticas sobre las fotografías de Maruch Sántiz Gómez que difícilmente podrán ser escritas a base de una mera explotación comercial de sus obras.

Maruch Sántiz Gómez es una de las fotógrafas indígenas más conocidas por lo cual se ha escrito mucho al nivel nacional e internacional sobre su trabajo. José Antonio Rodríguez opina en un interesante artículo:

[...] Ella es su fotografía. Pero las imágenes son demasiado escuetas, el texto es su sostén, su columna vertebral, sin éste el espectador está ante una mirada demasiado simplona, apenas equilibrada en su composición. Imágenes que en su impulso *naïf* se acercan a la escena forzada (la joven que duerme y se le coloca un huarache en la cabeza de "Para curar a alguien que ronca

⁶ "In the early years, Maruch was quite definite about the whole work - image and text, and again, the short titles only as reference to the individual works. She wanted the work to be understood by anyone so was happy that I provided English translations.

The gallery has made a great deal of money for her, and my observation and understanding is that in recent years she seems to not really care how the work is presented as long as she is making money." En: *Ibidem*

mucho”) y al sentimentalismo inmediato (niños aquí y allá), muy lejos de la “belleza formal” pregonada por sus presentadores.⁷

La crítica de José Antonio Rodríguez resulta ser una de las más refrescantes durante la amplia lectura de todo lo que se ha escrito hasta la fecha sobre las obras de Sántiz Gómez. Aquí se refleja lo que muchos de los observadores probablemente piensan, pero jamás pronunciarían por cortesía. Desilusionados por las fotografías y fascinados por el contenido de los textos que las acompañan no quieren criticar los pequeños fallos técnicos, sino glorificar lo extraordinario de su trabajo: la presencia de la cultura indígena. Y la cultura indígena está presente en la toma fotográfica, en el texto tzotzil y su contenido hecho inteligible en una traducción al castellano, tanto como en la personalidad de la fotógrafa tzotzil Maruch Sántiz Gómez misma. Ella ofrece una vista interior, una versión de la esencia en que consiste la cultura indígena contemporánea. Sin embargo, los objetos fotografiados parecen ser a primera vista nada más personas indígenas, animales y cosas de la vida cotidiana que se encuentran en muchos pueblos de México. Han sido vistas miles de veces en la fotografía mexicana que además en algunos casos logran menor interés por los fallos formales de las fotografías antes mencionados por José Antonio Rodríguez.



Maruch Sántiz Gómez, *Smetz'ul buch'u lok'el xjoket xni' chvaye / Para curar a alguien que ronca mucho*, Chiapas, 1994 / Fuentes: Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 34/35 y el AFI

⁷ José Antonio Rodríguez, “La promoción de Maruch”, en: *El Financiero*, México D.F., 7 de Mayo de 1998, p. 60

Me gustaría analizar las siguientes dos obras y complementar la crítica de José Antonio Rodríguez que según mi opinión es justificada en cuestiones de composición y técnica. Empezando con *Smetz'ul buch'u lok'el xjoket xni' chvaye / Para curar a alguien que ronca mucho*, indudablemente se trata de una situación construida, lo que es perfectamente legítimo y de ayuda en la realización del propósito de Maruch Sántiz Gómez. Sin embargo, lo interesante de ésta toma son otros aspectos.

A pesar de que la imagen se compone de diferentes elementos, la mirada del receptor se enfoca primero en el huarache, un calzado usado por muchos indígenas. El que se ve aquí está hecho a mano, es de cuero y tiene muy probablemente una suela de goma antideslizante. La mano que está simulando el pequeño golpe en la nariz de la persona que ronca pertenece a un hombre, el padre de la fotógrafa, vestido con pantalones oscuros y un grueso jersey. Ambos son vestimenta occidental asimilada desde hace varias décadas por la cultura indígena. La joven, de la cual solo se pueden ver los ojos dormidos y el cabello negro, es la hermana menor de Sántiz Gómez. Está acostada en una cama de madera con cabecera tallada y barnizada, lo que desmitifica la idea de que todos los indígenas duermen en hamacas. Las sábanas pueden no equivaler a los estándares de lo que nuestra cultura occidental consideraría adecuada para una buena vida, pero sin duda son intactas y funcionales. La cobija de lana y la ropa del hombre nos cuentan sobre la frescura de las noches en su pueblo. En esta obra, la fotógrafa rompe con la imagen del indígena pobre, descalzo y sin propiedades para abrirnos su visión del indígena culturalmente rico, mientras que nos ofrece una de sus creencias en tzotzil: "*Buch'u lok'el xjoket xni' chvaye, chich' pak'bel varachil ta xni' ak'alal ochem svayele, mi mo'oje chich' tik'bel sne utz'utz'ni. Mi jech yich' pasbele mu xa xjoketaj o xni', ja' ti xchechluj ta xi'el ak'alal chjulav ti va'i s'elan chich' sibtasele.* / Si una persona ronca mucho al dormir, se le da un pequeño golpe con huarache en la nariz, o se le introduce la cola de una pequeña lagartija en una de sus fosas nasales. Hecho alguno de estos remedios, ya no volverá a roncar, porque se tiene que sobresaltar cuando despierta." Salta a la vista que para solucionar el problema de roncar el texto propone dos soluciones, mientras que la imagen fotográfica sólo habla de la primera opción. Probablemente la gente se servía de la lagartija en el pasado y a lo largo del tiempo lo cambiaron por los huaraches para obtener su reposo nocturno.

Resumiendo, tanto en la fotografía como en el texto hay una asimilación polifacética del indígena a las circunstancias de su vida actual. No sería nada sorprendente ni importante de ser mencionado, dado que la cultura en sí está transformándose continuamente, pero el hecho de que en la fotografía mexicana se había seleccionado mayoritariamente una cierta imagen idealizada, mitificada y romántica de la cultura indígena, lo considero necesario subrayar: lo que nos ofrece Maruch Sántiz Gómez en la obra *Smetz'ul buch'u lok'el xjoket xni' chvaye / Para curar a alguien que ronca mucho* es una imagen sincera y contemporánea de lo indígena sin ningún tipo de idealizaciones. Esa sinceridad se impone como un hijo rojo en todas sus obras.

Referido al sentimentalismo del cuál habla José Antonio Rodríguez considero que el problema indudablemente existe, pero no por las fotografías de Sántiz Gómez, sino porque en México preexiste más bien un problema histórico difícil de sacudir en el análisis de obras con el tema indígena. Todos los que tienen la oportunidad de conocer a Maruch Sántiz Gómez, pronto comprenden que sus niños forman parte de ella, de su vida como madre, como indígena y también como artista. Casi siempre cuando me encontré con ella en el AFI (2003) estaba presente su pequeña hija María Mercedes y no como adorno sentimental, sino para poder cumplir simultáneamente con sus deberes como madre y como fotógrafa. No es justificado criticar la presencia de niños en sus fotografías con expresiones como “sentimentalismo inmediato”, porque la provocación sentimental es una intención incrustada por artistas no indígenas que existe ya desde hace siglos en la historia del arte mexicano. Consta que definitivamente no es una estrategia indígena en la presentación de su cultura.

Yut yok olol / La palma del pie de un niño es la imagen de un niño vestido en una falda de lana y una camisa polo –una vestimenta marcadamente bicultural. La falda es típica para la cultura indígena de la región y la camisa polo originaria de la cultura occidental. Maruch Sántiz Gómez me comentó al respecto que es su “hermanito Manuel. Así se visten cuando son chiquitos.”⁸ El niño está sentado en un saco doblado y forma el centro de la fotografía. El texto que la acompaña dice: “*Mu*

⁸ Intercambio por correo electrónico con Maruch Sántiz Gómez, 16.08.2005, San Cristóbal de las Casas–Berlín

xtun jchikiltabetik yut yok olol, mi la jchikiltabetike lok'el chbalch'uj yu'un chk'unib xkaltik. / Es malo acariciar la palma del pie a un niño, porque si no al caminar caerá muy seguido, porque se va a debilitar." A muy tardado ahora, después de haber leído la traducción del texto tzotzil, el observador no indígena regresará a la fotografía y se enfocará a los pequeños pies que sobresalen en el borde de la falda gruesa, tal vez acordándose de ciertas paralelas entre la creencia indígena con una de su propia cultura.



Maruch Sántiz Gómez, *Yut yok olol / La palma del pie de un niño*, Chiapas, 1995 / Fuentes: Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 58/59 y el AFI

Escribiendo sobre *Creencias*, diversos autores están de acuerdo de que existe una relación entre el trabajo de Maruch Sántiz Gómez con el arte conceptual y minimalista:

Alineando su serie fotográfica con la herencia del arte conceptual, Maruch evitó uno de los mayores escollos que ha molestado la fotografía en México: la exagerada, artificial, y a veces patrocinada idealización de temas indígenas que encontramos en el trabajo de fotógrafos como Graciela Iturbide. [...] El trabajo de Maruch es conceptual, pero con una vuelta. Una nueva forma de arte: Arte tzotziltual.⁹

⁹ "By aligning her photographic series with the legacy of conceptual art, Maruch avoided one of the greatest pitfalls that has plagued photography in Mexico: the exaggerated, artificial, and sometimes patronizing idealization of indigenous subjects that we find in the work of photographers like Graciela Iturbide. [...] Maruch's work is conceptual, but with a twist. A new art form: Tzotziltual art." En: Rubén Gallo, "Mexican Photography. From Chiapas to Fifth Avenue", en: *Flash Art*, USA, May-June 1999, p. 80

El arte conceptual ha otorgado una prioridad a la idea sobre la realización mecánica y su principal interés consiste en los procesos formativos, no en la obra finalizada. Para Sántiz Gómez cada fragmento de su proyecto *Creencias* – desde la idea hasta la obra final – tiene una gran importancia. Su trabajo empezó, así lo cuenta en una entrevista con Carlota Duarte, con la idea de preservar una parte determinada de su cultura.¹⁰ Viajes y conversaciones con ancianos, portadores de las antiguas creencias chamulas, fueron imprescindibles para la realización de su proyecto.¹¹ Y, finalmente, el resultado de su trabajo tiene una intención importante tanto documental como didáctica para la fotógrafa.



Maruch Sántiz Gómez, *Pisbil batz'i no / El estambre de lana*, Chiapas, 1996 / Fuentes: Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 96/97 y el AFI

En obras como *Pisbil batz'i no / El estambre de lana* se encuentra la idea minimalista de su trabajo. En el centro de la composición se localiza un estambre de lana blanca tomada al aire libre y alrededor del medio día. La influencia de la luz natural hace caer una sombra muy corta que se puede ver en el borde inferior del objeto. Maruch Sántiz Gómez comenta que no le gusta ni demasiada sombra, ni una luz natural muy fuerte.¹² La lana está devanada con rigor para hacerse un objeto casi perfectamente circular. Sántiz Gómez ha captado con su cámara la mayor plasticidad

¹⁰ "Carlota Duarte im Gespräch mit Maruch Sántiz Gómez", *op.cit.*

¹¹ Véase también capítulo 3.3 *Fotógrafos no indígenas vs. fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

¹² "Ich mag weder viel Schatten noch zu starkes Sonnenlicht. Manchmal fotografiere ich auch um die Mittagszeit, wenn es keine Schatten gibt. Ab und zu stehe ich früh auf, bevor das Licht wirklich stark wird. Ich ziehe das sanfte Licht dem starken vor." En: "Carlota Duarte im Gespräch mit Maruch Sántiz Gómez", *op.cit.*

posible y una nitidez seductora del objeto. La lana blanca hace contraste con el fondo, un suelo terroso, en el que se ven pequeñas piedras y ramas secas. El texto tzotzil dice: "*Mu xtun xich' jipolanel ta ixtolanel li pisbil batz'i noe, mi yich' ixtolanele mu xlok'oj o jilik k'u'il, ak'o mi volabil ti jayvol ono'ox chich'e, yu'un la chbat ta ik' li sch'ulel tzotze.* / Es malo jugar con el estambre de lana como pelota. Si se juega así, no va salir completa una prenda, aunque se haya contado cuántos pares lleva, porque se dice que al espíritu de la lana se lo va llevar el viento." Nos abre una nueva perspectiva al ver un aparentemente simple estambre de lana.



Maruch Sántiz Gómez, *Jach'ubil / El peine*, Chiapas, 1996 / Fuentes: Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 74/75 y el AFI

Al igual que la lana, el peine de madera en *Jach'ubil / El peine* es un producto hecho a mano de materiales naturales y también el elemento substancial de la toma fotográfica. El peine tallado tiene una simetría casi impecable. El ritmo de los dientes se rompe levemente por el último más corto al lado derecho. La tierra debajo del peine está seca y rebosada de grietas. La creencia que acompaña a la fotografía es: "*Mu xtun jtus joltik ta ik' osil, yu'nu la chcham jme'tik.* / Es malo peinarse en la noche, porque se dice que morirá nuestra madre." El acto de peinarse está representado en el peine, la madre está simbolizada por la tierra pedregosa y, finalmente, el peligro que esa corre cuando uno se peina en la noche está presente en las grietas.

Me gustaría ver una obra más para destacar, por un lado, la simetría característica en numerosas fotografías de la serie *Creencias* y, por otro, la connotación con la mitología prehispánica que existe en el siguiente ejemplo.



Maruch Sántiz Gómez, *Mesob / No barrer la casa en la tarde*, Chiapas, 1994 / Fuentes:
Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes,
México 1998, pp. 20/21 y el AFI

El aspecto de la simetría es interesante, dado que siempre ha tenido gran importancia en el arte prehispánico como se puede ver, por ejemplo, en muchas esculturas de dioses aztecas. En *Mesob / No barrer la casa en la tarde* se ven una línea vertical dominante, marcada por la rama, y cuatro horizontales formados de los tablones. La rama apoyada en la pared de madera tiene vástagos filigranas con acabados de hojas y frutos que están atadas por una cuerda para obtener la funcionalidad de una escoba. La escoba es resistente, flexible y completamente en armonía con la naturaleza. El suelo está, al igual como en otras obras, un poco pedregosa y libre de elementos que podrían distraer. La pared de la casa tiene unas estructuras leñosas impresionantes y se une de manera casi invisible con la tierra del suelo. "*Mu xtun jmes jnatik ta bat k'ak'al, chch'ay jve'ebtik chijpas ta me'on mi ja'uk xa jnatik tak'in.* / Es malo barrer la casa por la tarde, porque puede desaparecer la suerte hasta que uno se quede sin dinero." Esa es la creencia que aquí se puede leer y que nos sorprende por la connotación entre la suerte y el dinero, supuestamente una idea occidental.

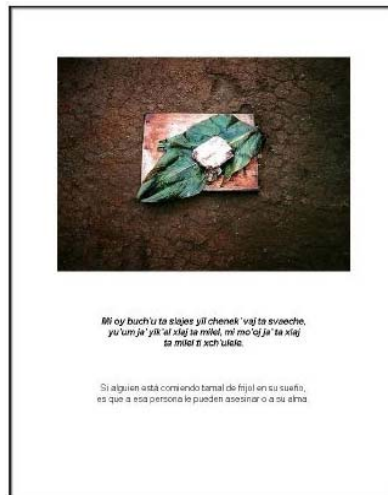
Otra vínculo de *Mesob / No barrer la casa en la tarde* con la cultura prehispánica se da a través de la mitología azteca y sus deidades. Según una leyenda prehispánica, la diosa Coatlicue¹³, madre de Huitzilopochtli, Coyolxauhqui y los Centzonhuitznáhuac, estaba haciendo penitencia mientras vivía en las montañas de Coatepec, cerca de Tula. Un día estaba barriendo enfrente de su casa cuando se bajó un pelotillo de pluma que guardó junto a la barriga en su seno. Al terminar su trabajo quería agarrar la pelotilla de pluma, pero había desaparecido. En el mismo instante se sintió embarazada. Su hija Coyolxauhqui se enteró de este embarazoso deshonoroso e instó a sus cuatrocientos hermanos, los Centzonhuitznáhuac, a matar a su madre. Mientras ellos se estaban armando, uno de los hermanos avisó a Huitzilopochtli, que todavía estaba en el vientre de Coatlicue. A la atemorizada Coatlicue su hijo le decía desde el vientre que no se preocupara y que él sabía lo que habría que hacer. Cuando llegaron los hermanos para sacrificar a su madre, nació Huitzilopochtli, dios de la guerra, armado por completo para defenderla. Con la serpiente de fuego que llevaba consigo primero degolló y luego despedazó a su hermana Coyolxauhqui. La convirtió a ella en la luna y a los Centzonhuitznáhuac en estrellas ahuyentándolos por todo el firmamento. Por eso todos los días el sol, representado por Huitzilopochtli, empieza luchando contra las estrellas y la luna. Con su serpiente de fuego, las rayas del sol, les pone en fuga a Coyolxauhqui y los Centzonhuitznáhuac lo que trae un nuevo día para los humanos. El acto de barrer mejor por las mañanas, como nos cuenta la creencia en *Mesob / No barrer la casa en la tarde*, es como un acto de ayuda a Huitzilopochtli en su lucha contra la luna.

La serie *Creencias* en blanco y negro es famosa internacionalmente, pero también existe una segunda parte a color que es menos conocida. Durante una entrevista, Maruch Sántiz Gómez me comentó que se quedó atascada en la realización de *Creencias* a color por problemas económicos y de organización. Además ahora tiene mayor interés en la elaboración de barro y añadió que también está trabajando en un proyecto sobre la lana.¹⁴ Sin embargo, la Galería OMR sigue ofreciendo tanto *Creencias* en blanco y negro como algunas de las que hay a color.

¹³ Véase también el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

¹⁴ Entrevista con Maruch Sántiz Gómez, 12.5.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

Las obras que se pueden adquirir en la Galería OMR llevan nada más el texto en tzotzil, mientras que el título solo está en castellano. Una vez más el texto en castellano ha sido eliminado por razones de venta. Respeto al título, en esta serie fotográfica la autora no había previsto títulos bilingües.



Maruch Sántiz Gómez, *Tamal*, Chiapas, 2000 / Fuente: Galería OMR

El texto en la obra *Tamal* dice: "*Mi oy buch'u ta slajes yil chenek' vaj ta svaeche, yu'um ja' yik'al xljaj ta milel, mi mo'oj ja' ta xljaj ta milel ti xch'ulele.* / Si alguien está comiendo tamal de frijol en su sueño, es que a esa persona le pueden asesinar o a su alma." El tamal es una platillo de origen prehispánico con un nombre que viene de la palabra náhuatl *tamalli* que quiere decir "envuelto". Se prepara de una masa de maíz que se envuelve en hojas de mazorca o, como en este caso, en hojas de plátano y cocido al vapor. Tamales pueden llevar relleno de frijol, verduras, mole o carne y los hay en las más diversas variedades tanto saladas como dulces. En la fotografía de Maruch Sántiz Gómez se ve un tamal desenvuelto de la hoja para que se vea el relleno de masa de maíz con frijol. La hoja tiene un verde mojado y está puesta sobre un tablón de madera que a su vez está situado en el suelo seco y terroso que se conoce de otras imágenes de la serie *Creencias*. Ya en tiempos prehispánicos los tamales no solo eran comida del pueblo en su vida diaria, sino también fueron preparados para ceremonias religiosas, ofrendas y en otras ocasiones especiales. Hoy es uno de los platillos más típicos de México.

[...] Mi trabajo gira en varios lugares. Tanto en California, en Nueva York, en Guadalajara, en Madrid, Suiza, Alemania, en Berlín. En Francia hubo una pequeña exposición ahí. En Sudáfrica, ha ido ahí mi trabajo y me siento satisfecha. [...]¹⁵

Maruch Sántiz Gómez es sin duda la fotógrafa indígena del AFI que más reconocimiento nacional e internacional ha disfrutado. Sus obras se ponen en directa comparación con las de Edward Weston¹⁶ o de Ed Ruscha y Martha Rosler¹⁷. Eduardo Soler Pérez además confirma que las fotografías de Sántiz Gómez son próximas a la sensibilidad artística de Thomas Struth o Berndt y Hilla Becher¹⁸. A pesar de que las imágenes de Sántiz Gómez son revolucionarias, la mayoría de esas comparaciones pueden iniciar una serie de interpretaciones erróneas tanto sobre su trabajo como sobre lo que es el carácter de la fotografía indígena en los 90s. Maruch Sántiz Gómez no ha sido influenciada en absoluto por obras de los artistas mencionados y ella misma me confirmó que no conoce ninguno de los fotógrafos con las que ha sido comparada.¹⁹ Por lo cual, lo considero esencial que sus trabajos sean analizados y entendidos como parte de la fotografía indígena mexicana, particularmente influenciados por la vida indígena contemporánea y los proyectos de sus compañeros del AFI.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ "Die Kompositionen von Maruch Sántiz erinnern formal an die Arrangements Edward Westons, die er während seines Aufenthaltes in México zwischen 1923 bis 1926 machte. *Sombrero y zapatos* [...] und *Tres ollas* [...], beide von 1926, zeigen jeweils auf einem Steinboden arrangierte Gegenstände, in der gleichen Manier, in denen auch Sántiz Gómez ihre Bilder komponiert. [...] Für sie [Maruch Sántiz Gómez] steht das Formästhetische nicht in gleichem Maße im Vordergrund wie bei Weston, sondern die Vermittlung des traditionellen Wissens." En: Madlen Schering, *Vom Fremdbild zum Selbstbild: Die fotografische Repräsentation der Indigenen Mexikos*, Tesis de Maestría presentada en la Universidad Humboldt, Berlín, 2003, pp. 55-57

¹⁷ "Maruch's work seems to share the same style, technique, and concerns that characterized the early projects of artists like Ed Ruscha and Martha Rosler. Like Ruscha's *Every Building on the Sunset Strip* (1966) – a compilation of photographs of all the buildings located on a street in Los Angeles – *Creencias* presents a simple and straightforward documentation of a peculiar aspect of the artist's hometown; like Ruscha, Maruch accompanies her images by just enough text to make the photograph intelligible and, ultimately, compiled her documentary project into a book. En: Rubén Gallo, *op.cit.*, p. 78

¹⁸ "[...] Pero, no por simples y concisas, las fotografías de esta creadora indígena carecen de cualidades plásticas: la frialdad con que Sántiz Gómez trata sus modelos y la severidad con que construye sus composiciones están próximas a la sensibilidad de artistas contemporáneos, como Thomas Struth o Berndt y Hilla Becher." En: Eduardo Pérez Soler, "Reflexivo, irónico, posrelacional", en: *Lápiz*, N° 173, Madrid, España 2001, p. 26

¹⁹ Intercambio por correo electrónico con Maruch Sántiz Gómez, 20.08.2005, San Cristóbal de las Casas–Berlín

3.2.1.2 Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a la modernidad

El *Popol Vuh* o *Libro Sagrado* de los quichés¹ constituye la más antigua mitología prehispánica y explica la unión ancestral entre el hombre y el maíz. Así el maíz para la cultura indígena contemporánea es mucho más que un simple alimento básico. Es un grano con el que los indígenas se identifican, es parte de su cosmovisión y base esencial de la vida contemporánea. Es además una planta en problemas, problemas que ponen en peligro la existencia de los indígenas y campesinos.

El *Popol Vuh* contiene una serie de leyendas procedentes de varios rincones de la región maya sobre la creación del mundo y sus habitantes a partir del mar y el cielo originarios. Los dioses creadores se reunieron para crear el mundo, los animales y finalmente los seres humanos para proporcionarles alimento a los dioses en forma de sacrificios y plegarias. Lejos de ser infalibles los dioses, durante el proceso de creación hay múltiples intentos y fallos seguidos de destrucciones para finalmente dar vida a los hombres de maíz que les sirven adecuadamente. Los anteriormente creados hombres de barro no les alabaron, a pesar de ser demasiado frágiles e inestables en su constitución. Así en su segundo intento los dioses creadores escogen un material más duro, pero también los hombres hechos de madera no servían ya que eran imperfectos por su falta de sentimientos. A los dioses no les quedó otro remedio sino destruirlos e intentarlo de nuevo. En su tercer intento por fin han sido exitosos y crearon al hombre de maíz. El *Popol Vuh* impresiona por la característica humana de equivocarse en su trabajo que poseen los dioses creadores mayas, mientras que también fascina por las leyendas de los héroes gemelos Hunahpú y Xbalanqué en su camino a Xibalabá, un aterrador reino del Inframundo. En una larga y confusa odisea, los gemelos Hunahpú y Xbalanqué consiguen la derrota de Xibalabá para después transformarse en Sol y Luna.

¹ Los quichés son un grupo étnico maya del sur de Guatemala.

En la actualidad tan sólo en México se han reconocido más de cuarenta razas y muchas variaciones de la especie *Zea mays*, que es el nombre científico del maíz. El fotógrafo Emiliano Guzmán Meza nos da en esa fotografía con varias mazorcas una prueba del maíz rojo, morado y blanco. Emiliano Guzmán Meza me comentó que aquí se trata de maíz blanco con pintos de amarillo.² Aunque en esta toma falta el maíz amarillo, es más que solo el color que comprueba la existencia de las variedades. Se manifiesta también en el tamaño de la planta, el número de hojas que tiene, tanto como en las formas de las mazorcas y el tipo de los granos. En el lapso de tiempo entre la siembra y la cosecha también siempre influye el medioambiente como el clima y el tipo de suelo.



Emiliano Guzmán Meza, *s.t.*, Serie "Maíz", Chiapas, 2001 / Fuentes: Emiliano Guzmán Meza, *Ixim Maíz Corn*, Fotografías de Emiliano Guzmán Meza, Textos de Carlota Duarte y Emiliana Guzmán Meza, CIESAS, AFI, México 2004, p. 77 y el AFI

La domesticación del maíz se data entre 5 000 y 10 000 antes de nuestra era. Desde entonces los pueblos prehispánicos aplicaron sus conocimientos agrícolas en el desarrollo del maíz y se crearon las grandes variedades de una planta que a lo largo de los siglos resultó ser bastante dócil respecto a su cultivo. Durante la conferencia "En defensa del maíz", que tuvo lugar en enero del 2002 en México D.F., se resume:

El maíz, a diferencia de los otros cereales, se puede cultivar en casi todos los climas, casi todas las altitudes y casi todos los suelos. Se cultiva pronto, se almacena con facilidad y se conserva por largo tiempo; se prepara con sencillez y no requiere de equipos complejos para consumirse. Todo puede hacerlo la familia campesina en casa, con sus propios recursos. Por ello, es en los periodos de crisis cuando mejor se muestra la importancia del maíz. Su disponibilidad es una trinchera de seguridad, de sobrevivencia de numerosos grupos sociales en el campo y la ciudad. De ahí que la carencia

² Emilio Guzmán Meza por correo electrónico, 15.07.2009, San Cristóbal de las Casas–Berlín

de maíz se expresa no sólo como hambre, desnutrición y epidemias, sino también como extinción cultural de las sociedades que dependen de él.³

De esa manera no sorprende que el maíz sea un tema central en las imágenes de los fotógrafos indígenas. Sin embargo, resulta que el maíz en toda su variación es menos interesante por su belleza estética, sino más por su significado mitológico, su historia y su importancia nutricia en la subsistencia de la vida campestre e indígena. Eso es válido sobre todo para el trabajo de los fotógrafos indígenas. No obstante, también es el enfoque del fotógrafo estadounidense David Lauer como se va a ver más adelante y con el que me gustaría comparar el trabajo de Emiliano Guzmán Meza nada más por la temática en común.



Emiliano Guzmán Meza, *s.t.*, Serie "Maíz", Chiapas, 2000 / Fuentes: Emiliano Guzmán Meza, *Ixim Maíz Corn*, Fotografías de Emiliano Guzmán Meza, Textos de Carlota Duarte y Emiliana Guzmán Meza, CIESAS, AFI, México 2004, pp. 30/31 y el AFI

El maíz es según lo que me comentó el fotógrafo indígena Guzmán Meza uno de sus temas favoritos.⁴ Desde hace 1997 forma parte de las actividades en el AFI y seis años después de integrarse al grupo de fotógrafos indígenas de la misma institución publicó un libro. En el libro trilingüe con el título "Ixim Maíz Corn" el fotógrafo nos cuenta de las historias que rodean el maíz desde las semillas seleccionadas cuidadosamente para ser sembradas hasta la preparación de platillos tradicionales como las torrillas o tamales, mientras que también incluye la leyenda del maíz rojo y varias creencias originarios de tiempos remotos.

³ <http://www.foroendefensadelmaiz.galeon.com/productos363869.html> (29.06.2009)

⁴ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

Una de las creencias en torno al maíz dice: “Cuando es el momento de juntar en su lugar el maíz, nadie puede gritar o cantar porque se puede perder y huir el alma del maíz. Cuando sucede esto, el maíz se terminará en muy pocos días.” En contraposición a las *Creencias* de Maruch Sántiz Gómez, el texto no forma parte de la obra, sino ofrece una opción de ver el objeto fotografiado a base de conocimientos indígenas. Otra creencia se encuentra en el texto “Siembra y Cosecha” y dice “[...] que si el sembrador siembra con hambre, la milpa crece muy poco.”⁵ Demuestra claramente la identificación entre los indígenas con el maíz que es una actitud originaria de las antiguas leyendas maya. En el libro “Ixim Maíz Corn” todo el texto está reproducido en tzeltal, el idioma nativo de Emiliano Guzmán Meza, y traducido al castellano e inglés para que un amplio número de interesados obtenga la oportunidad de familiarizarse con el tema.



Emiliano Guzmán Meza, *s.t.*, Serie “Maíz”, Chiapas, 2000 / Fuentes: Emiliano Guzmán Meza, *Ixim Maíz Corn*, Fotografías de Emiliano Guzmán Meza, Textos de Carlota Duarte y Emiliana Guzmán Meza, CIESAS, AFI, México 2004, pp. 6/7 y el AFI

El texto que acompaña a esa fotografía sin título publicada en el libro de Guzmán Meza dice que “Las semillas se llevan en un caparazón de armadillo”. Tanto la composición de la fotografía como el suelo terroso recuerdan una vez más a las imágenes tomadas por su compañera Sántiz Gómez y se volverán a encontrar en una multitud de fotografías no sólo de Guzmán Meza, sino también de otros fotógrafos del AFI. En el centro de la imagen se ve el caparazón de armadillo relleno de semillas listas para ser sembradas. La bolsa está hecha de materiales naturales y así en

⁵ Emiliano Guzmán Meza, *Ixim Maíz Corn*, Fotografías de Emiliano Guzmán Meza, Textos de Carlota Duarte y Emiliana Guzmán Meza, CIESAS, AFI, México 2004, p. 11

harmonía con la naturaleza. Se cuelga en este caso gracias a una correa portadora de varios colores y con la ayuda de una barreta los campesinos se ponen a trabajar:

[...] También para esto se prepara el equipo, por ejemplo las herramientas y los recipientes: el palo de punta aguda con metal que sirve para la siembra en la tierra y los caparzones de armadillo que sirven para llevar la semilla. En tiempos de la siembra se ayudan entre tres o cuatro personas, porque es un trabajo cansado y aburrido; pero cuando más personas son, es rápido y pueden terminar la siembra en un solo día. [...] ⁶

Destaca aquí tanto el fuerte sentido de comunidad tanto como la disciplina y gran organización de trabajo. Es una estricta organización basada en experiencias ancestrales indígenas sobre la cual nos cuenta la obra de Guzmán Meza desde la siembra hasta la cosecha y el consumo del maíz.

La mitad de las calorías diarias consumidas por los mexicanos se toman en forma de tortillas⁷, hechas de maíz molido, agua y sal. Desde cuando entró en vigor el Tratado de Libre Comercio (TLC)⁸ en 1994, los precios del maíz natural subieron de manera drástica. Al haber firmado el acuerdo con Canadá y los Estados Unidos, el gobierno de México intentó mejorar e incrementar el tráfico de bienes entre los países participantes. Simultáneamente acabó un sistema de apoyos agrarios para la producción campestre. Se puso fin al monopolio estatal y así también a los precios fijos para el maíz que hasta entonces fueron indicados por el gobierno. En consecuencia, México se hizo dependiente del maíz barato y transgénico importado de los Estados Unidos, mientras que hasta mitades de los 90s todavía era capaz de cubrir la necesidad de maíz en su país con la propia producción. La subida del precio de maíz natural no sólo perjudica el consumo de las tortillas, sino también influye sobre los precios de carnes ya que a los animales les echan de comer maíz crudo.

Eduardo Galeano, autor del famoso libro "Las Venas Abiertas de America Latina" describe esa situación dramática con un aire de ironía:

⁶ *Ibidem*

⁷ <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/24/24543/1.html> (29.06.2009)

⁸ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

Actualmente se gastan diez mil millones de dólares al año para comprar productos alimenticios de los Estados Unidos, aunque Méjico podría producirlos solo con ligereza. Únicamente que cada tipo de concurso es impedido por el proteccionismo que practica la administración de los Estados Unidos. Es decir, las tortillas mexicanas siguen siendo mexicanas, pero sólo porque se comen por mexicanos. El maíz del cual están hechas – ése está importado de los Estados Unidos, allá está subvencionado y manipulado genéticamente. Hoy el producto de exportación más importante que México puede ofrecer son campesinos arruinados que emigran al norte para sobrevivir. El tratado de libre comercio les había prometido el bienestar.⁹

A parte de ser un problema político, económico y social, también es un problema biológico. Los científicos introducen genéticamente al maíz natural nuevas características provenientes de otras fuentes como pueden ser plantas, animales o bacterias ajenos. El así adquirido maíz transgénico puede obtener todas características deseadas como por ejemplo la forma, el color o la consistencia. Pero aún más interesante es la resistencia a parásitos. Además, en el laboratorio se puede lograr que sus semillas sean incapaces de reproducirse naturalmente con lo que las grandes empresas productoras como Monsanto o DuPont logran una dependencia de los campesinos. Los resultados son nuevas variaciones de maíz producidas de manera artificial con el fin de lucrativas ganancias para las empresas que suelen guardar silencio sobre los efectos negativos de alimentos transgénicos como lo son por ejemplo las reacciones alérgicas de los consumidores o un desequilibrio entre flora y fauna en la naturaleza.

Emiliano Guzmán Meza dice:

En nuestro país recientemente estaba prohibida la siembra y la venta de semillas transgénicas. Aún se han encontrado matas sembradas en el estado de Oaxaca que también puede ocasionar la contaminación con las siembras del maíz natural. Esta transformación genética puede provocar que

⁹ Texto traducido del alemán: "Allein aus den USA müssen derzeit pro Jahr für zehn Milliarden Dollar Nahrungsmittel gekauft werden, die Mexiko locker selber produzieren könnte. Nur wird jede Art von Wettbewerb dank des von der US-Administration praktizierten Protektionismus verhindert. Das heißt, mexikanische Tortillas sind weiterhin mexikanisch, aber nur, weil sie von Mexikanern gegessen werden. Der Mais, aus dem sie gemacht sind - der ist aus den USA importiert, wird dort über Subventionen gefördert und genetisch manipuliert. Mexiko kann heute als seinen wichtigsten Ausfuhrartikel ruinierte Bauern anbieten, die in den Norden auswandern, um zu überleben. Der Freihandelsvertrag hatte ihnen Wohlstand versprochen." En: Eduardo Galeano, "Mexiko exportiert Mais und verarmte Bauern", 18.04.2008, en: <http://www.freitag.de/2008/16/08160501.php> (30.06.2009)

el maíz natural adquiera otro sabor. El maíz natural tiene diferentes sabores dependiendo si es amarillo o es blanco. El maíz natural y el maíz transgénico son aparentemente parecidos, pero en realidad no lo son.¹⁰

Cinco años después de haber publicado su libro "Ixim Maíz Corn" la siembra de maíz transgénico en México está permitida. Ya hay más de veinticinco peticiones por parte de las empresas que en su mayoría son transnacionales. Esperan a que el gobierno mexicano les dé permiso de cultivar maíz transgénico en el norte y parte occidental de México. Tanto el gobierno como la industria agrícola ven en el cultivo de maíz transgénico la posibilidad de asegurar la demanda de maíz en el país.¹¹ Mientras tanto los campesinos del sur y otras partes de Latinoamérica, junto con sus simpatizantes siguen luchando por el mantenimiento del maíz natural:

[...] Los productores de Centroamérica se han organizado entre ellos para defender y promover el valor del maíz natural. Ellos se han comprometido a crear y mantener bancos de semillas para que los productores siempre tengan acceso a esas semillas y así evitar la introducción del maíz transgénico. Este acuerdo fue tomado en julio del año 2002.¹²

El fotógrafo David Lauer que desde hace varios años reside en la ciudad de Chihuahua es otro crítico del maíz transgénico. Está vinculado con los activistas del movimiento *Sin maíz no hay país*¹³ que también es el título de una de sus fotografías. Las organizaciones de la campaña *Sin maíz no hay país*, entre ellas la Asociación Nacional de Empresas Comercializadoras de Productores del Campo, Semillas de Vida y Oxfam, exigen que el gobierno tenga en cuenta no solo las opciones científicas, sino también la importancia cultural, social, biológica y agrícola del maíz. Requieren transparencia en cada una de las decisiones gubernamentales y que las opiniones de los campesinos e indígenas sean consideradas. Ya no toleran decisiones erróneas que pongan en peligro tanto la biodiversidad del maíz natural como la cultura y la salud en general. En contraste a la opinión de la industria agraria, las ONGs no creen que la introducción del maíz transgénico elevará la producción del maíz.¹⁴

¹⁰ Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*, p. 51

¹¹ <http://www.transgen.de/aktuell/1067.doku.html> (29.06.2009)

¹² Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*, p. 51

¹³ Véase <http://www.sinmaiznohaypais.org> (30.06.2009)

¹⁴ Matilda Pérez, "Transgénicos ponen en riesgo la cultura del maíz, advierten ONG", en:



David Lauer, *Sin maíz no hay país, bienvenidos a los Estados Unidos*, México, s.f. / Fuente: <http://www.lightstalkers.org/images/show/841988> (30.06.2009)

Las organizaciones campesinas e civiles soportaron el proyecto de Lauer iniciado en el 2003 cuando se fue a visitar numerosas comunidades indígenas del país. Seis años más tarde se finalizó el proyecto con una exposición cuyo título fue "El maíz es la raíz" y que tuvo lugar en el Centro Histórico de la Ciudad de México. En un artículo del periódico *La Jornada* el fotógrafo expresa:

Para mí fue un privilegio entrar en contacto con lo que (Guillermo) Bonfil Batalla llama el México profundo. Me maravillé no sólo de la belleza de la planta, sino de las manifestaciones que hay en torno de ella.¹⁵

Aprendió que el maíz es el corazón y el alma de México. Es lo que formó a las culturas de México ya que es lo que les permitió sobrevivir y desarrollar toda una serie de manifestaciones culturales.¹⁶ Lauer inició su proyecto justo cuando Emiliano Guzmán había acabado el suyo y nos ofrece en sus fotografías una interesante interpretación de la problemática actual en torno del grano milagroso, como a menudo se llama al maíz. Cabe acordar que los dos fotógrafos no han sido influenciados uno por el otro, sino que más bien casualmente les une un profundo interés por el maíz. En cambio, las paralelas entre las fotografías de Emiliano Guzmán Meza con las de Maruch Sántiz Gómez antes mencionados son resultados por contacto directo.

La Jornada, 15 de junio de 2009 y en <http://www.jornada.unam.mx/2009/06/15/index.php?section=sociedad&article=048n2soc> (29.06.2009)

¹⁵ Fernando Camacho Servín, "Fotógrafo estadounidense propone "una radiografía" del maíz como elemento fundacional", en: *La Jornada*, 19 de marzo de 2009 y online en <http://www.jornada.unam.mx/2009/03/19/index.php?section=cultura&article=a04n1cul> (29.06.2006)

¹⁶ Ruth MacLean / Rachel Rickard Straus, "El maíz es la raíz", en: <http://macleandrickardstrauss.wordpress.com/2009/03/23/el-maiz-es-la-raiz/> (28.06.2006)



David Lauer, *Haciendo una tortilla de maíz azul*, México, s.f. / Fuente: <http://www.lightstalkers.org/images/show/842045> (30.06.2009)

Regresando a las tortillas, me gustaría comparar brevemente dos fotografías que documentan la preparación de las mismas. Una es de Lauer y la otra de Guzmán Meza, para así subrayar dos enfoques diferentes en lo que es la cultura indígena contemporánea. En la foto de Lauer la tortilla está hecha a mano y destaca aquí tanto la dinámica como la fuerza con la que el indígena da forma a la tortilla de maíz. Frente a la preparación tradicional, en la imagen de Guzmán Meza se encuentra la aplicación de equipo y la producción masiva de tortillas que también está presente en la actualidad. Ambas interpretaciones son testimonios de la cultura indígena actual; ni siquiera se puede decir que son dos visiones diferentes, una no indígena y otra indígena, de lo que es la cultura indígena contemporánea basándose en las diferentes nacionalidades de los fotógrafos. Más bien es el enfoque que varía en esas dos fotografías, mientras que la pasión por el tema les une y desemboca en sus trabajos.



Emiliano Guzmán, *s.t.*, Serie "Maíz", Chiapas, (s.f.) 1998 / Fuentes: Emiliano Guzmán Meza, *Ixim Maíz Corn*, Fotografías de Emiliano Guzmán Meza, Textos de Carlota Duarte y Emiliana Guzmán Meza, CIESAS, AFI, México 2004, p. 70 y el AFI

David Lauer tiene varias imágenes más destacando siempre la preparación tradicional de tortillas en México. Lo mismo se encuentra en la obra del fotógrafo

indígena con la diferencia que él también sigue más allá de lo que le interesa a Lauer. Para Guzmán Meza es imprescindible recorrer todo el camino desde la tradición hasta la modernidad. Y con eso me permite traspasar a otro tema favorito del fotógrafo indígena que es “Tradición y Modernidad”.

El pueblo indígena, como se ha visto en varias ocasiones del presente trabajo, es un pueblo dinámico y en continua transformación. Conciente de este proceso, Emiliano Guzmán Meza me comentó en el 2003:

Me interesa, he pensado casi junto con el proyecto de maíz, tradición o modernidad, algo de lo que está perdiendo y lo que está entrando en la moda. Haciendo esa comparación también es algo delicado, necesita buscar las cosas que dice que está cambiando. [...] Sí, quiero desarrollar eso, quiero mostrar como son las cosas que van entrando y se van perdiendo otras cosas.¹⁷

Seis años más tarde el fotógrafo me cuenta que sigue con el proyecto de “Tradición y Modernidad” que a diferencia de sus imágenes sobre el maíz es una serie en blanco y negro¹⁸.¹⁹ Las tomas mostradas en el presente trabajo son todas del mismo lapso de tiempo como las que tomó a color sobre el tema del maíz.

Actualmente está en una etapa de experimentar con los objetos fotografiados exponiéndolos en dos fotografías separadas, pero también hay un gran número en las cuales los objetos son mostrados en una sola imagen. Habrá por esperar, si en una fase más avanzada del proyecto Guzmán Meza dará preferencia a una de las opciones frente a la otra o si las combinará simultáneamente. También será interesante ver si se quedará con la fotografía en blanco y negro o si tal vez regresará a color que al parecer es la opción favorita de la mayoría de los fotógrafos indígenas.²⁰ Por el momento consta que las imágenes aquí mostradas son las primeras de un trabajo en proceso.

¹⁷ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*

¹⁸ Correspondencia con Emiliano Guzmán Meza por correo electrónico, 26.06.2009, San Cristóbal de las Casas–Berlín

¹⁹ Véase también el capítulo 2.1.2 *Realidad material* del presente trabajo.

²⁰ Véase el *Catálogo de imágenes* del presente trabajo.



Emiliano Guzmán, *s.t.*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2001 / Fuente: AFI



Emiliano Guzmán, *s.t.*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2001 / Fuente: AFI



Emiliano Guzmán, *s.t.*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2001 / Fuente: AFI

Para estas tres fotografías con el tema de calzado indígena el fotógrafo ha escogido en la segunda unos zapatos negros y elegantes que dan mayor contraste en comparación con los huaraches beige y cómodos. Como alternativa simbólica para la modernidad, en la tercer imagen se ven unas botas claras que a primera vista poseen poca diferencia frente al calzado tradicional ya que ambos tienen casi el mismo color y ambos parecen ser muy prácticos para el uso diario de la activa vida campestre. Pero aún más interesante en este ejemplo de los zapatos es que en las tres fotografías varía el calzado supuestamente no indígenas, mientras que los huaraches siguen siendo los mismos. Es casi como si la versión tradicional es

uniforme e inconfundible, mientras que la modernidad en la cultura indígena es variada y flexible. – “Tradición y Modernidad” es un ambicioso proyecto en desarrollo por Emiliano Guzmán Meza que sin duda contribuirá a cambiar la imagen romántica e idealizada de la cultura indígena que durante varias décadas ha sido preferida por la mayoría de los fotógrafos no indígenas.

3.2.1.2 Juana López López: Chiles y colores

Al igual que Emiliano Guzmán en su serie sobre el maíz, la fotógrafa Juana López López escogió una de las plantas más típicas de México. Eligió el chile para expresar en unas imágenes su propia manera de ver las variedades de ese vegetal. En 1998 empezó tomar las primeras fotografías que cuatro años más tarde fueron publicadas en un libro con el título “Kichtik - Nuestro chile – Our chile”. Durante la realización de este proyecto Juana López López estaba trabajando frecuentemente en San Cristóbal de las Casas dónde el Proyecto Fotográfico Chiapas (CPP – *Chiapas Photography Project*) dispone de un estudio. Dice Carlota Duarte:

Es muy común que los sábados por la mañana, dos o más de nosotros, usemos el estudio para nuestros proyectos personales. Trabajamos tranquilamente, a veces con música. Durante varios meses, he tenido el gusto de ver a Juana empujar la mesa de reproducción hacia el patio, cargar su cámara, sus bolsas y canastas de chiles, sus rebozos, y ponerse a trabajar. Desde mi cuarto, puedo oírla cambiarse de lugar, desplazándose según el movimiento de la luz. En muy pocas ocasiones, me he detenido a verla trabajando. No veo lo que hace sino hasta más tarde, cuando me enseña sus fotografías.¹



Carlota Duarte, *s.t.*, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuentes: Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 65 y el AFI

¹ Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 21

Aquí Juana López López está fotografiando el chile pequin secado y puesto sobre un rebozo morado. El chile pequin mide sólo alrededor de un centímetro con lo que es el más pequeño de todos los chiles. A pesar de su tamaño pequeño es uno de los más picantes que hay en México y tiene un complejo sabor humeante cítrico lo que le hace predestinado para preparar sabrosas salsas y sopas. Mientras madura, pasa del color verde a un tono rojo brillante y en su estado seco obtiene un color marrón rojizo. En la fotografía las diferentes tonalidades del marrón rojizo aparecen salpicadas y movidas al igual como la textura del tejido en el fondo. En las imágenes de López López, el rebozo no es mero requisito para sus fotografías, sino un accesorio de su vestimenta diaria. Sus propios chales de diferentes colores e incluso la blusa tradicional como también la lleva en la fotografía de arriba frecuentemente han sido utilizados como fondo para la presentación de los chiles.



Juana López López, *s.t.*, Serie "Nuestro Chile", San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuentes: Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 67 y el AFI

Carlota Duarte sigue:

Lo que me muestra – chiles, sus chiles – expresa un gozo verdadero por hacer imágenes, una indagación, sistemática y lúdica, en las posibilidades que le ofrece la fotografía: luz y color, forma y textura. Juana me enseña lo que puede ser el tranquilo placer de trabajar. Como huellas de ese proceso, como confirmación de esa búsqueda, queda el fulgor de sus fotografías.²

El modo de trabajar, tanto como la selección temática sobre la cultura indígena de México en los 90s, son esencialmente diferentes al comparar los

² *Ibidem*

fotógrafos indígenas con los no indígenas.³ En el caso particular de Juana López López se puede añadir que en su personalidad es una joven fotógrafa muy serena y bastante tímida. La timidez en parte es consecuencia de que habla muy poco el español y nada de inglés, mientras que los investigadores que vienen al AFI para conocer su obra y entrevistarla, como por ejemplo también lo había hecho yo en el 2003, no hablan su idioma nativo que es el tzotzil. Diferencias lingüísticas causan barreras naturales y para disminuirlas Juana López López, que durante su infancia no tenía la oportunidad de irse a la escuela⁴, toma clases de castellano en las oficinas del AFI durante las mañanas antes de iniciar su trabajo como fotógrafa. Mientras tanto es aún más importante la comunicación a través de la fotografía para así poder entender de su forma de percibir las cosas. Las imágenes documentan un modo de trabajar particular y una manera única de ver el mundo indígena.

Juana López López, como cuenta en su libro, por una parte quería expresar la historia de los chiles y, por otra, ver la variedad y contraste de colores.⁵ Revisando la serie "Nuestro chile" quedan claramente reflejadas estas intenciones ya que no parece que la fotógrafa quería capturar la perfección formal de los chiles. Más bien encontró en pequeñas imperfecciones formales de varios chiles una finesa estética a través de la cual se expresa la gran importancia alimenticia de esa verdura para la cultura indígena.

Sabemos que el chile procede de Sudamérica y ha sido llevado por pájaros hacia el norte del continente. El mecanismo de defensa natural del chile consiste tanto en el picor de la fruta provocada por los *capsaicinoides*⁶ que contiene como por el fuerte color rojo de la misma. Mientras los mamíferos muy pronto aprendieron

³ Para un estudio detallado, véase el capítulo 3.3 *Fotógrafos no indígenas vs. fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

⁴ Véase la entrevista con Juana López López, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México, del presente trabajo.

⁵ Juana López López, *op.cit.*, p. 69

⁶ "El ingrediente activo potente, considerado inicialmente como una sola sustancia, "capsaicina", demostró muy pronto ser una mezcla de dos homólogos insaturados y tres saturados. Esta mezcla se llama ahora capsaicinoides. [...] Los capsaicinoides son producidos por glándulas en la placenta del pimiento, que se encuentran en la parte superior de la separación, inmediatamente por debajo del tallo. La placenta es unas 16 veces más acre que la pulpa." En: http://www.zarc.com/espanol/cap-stun/tech_info/capsaicinoides.html (04.08.2009)

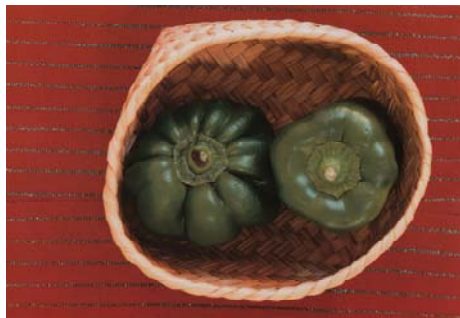
evitar de comer chiles dado a su picor, a los pájaros no les afectan los *capsaicinoides*. Además las semillas del chile no pueden ser digeridos por aves lo que explica como los llevaron hacia el norte. Frecuentemente se sentaron en ramas donde excretaron las semillas, por lo cual las primeras plantas salvajes del chile se encontraron cerca de árboles. Ya que los pájaros sobrevolaron grandes terrenos, lograron asegurar la difusión del chile en una zona amplia. Después de la Conquista llegó con ayuda humana a Europa y desde ahí se dispersó por todo el mundo. A pesar de que el chile no procede de México, es en México donde más variedades hay.

Etimológicamente el nombre chile viene del náhuatl y se refiere precisamente a esa verdura con el nombre científico *Capsicum*. Actualmente hay cinco variedades domesticados en el mundo: *Capsicum annum*, *Capsicum frutescens*, *Capsicum chinense*, *Capsicum baccatum* y *Capsicum pubescens*. Todas han sido domesticadas ya en tiempos prehispánicos por los indígenas. La más frecuente especie en México, Norteamérica y Europa es *Capsicum annum* que tiene la ventaja de contener un amplio espectro de diferentes chiles con los más variados sabores. Y dependiendo de si son frutos frescos o secos los aromas cambian considerablemente, por lo que en México se aplican nombres diferentes a un mismo chile dependiendo en que estado este. Para dar solo un ejemplo: el jalapeño. El jalapeño es muy pulposo y por eso resulta ser difícil de secar, por lo cual se humea durante unos dos días sobre leña de pacanos, mezquite u otra madera. El jalapeño humado se llama chipotle. El chipotle tiene un sabor muy particular y claramente diferente al jalapeño. Para la preparación de chipotles el jalapeño se recolecta cuando está ya maduro y de color rojo. En cambio para el consumo de frutos frescos se usa el jalapeño que está verde todavía.

Cuando Cristóbal Colón introdujo los chiles en Europa, la mayoría de la gente se mostró poco impresionada y dio más importancia a la previamente importada pimienta para sazonar sus comidas. Sin embargo, tanto en las colonias españolas como portuguesas de Asia fue adaptado con gran gusto. El chile en comparación con otros condimentos locales resultó ser muy fácil de cultivar por lo cual era más barato y fue introducido rápidamente en la cocina diaria del pueblo. Mientras en Asia, tanto como en México, la gente está acostumbrada al picor del chile, en Europa

principalmente se sigue consumiendo el pimiento morrón. Además se hace una clara distinción terminológica entre pimientos y chiles. Los pimientos son chiles que no pican, mientras que los otros pican y más bien se utilizan para platos “exóticos”.

En México no existe tal diferencia y así tampoco para Juana López López al contarnos de sus chiles. El pimiento morrón es nada más una variación de los chiles mexicanos y forma parte de su selección al igual que las variedades picosas. En esta imagen de abajo ha elegido dos chiles verdes para ponerlos en una cesta que les enmarca con su borde. Como fondo sirve de nuevo un rebozo, esta vez uno rojo con rayas horizontales. Los objetos centrales, los dos pimientos marrones de color verde, se vuelven a encontrar en otra toma sin la cesta y puestas nada más encima del tejido rojo. – En la serie “Nuestro chile” el observador pasando de una imagen a otra puedo seguir los pasos experimentales de la fotógrafa en paciente búsqueda de exponer los chiles de manera optimizada.⁷



Juana López López, *s.t.*, Serie “Nuestro Chile”, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuentes: Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 78 y el AFI

Para medir el picor de los chiles es común hablar en *Scoville Heat Units* (SHU), que consisten en una escala basada en experimentos subjetivos inventados principios del siglo XX por el farmacéutico estadounidense Wilbur Lincoln Scoville. Ya que la escala en SHU carece de bases científicas, hoy el picor de los chiles también se miden gracias a una prueba llamada *High Performance Liquid Chromatography* (HPLC). El HPLC evalúa la exacta cantidad de *capsaicinoides* en los diferentes chiles.⁸ El pimiento morrón, por ejemplo, tiene un picor entre 0 y 100 SHU, mientras que el antes visto chile pequín es muy picoso con sus 30 000 – 40 000 SHU. Los valores, ya

⁷ Véase también el *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

⁸ 15 SHU son equivalentes a un ppm de *capsaicinoides* medidos con HPLC.

sean medidas en SHU o con HPLC, varían por el hecho de que hay grandes variedades entre los chiles, incluso entre aquellos de una sola planta.

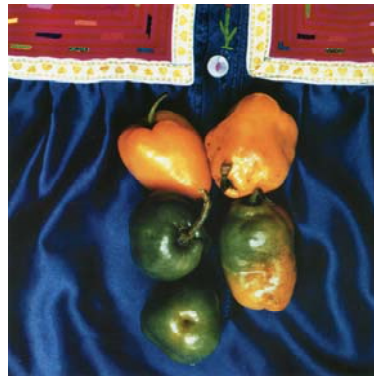
El jalapeño con 3 500 – 4 500 SHU se mueve en un rango mediano respecto al picor y es uno de los chiles mexicanos más famosos al nivel internacional. Su nombre viene de Jalapa, la capital del estado de Veracruz, en el sureste de México. Normalmente se usa cuando está verde todavía, por lo cual tiene una consistencia crujiente y un sabor picoso agradable incluso para los consumidores no mexicanos. Por su rico sabor sirve como base para muchas salsas verdes, mientras también se utiliza simplemente cortado y esparcido sobre platillos típicos para la cocina mexicana y tex-mex. Juana López López homenajea a los jalapeños en varias fotografías, entre ellas una toma de un solo jalapeño sobre fondo azul que destaca por su minimalismo y serenidad.



Juana López López, *s.t.*, Serie "Nuestro Chile", San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuentes: Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 14 y el AFI

En la mayoría de las fotografías Juana López López ha utilizado sus propios rebozos como fondo para los chiles. Sin embargo, también se encuentran una cesta con su estructura gruesa, platos de varios materiales o una blusa tradicional indígena que sirvieron como variaciones de fondo. La blusa tradicional, como se puede ver en el siguiente ejemplo, con sus bordados que aquí se encuentran en la parte superior de la fotografía le concede una nueva composición a esa imagen en comparación con las previas. Aquí ya no solo son los chiles que entretienen la vista del observador, sino también los pequeños corazones amarillos, el mini cactus verde y el botón blanco debajo de él. Una tres cuarta parte de la fotografía, sin embargo, está dominada por un grupo de cinco chiles. Se trata de habaneros con intenso sabor afrutado. Con sus 200 000 – 300 000 SHU resultan ser los chiles más picosos del

mundo.⁹ En comparación con los jalapeños, los habaneros no son muy pulposos, pero de todas formas son bastante jugosos y muy frecuentes en la comida mexicana.



Juana López López, *s.t.*, Serie "Nuestro Chile", San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuentes: Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 7 y el AFI

Juana López López explica que desde que era niña aprendió a comer chiles¹⁰. Se consumen crudos o cocidos, frescos o secos y cuando están todavía verdes o ya maduros. Las posibilidades de usarlos parecen infinitas:

A menudo los chiles secos se tuestan de nuevo y después se ponen en agua caliente (no hervida) para volver a hidratarlos, se hacen puré y finalmente se ponen en aceite caliente para asarlos hasta que se obtenga una gruesa masa de color marrón oscuro y con un intenso aroma. Sólo con ese proceso bastante laborioso se logra conseguir el mejor aroma de chile. Variedades suaves (como *ancho*, *mulato* y *pasilla* que a menudo también se les llaman la Santísima Trinidad) frecuentemente se combinan con los menos aromáticos, pero al mismo tiempo más picosas variedades como el chile *de árbol* o el humoso *chipotle*. Los resultados son muchas veces fantásticos.¹¹

⁹ Véase también el texto de Teresa Gómez Hernández, "Sabor de México con el Chile Habanero de Yucatán" publicado por el Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias (INIFAP) en: http://www.inifap.gob.mx/quienes_somos/noticias/nota_chile_habanero-final.pdf (14.08.2009)

¹⁰ Juana López López, *op.cit.*, p. 69

¹¹ Traducido del alemán: "Oft werden getrocknete Chilies nochmals geröstet und dann in heißem (aber nicht kochenden) Wasser rehydratisiert, danach püriert und schließlich in heißem Fett unter Rühren angebraten, bis sich eine dicke, intensiv schmeckende, dunkelbraune Paste bildet. Nur durch diesen relativ arbeitsaufwendige Prozedur erhält man das beste Paprika-Aroma. Milde Sorten (wie *ancho*, *mulato* und *pasilla*, die man auch oft als die heilige Dreifaltigkeit bezeichnet) werden häufig mit weniger aromatischen, aber dafür schärferen Arten wie *de árbol* oder dem rauchigen *chipotle* kombiniert. Die Resultate sind oft phantastisch." En: http://www.uni-graz.at/~katzner/germ/Caps_ann.html (01.07.2009)

Los mexicanos ya desde tiempos remotos aprecian los diferentes sabores de los chiles que varían entre aromas frescos, frutuosos o humosos. Mientras tanto, los que no están acostumbrados a comerlos nada más perciben su tremendo picor. Cabe mencionar que la mayor variedad aromática de chiles se encuentra en México y que es un reto conocerlos, saborearlos y disfrutarlos. En esa trayectoria la fotógrafa tzotzil está ofreciendo un disfruto visual de formas, texturas y colores.

A parte de las variedades en lo que se refiere al gusto, son también los colores de los chiles en combinación con los diferentes fondos que fascinan a Juana López López. Es importante acordar que ya desde tiempos prehispánicos existe una profunda apreciación por colores fuertes y brillantes en la cultura indígena. Origina en una intensa relación con la naturaleza y nació por las profundas impresiones que influyeron desde ese entorno tropical sobre la gente indígena. La flora y fauna era la fuente de inspiración para su arte y ha sido puesta en relación con sus dioses.

El negro, azul, blanco y rojo fueron relacionados con los cuatro puntos cardinales y asociados tanto con los dioses respectivos como con pensamientos correspondientes.¹² El negro era símbolo tanto del norte y de la oscuridad, como del frío y la muerte. Tezcatlipoca, dios de la noche, y Mictlantecuhtli, dios del inframundo, se asociaban con el negro. El sur era el espacio del color azul y del dios del sol y de la guerra Huitzilopochtli. Las ideas asociadas con el azul eran el calor, la luz y el clima tropical. Para el oeste y varios dioses terrestres como Quetzlcoatl, la serpiente emplumada, se usaba el blanco. Era el color que marcaba el momento entre el día y la noche y se asociaba con el nacimiento, tanto como con el momento misterioso entre el principio y el fin.¹³ También era símbolo de la feminidad y la vejez. El rojo era el color del este y de dioses ligados a la naturaleza como Xipe Totec, Tláloc y Centeotl, es decir los dioses de la vegetación, de la lluvia y del maíz. Ideas asociadas con el rojo eran la fertilidad, la resurrección, el amanecer y la juventud.¹⁴

¹² Véase también el capítulo 2.1.3 *Realidad espiritual* del presente trabajo.

¹³ Antonio Rodríguez, *Der Mensch in Flammen – Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Dresden 1967

¹⁴ Véase también Dúrdica Šegota, *Valores plásticos del arte mexicana*, IIE, UNAM, México 1995, p. 67



Juana López López, *s.t.*, Serie "Nuestro Chile", San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuentes: Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 22 y el AFI

La simbología prehispánica ha cambiado hoy en día, pero la apreciación por los colores sigue con la misma profundidad en la cultura indígena contemporánea. Por lo cual no sorprende que Juana López López sintiera el deseo de ver los colores de los chiles en combinación con aquellos de los diferentes fondos expresados en imágenes.

Sobre la combinación de chiles y textiles en particular, Graciela Freyermuth Enciso dice:

Juana, nada casualmente, fotografía dos elementos que representan el trabajo femenino: chiles y textiles. Ellos evocan ámbitos de la reproducción familiar; el cuidado del huerto, la preparación de los alimentos, el pastoreo y la confección de vestir, y también la satisfacción de dos necesidades básicas: comer y vestir. La intensa combinación de colores y los contrastes de las texturas de elementos tan sencillos y familiares, revelan la intuición estética de la fotógrafa. Pone ante nuestros ojos la belleza de los espacios públicos y privados del quehacer de la mujer indígena y su relación con lo efímero y lo duradero.¹⁵

Es una interpretación muy interesante con un énfasis en la vida indígena femenina tradicional. Pero hay que tener en cuenta que Juana López López no solo ha combinado chiles y textiles como se puede ver en varias imágenes. Por lo cual según mi opinión, un mayor enfoque se encuentra más bien tanto en las variedades de los chiles como en la fuerza de los colores que en el clásico quehacer tradicional de las mujeres indígenas. No obstante, si estoy de acuerdo con que Juana López

¹⁵ Juana López López, *op.cit.*, p. 13

López, como dice Graciela Freyermuth Enciso, nos redimensiona nuestros sentidos y nos hace apreciar la belleza en lo cotidiano.¹⁶

3.2.1.4 Genaro Sántiz Gómez: ¿Posh sagrado?

Al principio, cuando conocí a la familia Sántiz Gómez en 1993, me impresionó su unión y sinceridad así como, su interés en la educación y por proveer de oportunidades a sus niños. Además, también estaba intrigada por el negocio familiar del *posh* y el hecho de que toda familia, incluyendo a los niños, estuviera involucrada en la difícil tarea que éste requería. [...] ¹

Carlota Duarte

Genaro Sántiz Gómez es el hermano menor de Maruch Sántiz Gómez² y tiene al menos la misma habilidad y talento para la fotografía como su hermana. No obstante, hasta la fecha su trabajo no ha sido apreciado de la misma manera que es un destino que comparte con muchos otros fotógrafos indígenas. Entre 1997 y 2002 formó parte del equipo de trabajo del AFI donde dejó un interesante testimonio no solo sobre la cultura indígena en ese determinado lapso de tiempo, sino también sobre sí mismo como inquieto fotógrafo indígena curioso por descubrir el mundo más allá de lo que es México. Sin embargo, su proyecto principal dentro del AFI abarca un tema muy tradicional indígena que es el *posh*. No fue publicado hasta tres años después de que Genaro Sántiz Gómez había dejado la institución.³ Su libro lleva el título "Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas – A traditional liquor from Chiapas". Contiene una serie fotográfica que documenta una parte de su propia vida cuando él y sus hermanos todavía estaban trabajando en la producción familiar del *posh*, mientras que simultáneamente homenajea a esa bebida y el significado que la misma tiene para la cultura indígena. Maruch Sántiz Gómez nos cuenta sobre el trabajo de su hermano lo siguiente:

¹ Genaro Sántiz Gómez, *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A traditional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005, p. XIII

² Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

³ Entrevista con Carlota Duarte, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México: "[...] de sus fotos estamos preparando su libro *Posh* que en un sentido es menos interesante de muchos de sus fotos, pero es el único proyecto que tiene forma como proyecto. Y el tema de *posh* es muy interesante para la cultura indígena y entonces, tiene valor [...]."

Pienso que es bueno que mi hermano haya tenido la oportunidad de investigar acerca del *posh*. Me interesa porque él está expresando lo que conocemos hoy en día al respecto. Esas actividades las conozco, porque hubo un tiempo en que yo también trabajé en eso.

Antes estaba prohibido vender *posh* en San Cristóbal. Recuerdo muy bien cuando pasaba con mi mamá en este lugar a venderlo por litros, tocando las puertas, para preguntar si querían comprarlo. Un día pasábamos por la calle cargando el *posh* y de repente vinieron los fiscales a robar lo que teníamos en la espalda. Se lo llevaron con todo y chal, nos dejaron sin nada y yo me quedé con lágrimas en los ojos porque teníamos hambre y no teníamos para comprar tortillas, ni pasajes para regresarnos en carro.

[...] En el año 1993, yo tenía ganas de tomar fotos y escribir un texto sobre *posh*, pero mis padres no me dieron permiso. En ese año muchos de los fiscales todavía robaban, pero mi hermano por fin decidió que no debíamos tenerles miedo, y él pensó: *Si los que no son indígenas han publicado algunos textos ¿por qué yo no?* [...] ⁴

Es obvio que respecto al *posh* y su formación como fotógrafos, los hermanos Sántiz Gómez han vivido trayectorias parecidas con las correspondientes experiencias y oportunidades disfrutando de un constante intercambio entre ellos como familiares y becarios del AFI. Sin embargo, sus trabajos fotográficos realizados en los 90s se diferencian claramente y expresan una individualidad distinguida. ⁵



Genaro Sántiz Gómez, *Se está destilando el posh*, Serie "Posh", s.l., 1998 / Fuentes: Genaro Sántiz Gómez, *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A traditional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005, p. 37 y el AFI

La producción del *posh* en parte es una herencia española a la cultura indígena ya que antes de la Conquista no se conocía la elaboración de los aguardientes o licores obtenidos por destilación de derivados de varios ingredientes

⁴ Genaro Sántiz Gómez, *op.cit.*, p. 72

⁵ Véase el *Catálogo de imágenes* del presente trabajo.

como el azúcar y diferentes frutas. La destilación necesaria para la producción del posh originariamente fue inventada en el oriente e introducida en Europa durante la larga ocupación árabe. Mientras que al principio en Europa la destilación fue utilizada para producir medicina en las farmacias con el propósito de luchar contra varias infecciones, más tarde el aguardiente se empezó disfrutar como estimulante. Con la Conquista llegó a México donde se incrementó el número de consumidores y así también su producción clandestina. Cada intento por las autoridades españolas de mantener su monopolio en Nueva España fracasó hasta que finalmente decidieron legalizar la destilación en 1796 y al menos asegurar algunos impuestos. Con la instalación de empresas legales produciendo aguardientes, también se contrataron indígenas que así aprendieron la técnica de la destilación tanto como el consumo de alcohol. Juan Miguel Blasco López resume las circunstancias en el siglo XIX:

En el estado de Chiapas la producción aguardentera se orientaba sobre todo al consumo por parte de las comunidades indígenas. [...] En San Cristóbal se concentraba una gran cantidad de pequeñas fábricas de aguardiente que destilaban licor en ollas de barro. Casi todas las fábricas estaban en los barrios de La Merced, San Ramón, el Cerrillo y Guadalupe y la mayoría de los propietarios eran mujeres ladinas. Las propias viviendas de las productoras servían de espacio para la destilación. Con medios sencillos podía iniciarse la destilación de aguardiente ya que solo se precisaba de una o varias ollas de barro provistas de capuchones del mismo material destinados a recoger el vapor emanado de la ebullición de las posturas, que después se harían pasar por unos carrizos para conseguir la condensación del aguardiente. Para iniciar el proceso lo primero que había que hacer era mezclar bien la panela con el agua. Esta mezcla era repartida entre varias bandejas de gran tamaño y dejada a reposar por varios días. El resultado de esta fermentación eran las llamadas posturas que eran introducidas en las ollas y por medio de calor se iniciaba la destilación. Por cada olla se conseguía llenar un garrafón de 20 litros.

La expansión de esta industria estaba unida a la prohibición de que los indígenas pudieran establecer destilerías en sus comunidades. Así consiguieron los ladinos el monopolio de un producto que experimentaba un consumo creciente entre los indígenas. [...] ⁶

Siguió en la segunda mitad del siglo XIX una serie de regulaciones y prohibiciones ya que la venta excesiva de aguardiente en comunidades indígenas resultó ser preocupante por sus efectos negativos. Se habían notado crecientes casos

⁶ Genaro Sántiz Gómez, *op.cit.*, p. VII

de alcoholismo entre los indígenas, pero las prohibiciones de producir licor en las comunidades no lograron impedir ni el trabajo de las destilerías clandestinas, ni la aceleración del consumo durante el siglo XX.

Según Fernando Benítez y su antología sobre la cultura indígena, es ancestral la inclinación de los indígenas por la embriaguez. La introducción del alcohol causó una modificación de las prácticas dentro de las ceremonias religiosas y civiles de tal manera significativa que “el aguardiente, el “posh”, puede ser visto como combustible que lubrica la complicada maquinaria de la vida indígena.”⁷ El aguardiente había sido adaptado, consumido y apreciado tanto como bebida para el uso personal y comunal como para la venta siendo una lucrativa fuente de ingresos para muchas familias.



Genaro Sántiz Gómez, *Afuera de la fábrica se encuentran dos niños sentados*, Serie “Posh”, s.l., 1999
/ Fuentes: Genaro Sántiz Gómez, *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A tradicional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005, p. 23 y el AFI

En esa fotografía se puede ver una de las destilerías clandestina que como lo explica Genaro Sántiz Gómez en su libro, están bien escondidas por la prohibición de producir posh en las comunidades indígenas. Los niños suelen acompañar a sus madres, hermanas o tías para llevar los ingredientes a la fábrica y recoger el posh ya listo para la venta. Así al lado de esa destilería se ven una niña y un niño que se encuentran expuestos al humo que sale de la casita de madera. Cerca de ellos se pueden ver sacos de azúcar y recipientes de plástico para guardar posh. Los

⁷ Fernando Benítez, *Los Indios de México*, Antología, Prólogo de Carlos Fuentes, Biblioteca Era, México D.F. 2000, pp. 252/253

recipientes, tanto como la casa de madera en la que se encuentra la fábrica clandestina se ven simples y al mismo tiempo funcionales.



Genaro Sántiz Gómez, *Está echando posh en su cabeza porque le duele*, Serie "Posh", s.l., 2001 / Fuentes: Genaro Sántiz Gómez, *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A traditional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005, p. 52 y el AFI

El posh se hace de tres ingredientes principales que son la caña de azúcar, el maíz y el salvado. Los chamulas los mezclaron y crearon el posh que según su etimología originariamente fue utilizado como medicina. Es una interesante paralela con el uso en Europa cuando la destilación a penas ha sido introducida.

[...] La palabra *posh* proviene de *pox-il*, en tzotzil, que significa "medicina". Por eso lo nombraron *posh*, porque era el único remedio para curar cualquier enfermedad. La gente lo valoraba. Pero ahora ya no, por el motivo de que hemos entrado a otra etapa en la que han surgido otros remedios. Por eso describo este producto para los descendientes chamulas, porque cada año esta bebida de *posh* está por desaparecer, debido a que las nuevas generaciones ya no lo valoran. Eso pasa por la educación de la escuela y por el cambio de religión. Esta es la razón por lo que se está perdiendo. [...]⁸

El posh como medicina se administra basándose en conocimientos ancestrales y según el dolor por vía oral o aplicándolo directamente a la parte del cuerpo afectado como por ejemplo en el caso de dolores de cabeza. También sirve, como nos cuenta el fotógrafo indígena, para curar el escalofrío, los nervios, la tristeza o las grandes decepciones de la vida. Parte esencial de éste método tradicional curativo es de servir el posh en una copa que anteriormente era una veladora.⁹ Lleva una cruz lo que subraya el carácter sagrado de este licor tradicional.

⁸ Genaro Sántiz Gómez, *op.cit.*, p. 16

⁹ *Ibidem*, p. 53



Genaro Sántiz Gómez, *s.t.*, Serie "Posh", s.l., 2001 / Fuentes: Genaro Sántiz Gómez, *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A traditional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005 y el AFI

Mientras que para los no indígenas parece indudable que el posh es sagrado en la cultura indígena ya que forma parte de sus fiestas religiosas, los fotógrafos indígenas del AFI corrigen nuestra idea con algunos comentarios importantes. Por ejemplo, me pareció muy interesante uno de Juana López López que hizo durante mi entrevista con ella en el 2003. La había preguntado si cree que las culturas indígenas desaparecerán y me contestó lo siguiente:

Quien sabe, no lo sé, si algunas ya están cambiando, algunas, nosotras si hemos cambiado los costumbres, las vidas, porque antes en comunidad siempre lo toman posh, o casi todo, pero nosotras ya no. Si cambiamos.¹⁰

Para ella el posh sirve como un elemento cultural representativo para responder a mi pregunta ya que es una bebida de larga tradición que forma parte esencial de muchas comunidades indígenas. Se usa no solo para curaciones, sino también en fiestas religiosas¹¹ y civiles como bodas o al nacimiento. El hecho de que disminuya su consumo es claramente un signo de cambio cultural.

Simultáneamente el posh está perdiendo gradualmente su imagen de bebida sagrada. Como ejemplo, cabe mencionar aquí la discusión entre un grupo de seis fotógrafos del AFI, entre ellos Juana López López¹², Xunka' López Díaz¹³, Petul

¹⁰ Entrevista con Juana López López, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

¹¹ Véase también Genaro Sántiz Gómez, *op.cit.*, p. 47

¹² Véase también el capítulo 3.2.1.3 *Juana López López: Chiles y los colores* del presente trabajo.

¹³ Véase también el capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal* del

Hernández Guzmán¹⁴ y Emiliano Guzmán Meza¹⁵. A pesar de que los hermanos Sántiz Gómez no formaron parte de esta conversación, los comentarios de sus compañeros son representativos. Contestaron a la pregunta por qué el *posh* es sagrado con esas palabras:

[...] –La verdad para mí yo no pienso es sagrado. Los que celebran fiestas tradicionales dicen que es tradicional, porque dicen *ch'ul pox*. Pero para mí yo creo que no es sagrado; si no sabemos calcular nos puede matar por tomar *posh*. A veces los chóferes, si toman demasiado, se matan él solo, y muchas personas que no saben tomar. Por eso, si fuera sagrado para mí, yo creo que no nos pasa esto. Y otras personas causan problemas dentro de su familia o la sociedad; entonces no es sagrado. –Para mí no es sagrado, porque sagrado tal vez el *posh* que usan como curación. El *posh* no parece sagrado porque al tomarlo, contamina, nos hace daño, mal, pues el término no es sagrado. –Para mí esto depende como lo usas. Por ejemplo, cuando se usa para curación, realmente cura, entonces si se puede decir sagrado. Yo si uso para mi curación es porque me calmó la enfermedad, entonces depende como lo usan. Si lo usan como una forma de refugiarse, bueno, habrá que ver cómo entenderlo, pues algo que es sagrado a veces se afecta de esa forma, abandona su hogar, abandona su ciudad o su trabajo, todo eso.¹⁶

Se puede resumir que en los ojos de los fotógrafos indígenas, el concepto de algo sagrado es ligado a un efecto positivo. En cambio, el *posh* por traer numerosas consecuencias negativas ya no se puede considerar una bebida sagrada. Sin embargo, si es una bebida tradicional que todavía se usa en las principales fiestas indígenas y también es útil como medicina para un amplio espectro de enfermedades. Sirve siempre y cuando sea usado de forma apropiada, mientras que causa problemas en cuanto eso se desprecia.

Del grupo de fotógrafos que discutieron sobre el *posh*, Petul Hernández Guzmán logró expresar en una sola toma fotográfica los efectos negativos de esa bebida. La fotografía visualiza por que hay que quitar el *posh* buena parte de su imagen sagrada, una imagen que todavía domina en la mente de muchos no indígenas, para después transformarlo en la idea de una simple bebida alcohólica.

presente trabajo.

¹⁴ Véase también el capítulo 3.2.1.5 *Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa* del presente trabajo.

¹⁵ Véase también el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a la modernidad* del presente trabajo.

¹⁶ Genaro Sántiz Gómez, *op.cit.*, p. 58

Siendo una fotografía impactante, le había pedido a Hernández Guzmán compartir sus pensamientos al respecto y me comentó:

El borracho lo tome porque ya estaba muy abandonado sin amigo ni a su familia por tomar mucho alcohol y tome su foto en la calle de San Cristóbal de las Casas. [...] ¹⁷



Petul Hernández Guzmán, *Un hombre borracho abandonado*, San Cristóbal de las Casas, 2000 /
Fuente: AFI

También en el proyecto de Genaro Sántiz Gómez que se desarrolló al lado de los otros fotógrafos del AFI queda claro que su visión está libre de todo tipo de romanticismos e idealizaciones para contarnos del verdadero significado que el *posh* tiene en la actualidad. Y lo hace sin dejar de expresar los cambios culturales a los cuales está expuesta la producción de esa bebida tradicional. En los últimos años la producción del *posh* ha disminuido y eso también afectó al negocio de la familia Sántiz Gómez. Carlota Duarte dice:

[...] Algunos miembros de la familia especulan que este negocio no continuará por mucho tiempo y cuestionan el papel que el *posh* ha jugado en la vida de su comunidad y de sus familias. Asimismo, se han examinado otras cosas, tanto en las vidas personales como en la comunidad. Las tradiciones y las costumbres se han modificado, cuestionado y algunas de ellas abandonadas. Y así el trabajo de la familia continúa, ya no tanto en la fábrica de *posh* sino en acoplarse a los retos que van encontrando en su camino del mundo velozmente cambiante [...] ¹⁸

¹⁷ Correspondencia con Petul Hernández Guzmán vía correo electrónico, 18.05.2006, San Cristóbal de las Casas–Berlín

¹⁸ Genaro Sántiz Gómez, *op.cit.*, p. XIII

En la serie fotográfica sobre el posh realizada por Genaro Sántiz Gómez, tanto como en los textos que la acompañan quedan claramente reflejados los cambios sociales, económicos y culturales que está viviendo la cultura indígena contemporánea. El fotógrafo Sántiz Gómez, siendo parte de esa dinámica cambiante, al terminar su trabajo en el AFI se mudó a los Estados Unidos en búsqueda de nuevas oportunidades y experiencias. Actualmente vive en Georgia donde se enfrenta a nuevos retos profesionales, mientras que también tiene planes para el futuro como por ejemplo seguir viajando más por el mundo y visitar a su familia en México.

Con su mudanza a los Estados Unidos comenzó una nueva etapa en su vida, al igual como cuando había empezado con la fotografía en los 90s. Sobre el AFI y la importancia de su trabajo fotográfico me comentó lo siguiente:

[...] AFI me dio la oportunidad de empezar algo nuevo. Dentro del AFI aprendí muchas cosas mas como uso de técnica de toma, ah y otra cosa las fotos black & white también pude lograr otro conocimiento artístico porque mezclo la inspiración de diferentes maneras y de expresar mis talentos.

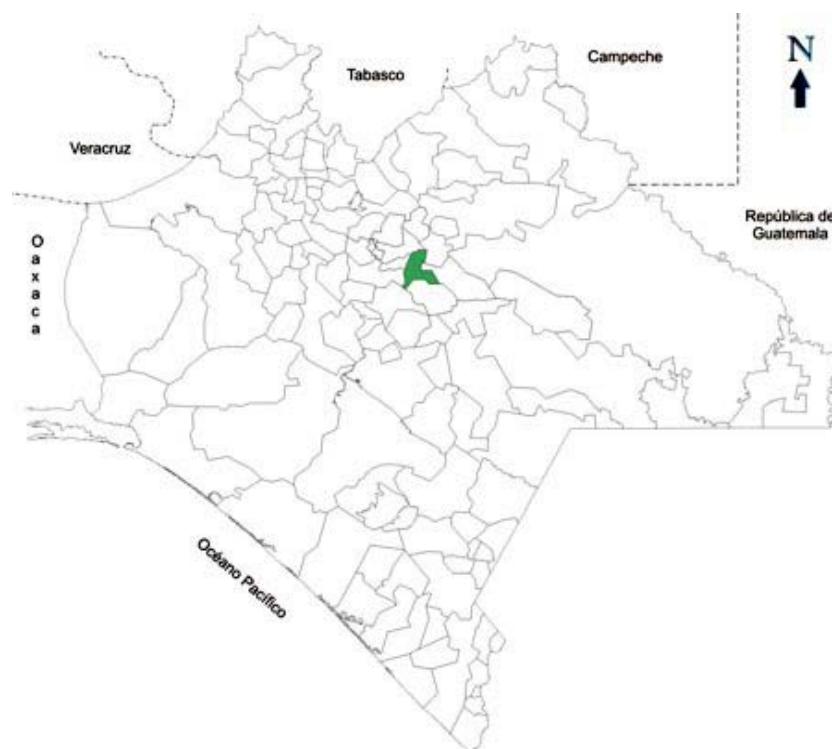
Personal encontré la medida de como conservar la imagen de autóctona de cada pueblo donde pude logra poco de sus imágenes, mi trabajo y quedo de historia porque hoy en adelante se cambiado todo.¹⁹

También ha cambiado su trabajo como fotógrafo, ya que actualmente se dedica más al video. Habrá por esperar como todas las experiencias que está viviendo en los Estados Unidos sean reflejadas en futuros proyectos, ya sea en video o en nuevas fotografías.

¹⁹ Correspondencia con Genaro Sántiz Gómez vía correo electrónico, febrero/marzo 2009, USA-Berlin.

3.2.1.5 Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa

Tenejapa¹ es un municipio chiapaneco que se encuentra en un territorio montañoso en los límites del Altiplano Central y las Montañas del Norte. En el norte limita con Chenalhó, al noreste con San Juan Cancuc, al este con Oxchuc, al sur con Huixtán y San Cristóbal de las Casas y finalmente al oeste con San Juan Chamula y Mitontic, mientras que abarca una extensión territorial de 99,4 km² y tiene una población total de más de 33.000 habitantes.



Fuente: <http://www.municipio.gob.mx/work/templates/enciclo/chiapas/municipios/07093a.htm>
(06.10.2009) Enciclopedia de los Municipios de México, Estado de Chiapas, Tenejapa.

La estructura demográfica es predominantemente joven con un 69 % de los habitantes siendo menores de treinta años. Además se caracteriza en su sociedad por una equilibrada presencia femenina y masculina. En el 2000 la Población Económica Activa (PEA) ocupada en Tenejapa fue de casi 13.500 habitantes de los cuales la mayoría con un 93,32 % realiza actividades agropecuarias. El índice oficial

¹ En la lengua náhuatl *Tenejapa* significa "río calcáreo".

de analfabetismo disminuyó de un 49,16 % en el 1990 a un 34,65 % en el 2000. En el mismo lapso de tiempo la dinámica demográfica incrementó de casi 6.000 habitantes lo que hace suponer que la población se duplicara dentro de los siguientes treinta y cinco años a más de 66.000 habitantes.²

El fotógrafo indígena Petul Hernández Guzmán es de Tenejapa donde disfruta de gran respeto y tiene el permiso oficial de las autoridades para tomar imágenes dentro de la comunidad. Actualmente trabaja como maestro del idioma tzeltal, que es su lengua materna, en la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH). Además colabora con gran entusiasmo en varios proyectos de la región como por ejemplo en San Cristóbal de las Casas donde participa en el *Chiapas Children's Project* (Centro De Apoyo Escolar La Chozita)³ donde estaba por tres años. En La Chozita trabajaba como maestro y enseñaba tanto el tzeltal como el tzotzil a niños indígenas que acuden a sus clases.⁴ Es su manera de luchar contra el alto analfabetismo en la región,⁵ un trabajo esencial para ofrecer a las nuevas generaciones un futuro mejor. Este esfuerzo se refleja en una fotografía del 2000 sobre la cual me comentó lo siguiente:

Me gusto a tomar su foto por que se ve que tiene ganas de saber algo lo problema que no sabe leer y fue tomado en CIESAS [...]⁶

² Véase también <http://www.municipio.gob.mx/work/templates/enciclo/chiapas/municipios/07093a.htm> (06.10.2009)

³ "The Chiapas Children's Project began modestly in the fall of 1999 in San Cristóbal de las Casas as a voluntary undertaking by an American educator, Steve Bachrach; a Mexican university student, Ana Molina; and a Dutch photographer, José Welbers. The idea was, and remains, to slowly build an institution and a network focused to keeping kids in school, encouraging them to construct a world for themselves larger in scope than their immediate surroundings, and aiding them in pursuing and attaining their dreams. [...]" En: <http://www.lachozita.org/about/index.html> (10.10.2009)

⁴ Véase también: <http://www.lachozita.org/about/staff> (10.10.2009)

⁵ "[...] Chiapas today maintains the lowest standard of living in Mexico. Despite the fact that nearly half of the country's electrical power is generated from the harnessing of local rivers, more homes lack electricity here than anywhere else in Mexico. Infant mortality is the highest in the country while life expectancy and access to health care is lowest. Chiapas currently ranks last in Mexico in all educational indicators. Students here spend an average of 5.5 years in the school system (the national average is 7.65 years) and the state leads the rest of the country in illiteracy. Statistics are most pronounced among indigenous youth, 92% of whom fail to complete primary school. [...]" En: <http://www.lachozita.org/chiapas/index.html> (10.10.2009)

⁶ Petul Hernández Guzmán via correo electrónico, 18.05.2006, San Cristóbal de las Casas–Berlín



Petul Hernández Guzmán, *La niña chamula tristemente observando un libro*, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI

Petul Hernández, que durante su vida supo aprovechar de manera ejemplar todas las oportunidades que se le ofrecieron para estudiar, trabajar y seguir adelante sin dejar nunca de respetar y compartir sus conocimientos sobre las tradiciones indígenas, se hizo crítico observador de las inconvenientes sociales en Chiapas. Durante su trayectoria conoció a la antropóloga Luisa Maffi en 1991 que en aquél entonces estaba realizando una investigación para su tesis doctoral sobre diversos conceptos de salud y enfermedad entre los tzeltales. Dice ella que

[...] Petul era la persona ideal con quien uno pudiera trabajar: siempre estaba alegre, siempre era puntual, aprendía todo desde la primera vez, y más que nada, tenía un genuino interés en lo que estábamos haciendo. Podía ver como su curiosidad crecía, y pasamos mucho tiempo platicando de las cosas que estábamos estudiando. El hacía tantas preguntas a sí mismo y a mí como las que yo le hice a él.⁷

Un año más tarde observaron juntos los preparativos del Carnaval en Tenejapa, ambos tomando sus respectivas notas. Luisa Maffi sigue:

[...] Después de leer las notas de Petul yo quería deshacerme de las mías. Sus notas eran mucho más perceptivas y frescas ya que capturaban el espíritu de la fiesta, los chistes, las parodias, y los rituales de una manera que sólo era posible para una persona local. [...] ⁸
Petul Hernández, por su parte, comenta que

⁷ Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*, Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, p. 14

⁸ *Ibidem*, p. 15

[...] En ese año, pedí permiso a las autoridades de Carnaval para observar, junto con la antropóloga Luisa Maffi, la construcción del toro. Fue nuestro principal interés y lo que me impulsó a continuar un trabajo sobre la fiesta de Carnaval. Me llamó la atención todo el proceso y la forma como los participantes se reían, bebían aguardiente y bromeaban todo el tiempo.⁹

Volvió a pedir permiso a las autoridades de Tenejapa en 1996, esta vez para empezar tomar fotografías de los Alfereces, de las Maruchas y una vez más del toro. Juntos son los mayores íconos del Carnaval local. Dos años después se integró al grupo de fotógrafos indígenas del AFI donde entre otros proyectos continuó con el tema del Carnaval para finalmente publicar su libro *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas* en el 2004. Una de las razones por las cuales decidí dedicarse por tantos años al Carnaval con mayor enfoque es sin duda el fuerte aspecto tradicional, pero al mismo tiempo es porque el Carnaval sirve, y aunque solo sea por unos pocos días, para burlarse de todas aquellas inconvenientes sociales contra las cuales Petul Hernández está luchando con su trabajo.

La esencia del Carnaval, ya desde sus más remotos orígenes unos 5000 años atrás, es justamente una idea de igualdad entre la gente. Era Gudea, el gobernador de la ciudad Lagash en la región de Mesopotamia, que practicaba una fiesta parecida al Carnaval de hoy. Durante siete días la gente vivía la expresión del siguiente texto que procede de aquella época:

Qué ningún cereal sea molido en estos días. La esclava está igual a la señora tanto como el esclavo al lado de su señor. La poderosa y el más abajo son respetados igualmente.¹⁰

Festejando una gran fiesta con esa idea de igualdad entre la gente se mantuvo como un hilo conductor desde entonces durante toda la Edad Antigua, la Edad Media y hasta la actualidad. Estas fiestas paganas se celebraron en diferentes partes del mundo hasta entrando a la Edad Media en el siglo V para ser modificadas. La Iglesia Católica, que no logró destruir esa larga tradición, decidió transformarla e

⁹ *Ibidem*, pp. 9/10

¹⁰ Traducido del alemán: "[...] Kein Getreide wird an diesen Tagen gemahlen. Die Sklavin ist der Herrin gleichgestellt und der Sklave an seines Herren Seite. Die Mächtige und der Niedere sind gleichachtet." En: <http://www.karneval.com/index.cfm/objectid/OFA68580-E07D-7FCA-60566F0318308020> (07.11.2009)

integrarla a la liturgia cristiana. También propuso una etimología de la palabra Carnaval. Su significado deriva del latín *carne[m] levare* y quiere decir “quitar la carne”. El Carnaval, cuyo comienzo y duración difieren de región a región, se celebra en un período que procede al Miércoles de Cenizas y su significado alude a la prohibición de comer carne durante los días cuaresmales que siguen a continuación. La Cuaresma, cuyo primer día es el Miércoles de Cenizas, fue establecida ya en el siglo IV y es un período tanto de ayuno como de penitencia. Dura cuarenta días y sirve como preparación para Pascua.

La compleja estructura del Carnaval en Tenejapa, a pesar de ser una tradición indígena con sus respectivas características, también posee una clara connotación con tradiciones cristianas. Petul Hernández explica esa fusión de dos culturas:

Los habitantes de Tenejapa conocen a su Carnaval como *Ka jmanojeltik*, que traducido literalmente al español significa “el que compró nuestras vidas”. En las creencias tzeltales es el hijo de Dios que vino a la Tierra para pagar los pecados del hombre; en este sentido se hace referencia al personaje bíblico, al señor Jesucristo. El Carnaval de Tenejapa consiste en 13 días, durante los cuales la gente celebra con diversión su existencia. Es una fiesta de puras bromas y relajos y por eso también se llama el Carnaval *Tajimal k'in* (Fiesta de Juego).¹¹

La Fiesta de Juego comienza en un domingo, justamente diez días antes del Miércoles de Cenizas y los principales actores son los Alfereces. Los Alcaldes de Tenejapa eligen previamente un grupo de ocho Alfereces mayores que se ocupan de organizar la fiesta. Les acompañan otros cuarenta hasta ochenta Alfereces de segundo rango que bailan y juegan durante el Carnaval.¹² En la mañana, los Alfereces construyen unas banderas rojas y siguiendo la tradición deben tomar un cuarto litro de *pox*¹³ hasta acabar esta tarea. Las banderas primero se juntan por los Alfereces principales para después de rezar juntos ser repartidos y presentados propiamente en la plaza central de Tenejapa.

¹¹ Petul Hernández Guzmán, *op.cit.*, p. 9

¹² Véase la lista de participantes en *Ibidem*, p. 23

¹³ Véase también el capítulo 3.2.1.4 Genaro Sántiz Gómez: *¿Pox sagrado?* del presente trabajo.



Petul Hernández Guzmán, *Los Alfereces presentan sus banderas*, Tenejapa, s.f. / Fuente: Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*, Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, p. 27

Un rojo brillante, color fuerte y energético, acentúa toda la plaza principal. Al mismo tiempo simboliza para muchos no indígenas tanto amor, alegría y suerte como rabia, agresividad y odio. En muchas culturas es el color de los poderosos, en Tenejapa es el que llevan los responsables del Carnaval. A pesar de que para los indígenas pueda tener otro simbolismo, el rojo llama la atención y ayuda percibir su entorno –aquí brinda apoyo para el observador enfocarse en una determinada expresión cultural indígena e integrarse.

La presentación de las banderas está acompañada por un grupo de cuatro cantores y tres músicos que tocan la flauta, el tambor y la corneta. Se encuentran en la entrada de la iglesia. Cuando terminan de tocar y cantar, se van juntos a visitar las casas de cada uno de los Alfereces mayores donde todos toman otro litro y medio de *pox*. Con eso se acaba el primer día de Carnaval.

En su libro Petul Hernández explica que

Existen dos elementos del Carnaval: el de las Maruchas en los parajes de Tenejapa (en las afueras) y el de los Alfereces en el *Lum* (la comunidad misma). En el *Lum* hay dos grupos de Alfereces: los del Barrio de Arriba y los del Barrio de Abajo. Los dos grupos festejan de la misma manera pero nunca festejan juntos. [...] ¹⁴

[...] En el Barrio de Abajo hacen un toro, en el Barrio de Arriba hacen una vaca. ¹⁵

¹⁴ Petul Hernández Guzmán, *op.cit.*, p. 9

¹⁵ *Ibidem*, p. 28

A pesar de que sus fotografías muestran la fiesta en el Barrio de Arriba¹⁶, en las imágenes en lugar de ver una vaca se observa la construcción de un toro. También en sus textos Petul Hernández siempre confirma que se trata de un toro.¹⁷ Con esa duda me había dirigido al autor mismo, tanto como a Carlota Duarte y finalmente también a Luisa Maffi. Carlota Duarte, que había trabajado con el fotógrafo en la publicación del libro *Carnaval en Tenejapa*, me confirmó que las fotografías han sido tomadas en el Barrio de Arriba. Además dijo que lo que ha documentado el fotógrafo es la construcción de una vaca con cuernos.¹⁸ Luisa Maffi por su parte me respondió:

[...] cuando Petul y yo trabajamos juntos en 1991-92, fuimos a ambos barrios, pero las fotos de Petul son posteriores, por lo que no estoy segura. [...]¹⁹



Petul Hernández Guzmán, *s.t.*, Tenejapa, 2010 / Cortesía del autor

Obviamente es un detalle en la obra de Petul Hernández que confunde al lector no indígena en sus intentos de explorar una compleja cultura ajena a la propia. Finalmente, el fotógrafo me explicó la diferencia y para visualizar la información, me mandó una fotografía construida muy interesante donde al lado izquierdo se ve la vaca y al lado derecho el toro. Tengo entendido que la hizo especialmente para el propósito de explicarme la diferencia, por lo cual la date adecuadamente. La vaca tiene cuernos largos y delgados, mientras que su cuerpo es estrecho. El toro, por otro lado, tiene un cuerpo ancho y cuernos gruesos.²⁰ Según Petul Hernández,

¹⁶ *Ibidem*, p. 9

¹⁷ *Ibidem*, pp. 28-30 y 38/39

¹⁸ Carlota Duarte vía correspondencia electrónica, 25.11.2009, San Cristóbal de las Casas–Berlín

¹⁹ Luisa Maffi vía correspondencia electrónica, 21.12.2009

²⁰ Petul Hernández Guzmán vía correspondencia electrónica, 27.02.2010, San Cristóbal de las Casas–Berlín

cuando se empieza a construir la vaca se el dice toro también.²¹ Eso explica el origen de confusión con la que se encuentra un observador no indígena. Respetando la decisión del fotógrafo, en el presente trabajo seguiré usando la palabra toro en lugar de vaca.



Petul Hernández Guzmán, *Construcción de los toros de petate por cuatro o cinco hombres elegidos por los Alfereces*, Tenejapa, s.a. / Fuente: Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*, Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, pp. 28/29

Durante el segundo día del Carnaval, los ayudantes de los Alfereces mayores se dedican a construir el toro de petate que es una de las actividades más importantes de la fiesta. Al acabar la tarea, los Alfereces y el toro comienzan su primera vuelta por el pueblo y acompañados por los músicos visitan las casas de los Alfereces mayores. Con este ritual se acaba el día, pero el toro vuelve a aparecer como figura indispensable durante el quinto, octavo y finalmente el último día del Carnaval.

²¹ Petul Hernández Guzmán vía correspondencia electrónica, 01.03.2010, San Cristóbal de las Casas–Berlín

El libro de Petul Hernández revela unas informaciones muy interesantes respecto a la importancia del toro:

Además hay dos personas que están encargados de llevar el disfraz del toro. Este disfraz tiene palos amarrados que son envueltos en petate. Según lo entiendo, es un reemplazo de un toro verdadero que tal vez usaron antes en las primeras fiestas del Carnaval. El toro es muy importante para la fiesta, ya que es el que guía a los Alfereces cuando están dando vueltas. Cuando los Alfereces empiezan a correr, al mismo tiempo le gritan al toro para perseguirlo. La importancia del toro también se muestra la manera en que lo cuidan durante la fiesta. Un ejemplo de esto, es que el disfraz del toro siempre permanece en la casa de uno de los ocho Alfereces. Los Alfereces lo cambian de casa, porque dicen que allá es donde se come el pasto. El origen del toro es inseguro, puede referirse a la influencia del toro en la vida rural; es el animal más grande y sus cuernos son un peligro para la gente.²²



Petul Hernández Guzmán, *El toro da su vuelta*, Tenejapa, s.a. / Fuente: Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*, Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, p. 38

El toro como figura central del Carnaval de Tenejapa probablemente tiene dos orígenes distintos: uno se encuentra indudablemente en la naturaleza, tanto como en la relación que los indígenas tienen con ese animal; otro puede ser un origen de carácter histórico. Desde siglos, en la Ciudad Rodrigo (España) se festeja el Carnaval de Toro. La fiesta tiene lugar en febrero y dura cuatro días. En la página Web carnavaldeltoro.es se encuentra la siguiente información:

Hay diferentes lugares de España donde se vive el Carnaval con toda intensidad pero de modos muy diferentes. Uno de esos lugares, que pueden presumir de tener un gran Carnaval, es la localidad salmantina de Ciudad Rodrigo. Se le conoce como Carnaval de Toro y es considerado por muchos

²² Petul Hernández Guzmán, *op.cit.*, p. 25

como el más antiguo de España. Existe un documento de la época de los Reyes Católicos fechado en 1493, en el que precisamente se recrimina a Ciudad Rodrigo los excesivos gastos por las fiestas taurinas. Desde entonces, los encierros, las capeas y las corridas de toros son lo más conocido de la celebración. Y de todos ellos, el espectáculo más destacado es el encierro a caballo, en el que caballistas y garrochistas conducen a los toros bravos por el campo salmantino hasta llegar a la ciudad, que hace mención a estas fiestas. El Carnaval del Toro es la fiesta grande en Ciudad Rodrigo: encierros, capeas, corridas de toros, charangas, bailes de disfraces... Es el único carnaval del mundo donde se unen la máscara y el toro. Por ello resulta una fiesta única y diferente.²³



Fotografía anónima de *CARNAVAL DEL TORO 2005 - ALBUM UNICO DEL CARNAVAL 2005*, Ciudad Rodrigo, España. / Fuente: <http://www.carnavaldeltoro.es/ALBUMS2005/index.html> (01.12.2009)

Es probable que los conquistadores españoles introdujeran esa práctica, por un lado basándose en la fiesta de Ciudad Rodrigo y por otro lado por siendo el toro y la corrida de toros partes esenciales e inconfundibles de la cultura española en sí. Uniéndose con tradiciones indígenas, en Tenejapa el toro de petate resulta ser uno de las innumerables expresiones del sincretismo entre ambas culturas. Así la unión entre el Carnaval y el toro es una característica que se encuentra tanto en Ciudad Rodrigo como en la comunidad indígena de Tenejapa. Sin embargo, no son los únicos lugares como me explica Petul Hernández en un correo electrónico:

[...] también donde usan el toro de petates usan en el municipio de Chenalho y en el municipio de Oxchuc Chiapas, pero estos usan toro como las Maruchas que he notado en mi publicación, no usan igual como Alfereces de Tenejapa.²⁴

²³ http://www.carnavaldeltoro.es/historia_del_carnaval_del_toro.php (01.12.2009)

²⁴ Petul Hernández Guzmán vía correo electrónico, el 25.02.2010, San Cristóbal de las Casas–Berlín

La fuerza y el peligro que radia del toro vivo hacia los humanos combinado con el respeto que los indígenas le brindan a ese animal ha substituido en algún momento de la historia local el toro de verdad por aquel hecho de metate. Sin embargo, no quiere decir que actualmente en el Carnaval de Tenejapa no haya toros vivos participando en esa gran tradición ancestral. En la mañana del último día es costumbre de matar unos toros de verdad y la carne se reparte entre los miembros de la comunidad. Después todos se van a rezar en la iglesia y mostrar su agradecimiento por una fiesta transcurrida sin dificultades. Por la tarde la gente también llega a sellar el destino del toro de metate. Se ponen a perseguirlo una vez más para finalmente atraparlo y destruirlo. Sus restos se colocan respetuosamente al lado de una cruz.



Petul Hernández Guzmán, *Los palos del disfraz del toro llegan a colocar en una cruz*, Tenejapa, s.a. /
 Fuente: Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*,
 Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa
 Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, p. 61

Siendo el Carnaval no solo una fiesta tradicional, sino también una época de permisividad y descontrol, el séptimo día salen por vez primera las Maruchas (las Marías). Las Maruchas son hombres disfrazados que bailan al lado de los músicos en las calles y la iglesia. Algunos llevan ropa femenina tradicional y otros se disfrazan de ladinos. Varios de ellos tienen máscaras desdentadas de viejos lo que les hace transformarse en unas de las grotescas figuras más típicas del Carnaval de Tenejapa. El fotógrafo Petul Hernández explica:

Las Maruchas son hombres que se disfrazan de ladinos y mujeres y simulan golpearse unos a otros. Llevan máscaras de diferentes clases: viejitos,

morros de perros, algunas que son semejantes a un negro y otras que parecen que les faltan dientes. Fingen darse garrotazos, hacen chistes grotescos hacia las mujeres y simulan relaciones sexuales entre ellos. [...]

Con sus maneras de actuar las Maruchas se trastornan y por unos días ponen la estructura social al revés. Son las Maruchas quienes muestran que el Carnaval es una fiesta de alegría.²⁵



Petul Hernández Guzmán, *s.t.*, Tenejapa, 2000 / Fuente: Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*, Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, p. 67

Por su parte las mujeres de Tenejapa ocupan una función secundaria que no es menos importante que el papel de los Alfereces, el toro o las Maruchas. Las esposas de los Alfereces, por ejemplo, rezan por sus maridos, cocinan comida y ofrecen bebidas a todos aquellos con cargos especiales.²⁶ Las fotografías de Petul Hernández no dejan duda que durante el Carnaval de Tenejapa las principales responsables de la alimentación y también de las oraciones correspondientes son las mujeres. En su libro existe toda una serie de fotografías sobre la preparación de tamales que culmina en la imagen de una mujer pidiendo a Dios que salga bien la comida. Así de repente, y a pesar de que el Carnaval de Tenejapa pone al revés las estructuras sociales, el observador de esas imágenes es consciente de que solo es una fiesta temporal que además de burlarse de las desigualdades sociales no ha logrado concederle a la mujer indígena un papel ajeno a sus deberes cotidianos.

²⁵ Petul Hernández Guzmán, *op.cit.*, p. 66

²⁶ Véase también *Ibidem*, p. 23



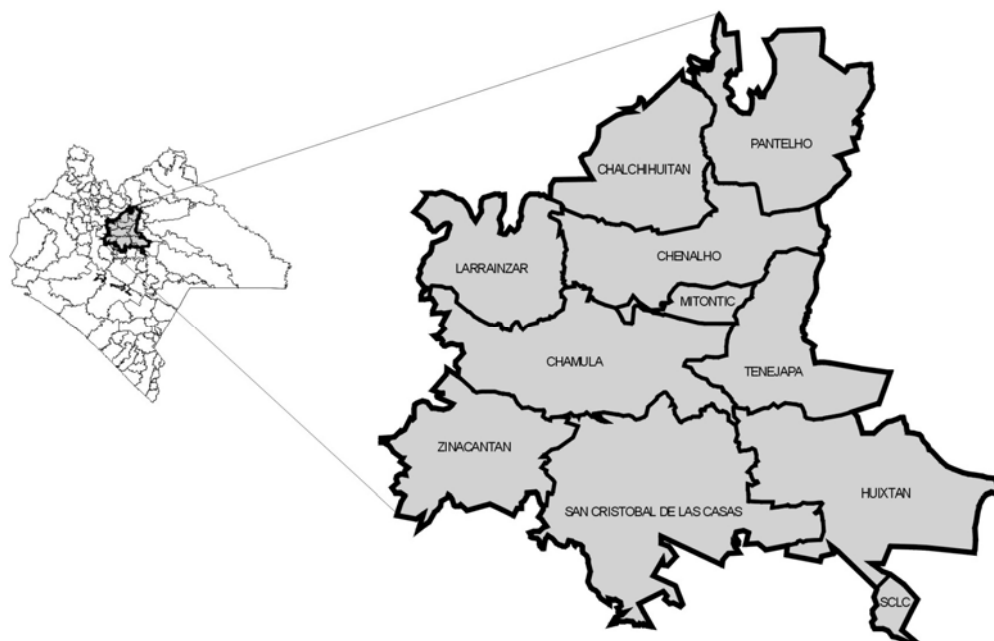
Petul Hernández, *Las mujeres piden bendición de Dios para que salgan bien los tamales*, Tenejapa, s.f. / Fuente: Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*, Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, p. 33

Con ese entendimiento el espectador descubre un fuerte carácter didáctico en las fotografías sobre el Carnaval de Tenejapa. No solo nos cuentan de una gran tradición indígena vista por los ojos de un fotógrafo indígena, sino también son espejo del papel de la mujer en su sociedad. Teniendo en cuenta el trabajo de Petul Hernández como maestro, es importante resumir los aspectos didácticos que quitan a las imágenes el mero carácter documental. Sus imanes son mucho más que un simple documento para conservar los aspectos estéticos del Carnaval en Tenejapa.

Festejando el Carnaval en Tenejapa es una tradición muy importante tanto para los hombres como para las mujeres indígenas que les ayuda de superar la cotidianidad. Les da la oportunidad de enfrentarse con grotescas sonrisas a las injusticias y dificultades que se les enfrentan el resto del año. Aquí cabe mencionar que en cada disfraz y broma también hay una pizca de verdad. Además es una fiesta imprescindible con la que dejan en herencia el respeto por su cultura a las generaciones recientes de Tenejapa. Es un punto importante, teniendo en cuenta que la sociedad de Tenejapa es predominantemente joven. Y, finalmente, para los no indígenas Petul Hernández ofrecen la posibilidad de descubrir interesantes paralelas entre la cultura indígena de México y otras ajenas, mientras que al mismo tiempo subraya las particularidades de la cultura tzeltal de Tenejapa.

3.2.1.6 Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal

La población tzotzil, a la cual también pertenece la fotografía Xunka' López Díaz, se dispersa a varios municipios de Chiapas. Los cuatro municipios con mayor número de tzotziles son San Juan Chamula, San Cristóbal de las Casas, Zinacantán y Chenalhó. Según el censo del 2000, en San Juan Chamula hay más de cuarenta y ocho mil hablantes de la lengua tzotzil y en San Cristóbal de las Casas son casi treinta y un mil.¹ La cabecera municipal de San Juan Chamula se encuentra a unos 13 km de San Cristóbal de las Casas y es el centro político y religioso de la cultura tzotzil local. Siendo uno de los lugares más significativos del sincretismo entre el catolicismo y las creencias prehispánicas de los mayas de México, atrae gran interés nacional e internacional con todas sus consecuencias positivas y negativas para sus habitantes.



Estado de Chiapas. Mapa elaborado por Jaime Ramírez, Laboratorio de Sistemas de Información Geográfica. El Colegio de México. / Fuente:
<http://www.ife.org.mx/documentos/DECEYEC/Mapa-01.jpg> (15.05.2010)

¹ En Zinacantán hay más de veinticuatro mil y en Chenalhó casi dieciocho mil tzotziles. Todos los datos se refieren a personas mayores de 5 años. En: María Concepción Obregón Rodríguez, *Tzotziles*, CDI, PNUD, México, 2003, p. 8

Mientras que en México el catolicismo fue introducido con la conquista, las nuevas religiones y creencias llegaron como muchas otras influencias desde los Estados Unidos. Después de que México había logrado su independencia de España, los norteamericanos empezaron expandir su terreno hacia el sur y se llevaron una considerable parte del terreno nacional. Al parecer también querían difundir sus doctrinas protestantes para iniciar una penetración cultural en México², sin realmente poder conseguir una conquista espiritual como lo habían logrado los españoles anteriormente con el catolicismo.

No obstante, el protestantismo se estableció en México ya durante el siglo XIX. Era una época en la que había serios conflictos políticos entre los conservadores, defensores del catolicismo y tradiciones europeas, y los liberales que más bien buscaron el sostén de su vecino en el norte.³ No sorprende que ellos vieran en el protestantismo norteamericano una religión que iba más conforme con su nuevo rumbo político y su deseo de cambiar la mentalidad mexicana para adaptarla a la de otros países industrializados. Cuando los liberales se llevaron la victoria en sus numerosos conflictos con los conservadores y sellaron la ruptura definitiva entre la Iglesia y el Estado, se abrió el camino oficial para la introducción del protestantismo en México.

A pesar de su influencia política y social, los protestantes se quedaron marginados por la enérgica oposición de los católicos y hasta la fecha forman una minoría religiosa en el país. En Chamula⁴ viven más de cincuenta y nueve mil personas de los cuales un 98,9 % son indígenas.⁵ Acorde con el censo del 2000, dentro de la población indígena más de 5 años hay un 74,3 % que profesa la religión católica, mientras que un 3,9 % son protestantes y evangélicos. Al mismo tiempo hay un 2,3 % que tiene una religión bíblica no evangélica y un 18,1 % que no ejerce

² Véase el texto de Evelia Trejo con el título "La introducción del protestantismo en México. Aspectos diplomáticos". En: <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc11/140.html#nf77> (06.06.2010)

³ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

⁴ El nombre deriva del tzotzil y significa "aguas espesas".

⁵ Enrique Serrano Carreto / ... (coord.): *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México, 2002*, INI, PNUD, CONAPO, México D.F. 2002, p. 80

ninguna religión.⁶ Salta a la vista el alto porcentaje de indígenas que declararon no ejercer ninguna religión. Jean-Pierre Bastian subraya que esa cifra no quiere decir que haya un creciente número de ateístas en Chiapas, sino que más bien indica el temor a las persecuciones.⁷ En comparación, al nivel nacional el 80,8 % son católicos y el 10 % protestantes y evangélicos. Un 2,6 % tienen una religión bíblica no evangélica y un 5,3 % es sin religión.⁸

El importante avance de credos no católicos en San Juan Chamula fue origen de innumerables expulsiones de evangélicos que fueron obligados mudarse hacia San Cristóbal de las Casas para poder ejercer su nueva religión. Se calcula que solo entre principios de los 70s hasta poco antes del 2000 fueron expulsadas unas treinta mil personas.⁹ –Es un complejo tema del cual no se puede corresponder en el presente capítulo. Sin embargo, es esencial abordarlo brevemente por su importancia dentro de la cultura indígena y su influencia en la vida de la fotógrafa tzotzil Xunka' López Díaz.

En los 90s los conflictos en Chamula entre los católicos tradicionalistas y los evangélicos, lejos de ser un mero problema religioso, son muy polifacéticos. Incluyen problemas al nivel político, económico y social que requieren de tolerancia, aceptación y paciencia para ser resueltos. José María Morales, subdirector de Asuntos Religiosos de Chiapas, explica en una entrevista del 2002:

A la fecha no he encontrado estrictamente un conflicto puramente religioso. Todos se mezclan, están combinados, con conflictos de tipo agrario,

⁶ *Ibidem*, p. 275

⁷ “[...] Este ítem no nos remite a un crecimiento del ateísmo en un estado predominantemente rural, pero más bien al temor que manifiestan los actores en afirmar una identidad religiosa muchas veces perseguida o bajo sospecha en el discurso de muchos antropólogos ampliado por la prensa. Si todavía ser evangélico puede parecer legítimo, ser Testigo de Jehová lo es menos. Además, probablemente, bajo el ítem “ninguno” puede esconderse una religión indígena entendida como “catolicismo de la costumbre” que escapa a las regulaciones religiosas de la institución católica. [...]” En: Jean-Pierre Bastian, “Conversiones religiosas y redefinición de la etnicidad en el estado de Chiapas”. En: *TRACE 54*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, Diciembre 2008, p. 21

⁸ Enrique Serrano Carreto, *op.cit.*, p. 275

⁹ Elio Henriquez, “Miguel San Juan: de hostigador a defensor de evangélicos en Chamula”, en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/05/index.php?section=estados&article=036n1est> (06.02.2010)

familiares, de disputas de liderazgos comunitarios o regionales, y también con conflictos electorales. [...] Ahora estamos mejor preparados para conocer y diferenciar adecuadamente los conflictos religiosos. Porque muchas veces nos hemos encontrado con que el conflicto religioso es, por decirlo de alguna manera, una especie de máscara. La ponen al frente porque llama mucho la atención, y porque inmediatamente lo religioso se convierte en noticia, al intervenir iglesias y organizaciones vigilantes de este tipo de problemas. Hemos tratado de hacer un deslinde, para ver cuándo es, efectivamente, un conflicto religioso. Esto nos ha ayudado mucho para poder resolver, de manera eficiente, un buen número de enfrentamientos.¹⁰

Más que un conflicto religioso es un problema económico y de poder político. En ése sentido, las autoridades de San Juan Chamula que son poderosos católicos tradicionalistas y empresarios se reúnen y deciden sobre el bien de toda la comunidad. Sin embargo, sus opiniones y medidas dejan un espacio muy limitado para decisiones individuales, lo que tiene por consecuencia varios conflictos locales. A las autoridades les interesa que se respeta la ley municipal de 1976 que prohíbe tanto cambiarse de religión como votar por otro partido político que no sea el PRI¹¹. Así mantienen su poder político, mientras que al mismo tiempo aseguran los beneficios económicos al impedir el cambio de religión. Porque con cada cambio de religión entre los habitantes disminuyen, por ejemplo, el consumo de posh¹² y la compra de velas tan esenciales para el ritual religioso y, en consecuencia, también los ingresos comunitarios. Por otro lado, la comunidad al expulsar a familias enteras se apropia de tierras que dado a su significado para los indígenas y el incremento demográfico obtiene gran importancia. Para los indígenas la conexión con la tierra es esencial ya que los sostiene y alimenta;¹³ perderla resulta ser un horrible castigo para ellos. Y consta, que estos son solo algunos de muchos factores que se esconden detrás del término "conflicto religioso".

¹⁰ Carlos Martínez García, "El tortuoso camino de la intolerancia a la convivencia", en: *La Jornada*, 17 de Febrero de 2002, <http://www.jornada.unam.mx/2002/02/17/mas-tortuoso.html> (06.02.2010)

¹¹ Véase también : <http://www.jornada.unam.mx/2009/07/27/index.php?section=politica&article=018n1pol> (06.02.2010)

¹² Véase también el capítulo 3.2.1.4 *Genaro Sántiz Gómez: ¿Posh sagrado?* del presente trabajo.

¹³ Dice Xunka' López Díaz: [...] Mis padres sufrieron mucho cuando los expulsaron porque no tenían donde sembrar sus milpas, frijoles y otras hortalizas que se puede sembrar en la tierra. Aquí en San Cristóbal todo es comprado lo que comemos." En: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 45

La fotógrafa Xunka' López Díaz vivió de cerca con que mano dura las autoridades suelen expulsar a la gente de su comunidad. Ella nació 1971 en Joltzemen, un paraje de San Juan Chamula, y empezó su trabajo fotográfico con veinticinco años de edad. Como parte del AFI publicó un libro con el título "Mi hermanita Cristina, una niña Chamula" en el 2000. El libro no solo muestra imágenes de su hermana y su vida en San Cristóbal de las Casas, sino también cuenta de una época en la que su familia pasaba por tiempos muy difíciles:

Mis padres sufrían mucho en aquel tiempo, y mi papá se gastaba mucho dinero en beber trago. Cuando mis papas se enfermaban iban a buscar a un curandero y compraban velas, con gallina y trago. Allí gastaban todo su dinero y no quedaba nada para gastar después. Mi padre tuvo que salir a buscar trabajo en una finca y no dejó dinero a mi madre. En su trabajo en la finca no le pagaban muy bien. Dice que el trabajo era muy difícil. Se levantaban de madrugada para pedir su desayuno, comían puro frijol y daban muy pocas tortillas. Mi padre tenía un compañero de trabajo y empezaron a platicar sobre la palabra de Dios. Cuando mi padre regresó a casa hablo con mi madre sobre Dios, pero a ella no le gustó. Allí empezaron a discutir y mi papá dijo que podían ir a visitar el templo evangélico en San Cristóbal. Mi mamá no estaba muy contenta y se fue pensativa.

Un día mi mamá se enfermó y mi papá llamó a un curandero. El curandero la estaba curando, pero ella no se curó. El curandero dijo que para sanar a la enferma necesitaba rezar tres veces más. Dijo también que se compraran velas de diferentes colores: negras, blancas, amarillas y verdes, para que mi madre no se muriera. Mi papá pensó que iba a gastar mucho dinero y no compró las velas. Mi padre habló con mi madre que era mejor ir a escuchar la palabra de Dios en San Cristóbal para que ella se curara. Porque así se habían curado otras personas enfermas. Mi mamá contestó que sí, que quería ir para ver si sanaba.

Así llegaron al templo evangélico del culto Presbiteriano de San Cristóbal. [...] Desde esta primera vez, mis padres no dejaron de escuchar la palabra de Dios. En ese tiempo, mi madre estaba esperando su tercer bebé.¹⁴

Antes la familia de la fotógrafa solía ir a la iglesia de San Juan Chamula situada en la plaza central de la comunidad. La fachada de la iglesia es predominantemente blanca con acentos azules y verdes. El portal está decorado en varios colores con pequeños ornamentos de la flora y fauna. Entrando a esa iglesia de una sola nave, se le ofrece a cada visitante un mundo diferente a lo esperado y

¹⁴ *Ibidem*, pp. 35 y 37

conocido de otras iglesias cristianas. No hay bancos para sentarse y el suelo está lleno de juncia y flores. Hay un mar de velas que iluminan el espacio místico que huele a copal, mientras que se oye el suave murmullo de los rezos en tzotzil. A veces también se puede oír la sonoridad de la guitarra, el violín y el arpa tradicional. En las paredes laterales se encuentran un gran número de pequeños altares con estatuas de madera policromada. Son representaciones de diferentes santos que llevan un espejo en el pecho. Existen teorías diferentes sobre la función de los espejos. Algunos opinan que se colocan para rechazar malos pensamientos, otros piensan que sirven para espantar al diablo que al ver su faz en el espejo se espanta y sale corriendo de la iglesia.

Los indígenas se ponen en contacto con los santos según el problema o la petición que tienen. En el caso de tener alguna enfermedad, el curandero les dice a que santo dirigirse. Según el mal que invadió el cuerpo del afectado, los tzotziles llevan muchas velas de varios colores, posh, coca-cola, huevos y gallinas. La purificación y el sacrificio, junto con los rezos que practican arrodillados enfrente de los altares, son esenciales para ponerse en contacto con los santos y el mundo más allá. En el proceso de la purificación beben posh para entrar en transe. Después toman coca-cola que junto con el posh irita el estómago de tal manera que sigue un eructo. Para el sacrificio utilizan una gallina. Durante el ritual, el mal que causó el problema del afectado se traspasa a la gallina. Posteriormente es muy importante sacrificar el animal y enterarlo propiamente para asegurar que el mal no vuelva.



José Antonio Rojo, *s.t.*, San Juan Chamula, *s.f.* / Fuente:
<http://static.panoramio.com/photos/original/2869686.jpg> (11.04.2010)

San Juan Chamula y la cultura tzotzil atraen año tras año a gran número de turistas que desean ser parte de lo "otro" y llevarse una fotografía de los fascinantes

ritos religiosos. A pesar de que es bien conocido por los extranjeros que tomar fotografías o rodar películas en la iglesia es estrictamente prohibido, no siempre se respeta. Así en Internet se encuentran publicadas imágenes como por ejemplo esta de José Antonio Rojo. Demuestran que en muchas ocasiones gana la curiosidad del visitante frente al respeto hacia la cultura indígena.¹⁵ Las consecuencias para esa falta de respeto por parte de los fotógrafos ocultos como José Antonio Rojo al parecer no se persiguen con la misma dureza que la que se suele aplicar a la propia gente que viola las reglas de la comunidad.

Xunka' López Díaz cuenta:

Las personas de Chamula empezaron a observar si era verdad que mis padres ya estaban escuchando la palabra de Dios, y se dieron cuenta que era verdad. Entonces los agentes y caciques de Joltzemen empezaron a organizar a la gente. Las autoridades fueron al Municipio de San Juan Chamula, y preguntaron que podían hacer con los creyentes. Las autoridades, los agentes y los caciques pensaron que se podían organizar a la gente del paraje en secreto para expulsar a los creyentes para que éstos no convencieran a otras gentes. Los creyentes no debían escuchar nada sobre la idea que tenían de expulsarlos. [...] Entonces la gente se animó para expulsar y decidieron ir a cada casa de los creyentes para llevarlos a la cárcel de Chamula. Pero algunas buenas gentes avisaron a mi madre que era mejor que se escondieran fuera de la casa, para que no los mataran. Porque la gente ya estaba preparada para matar a los creyentes.

Mi papá estaba trabajando en San Cristóbal y no sabía que estaba sucediendo en ese momento. No encontró a mi mamá cuando llegó por la noche. Mi mamá ya había huido hacia el monte y allí durmió toda la noche con mi abuela y otras personas.

¹⁵ Los comentarios que recibió José Antonio Rojo después de publicar esta imagen han sido todas positivas y solo Ricardo Bretta escribió: "Morning, you know that it is forbidden take pictures into the this church? I also taken some in the 2000 Mexico visit. It was so difficult. Complimet your picture is simply wonderful." José Antonio Rojos le respondió: "I know it's forbidden. I take it from the floor looking at the other side of the church." En: <http://www.panoramio.com/photo/2869686> (11.04.2010)

El problema es mayor y extremadamente serio cuando la interpretación de los rituales religiosos se malinterpretan por parte de algunos turistas. Véase un video en YouTube con el título "*Exorcism in San Juan Chamula Church, Chiapas*". Con toda razón el autor ha sido criticado fuertemente ya que el video muestra a una señora que reza y practica el ritual que traspasa el mal a la gallina. No tiene nada que ver con exorcismo. Los comentarios mencionan que es una falta de respeto y una difusión de información errónea sobre la cultura indígena. Sin embargo, el video sí resulta ser un importante y muy interesante testimonio de un ritual religioso tzotzil. Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=XopnOQ-0qFs> (11.04.2010)

Mi papá durmió en nuestra casa y no sabía que alguien iba a llegar a verle a las cinco de la mañana. Mi papá se despertó inmediatamente, porque se dio cuenta que la gente había llegado a nuestra casa. Y ya se lo llevaron al centro de Chamula. Al llegar a Chamula, la gente le rodeó y le preguntaron si quería dejar su religión. Mi papá contestó que no quería dejar la religión y las autoridades y los caciques respondieron que era mejor que saliera de una vez de su paraje y que dejara para siempre sus cosas, su casa y su terreno. Mi papá respondió: "Está bien, voy a salir para siempre". Así lo soltaron y no lo encarcelaron en Chamula.¹⁶

Durante la huida a San Cristóbal de las Casas nació el tercer hijo de la familia. En aquella época Xunka' López tenía a penas cuatro años y las circunstancias de vida la obligaron madurar más rápido de lo que le corresponde a una niña de su edad. Tenía que cuidar de sus hermanos, preparar la comida y lavar la ropa para toda la familia lo que era un destino que compartía con muchos otros niños indígenas. Mientras tanto sus padres trabajaron duro para ganar dinero y poder establecerse en los suburbios de San Cristóbal de las Casas. Existe una fotografía de aquella época en la que se pueden ver la fotógrafa y sus hermanitos.



Anónimo, *Xunka' con sus hermanitos cuando tenía seis años*, Chiapas, 1977 / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000 y el AFI

Probablemente era uno de los primeros contactos que Xunka' López tuvo con la fotografía por lo cual esa imagen obtiene una importancia significativa dentro de su formación como fotógrafa. Durante mi entrevista con ella en el 2003, la pregunté si fue un extranjero o un familiar quien hizo esta fotografía y me contestó:

¹⁶ Xunka' López Díaz, *op.cit.*, pp. 37, 39 y 41

No de extranjero no, alguien de la familia que tiene cámara, creo, no he preguntado a mis padres ... La verdad no sé quién la tomó, es bonita esa foto, como fotos viejas que ya tienen muchos años, quizás 22 años...yo tenía guardado ese foto, tenía muchos fotos, pero lo que pasa mis padres no lo cuidaron, cuando entré a tomar fotos en el 96 me gusto mi foto, ésa: la guardé después me dijo Carlota si yo no tenía fotos desde chiquita y le dije yo tengo una nada más le dije, todas mis fotos ya las tiraron a la basura...porque dice Carlota, porque en mi casa tengo muchos retratos pero ya de grande desde el 96 que tomé, pero me gusta ahí tengo colecciones de fotos.¹⁷



Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, s.f. / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 33

La serie de imágenes sobre su herma menor Cristina es solo una de varias colecciones que nacieron de su pasión por la fotografía. Viendo las imágenes más conocidas y publicadas en el libro antes mencionado, saltan a la vista ciertas paralelas con sus compañeros del AFI. Existen, por ejemplo, algunas tomas fotográficas de un suéter de color rosa, de una blusa tradicional, una falda de lana o unos zapatos de plástico verde –cada uno de los objetos colgados minuciosamente en el suelo y fotografiado de una manera que acuerda al trabajo de Maruch Sántiz Gómez¹⁸ o Emiliano Guzmán¹⁹. Esa ropa de repente aparece sobre un fondo de petate que también ha sido utilizada como fondo por su tía, la fotógrafa Juana López López²⁰ en sus imágenes de los chiles.

¹⁷ Entrevista con Xunka' López Díaz, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

¹⁸ Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

¹⁹ Véase el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a la modernidad* del presente trabajo.

²⁰ Véase el capítulo 3.2.1.3 *Juana López López: Chiles y los colores* del presente trabajo.



Xunka' López Díaz, s.t., Chiapas, 2001 / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, pp. 9-11 y el AFI



Carl Lumholtz, s.t., Serie de Tepehuanos, s.l., s.f. / Fuente: Carl Lumholtz, "Los Indios del Noreste 1890-1898", Programa Ollin Yoliztli, Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, INI-FONAPAS, México 1982, p. 55

Asimismo se encuentran fotografías en las que Cristina ha sido tomada de frente, de lado y de atrás; y que inevitablemente se asocian con tomas de indígenas hechas por Carl Lumholtz²¹. Sin embargo, no se tomaron como registro etnográfico, sino más bien para subrayar la dignidad de Cristina y la belleza de la ropa Chamula²². Cabe mencionar que la fotógrafa tzotzil solo ha sido influenciada por otros fotógrafos indígenas del AFI y no por la obra de Lumholtz sobre la cual Fernando Benítez dice que

La cámara del explorador noruego tenía la peculiaridad de arrebatarles a los indios su belleza, reduciéndolos a meros fantasmas de sí mismos, a momificados documentos muy semejantes a los que pueden verse en los registros de las cárceles o de las morgues [...] ²³

²¹ Para más información sobre Carl Lumholtz véase el capítulo 1 *Introducción* del presente trabajo.

²² Vía correo electrónico con Carlota Duarte, 20.07.2010, San Cristóbal de las Casas–Berlín

²³ Fernando Benítez: *Los Indios de México*, vol. 2, Biblioteca Era, México D.F. 1968, p. 66

A pesar de la rigidez en ese tipo de retratos, que tampoco se puede negar en las fotografías de Xunka' López Díaz tomadas a color y que por eso son algo más vivas, tanto el antropólogo noruego como la fotógrafa tzotzil cien años después lograron que sus trabajos se transformen en valiosos registros etnológicos del indígena mexicano contemporáneo. Las imágenes no pierden de importancia documental solo porque sus autores decidieron aislar al modelo fotografiado de su cotidiano quehacer. Comparando hoy las imágenes de ambos, queda claro que la composición y la dicha rigidez corporal del indígena más que quitar su belleza, reflejan la continua necesidad de plasmar en imágenes la existencia y el aspecto del indígena contemporáneo. Ambos fotógrafos son conscientes de las rápidas transformaciones dentro la cultura indígena, aunque sus visiones frente la misma son de dos perspectivas diferentes y expresadas en dos épocas completamente distintas. El hecho de que ambos enriquecieron sus fotografías con textos informativos que facilitan entender a una cultura en evolución continua subraya lo dicho.

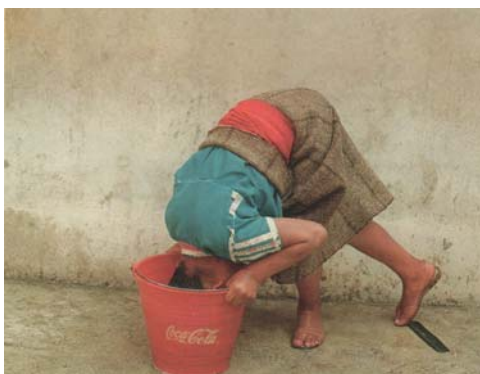
A pesar de las paralelas en sus fotografías, hay diferencias significativas en su acercamiento a la gente, la relación con la cultura indígena y las intenciones de trabajo de cada autor. Carl Lumholtz ha sido en búsqueda del indígena mexicano "puro" sin mayor influencia europea y lo que finalmente ha encontrado era su propia fascinación por una cultura en lucha por sobrevivencia. Logró acercarse a la gente gracias a su profesionalidad científica, su extraordinaria paciencia y gran habilidad de hacer amistades entre los indígenas con lo que consiguió apaciguar varias suspicacias por parte de ellos. Eso, finalmente, le hizo posible realizar miles de fotografías sobre tarahumaras, tepehuanes, coras, huicholes y nahuas, entre otros. De sus experiencias con los tarahumaras, para dar solo un ejemplo, Carl Lumholtz dice:

Encontrábamos los ranchos desiertos, y las mujeres y los niños se ocultaban de nosotros lanzando gritos al punto como nos divisaban. A cada paso tropezamos con obstáculos. En dondequiera que llegaba, se me aborrecía en la convicción de que me alimentaba con niños y maíz verde, y durante los cuatro ó cinco meses siguientes, fue en extremo desalentador mi proyecto de ganarme la confianza de los indios.²⁴

²⁴ Mario R. Vázquez: Carl Lumholtz - Montañas, duendes, adivinos..., INI, México 1996, p. 61

Carl Lumholtz se acercó como extranjero para plasmar en imágenes una cultura indígena aparentemente sin influencias externas y obtuvo una opinión muy crítica hacia la invasión de los no indígenas. Ha sido demasiado pedregoso su acceso a la cultura indígena y grande su admiración para poder aceptar sin más las influencias que la estaban transformando. Así opina con un toque de romanticismo:

La civilización, tal como les llega a los tarahumaras, ningún beneficio les presta. Sacude rudamente las columnas del templo de su religión. El Ferrocarril Central Mexicano aplasta sus cactus sagrados, cuya ira redonda para los pobres tarahumaras en años de escasez y desgracias. En tanto que ellos se privan del placer de fumar para no ofender al sol con el humo, arrójanlo en espesas nubes, día con día, los hornos y máquinas de los blancos, dejando á los indios fuera de la vista de Tata Dios que no puede cuidarlos. En la locomotora misma ven la representación del Diablo con larga lengua y crecida barba.²⁵



Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, s.f. / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 60

Xunka' López Díaz, en cambio, tiene una visión desde adentro de la cultura tzotzil y está subrayando en las imágenes de su hermanita Cristina justamente lo que a Lumholtz no le agradó ver en su época: los cambios culturales provenientes de afuera. Un buen ejemplo es la secuencia de fotografías donde Cristina se está lavando el cabello en un cubo rojo que lleva las letras de coca-cola, una bebida que ya desde la primera mitad del siglo XX forma parte esencial tanto de la cultura indígena como mexicana. Es decir, para ella la coca-cola no es nada ajeno a lo indígena.

²⁵

Ibidem, p. 84

En su trabajo, la fotógrafa tzotzil no tiene ninguna intención de detener la evolución cultural y demuestra una vez más que todos impulsos externos no tienen efecto ninguno sin la aceptación de los indígenas mismos. También queda claro que las opiniones y reacciones dentro de una comunidad frente a esas influencias externas pueden variar. Así mismo a las autoridades de Chamula el creciente número de evangélicos les debe haber parecido como aquella locomotora a los tarahumaras. Puede ser también que la presencia de los evangélicos, como diría Lumholtz, sacude rudamente a las columnas de su región católica, tanto como de su poder político y económico, pero difícilmente se va a lograr detener el avance de una sociedad sea cual fuera su destino.



Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, s.f. / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 59

Xunka' y Cristina se llevan veinte años y sus historias cuentan las vidas de dos generaciones muy distintas. Lourdes de León Paquel resume:

[...] Narrada por el ojo de Xunka', Cristina habita sus espacios y puede ser niña: juega y aprende a su paso. Xunka' la contempla al peinarse, coser o lavar. Cristina es una nueva niña Chamula. Nació en la ciudad y tiene una casa, un padre carpintero, una madre vendedora, una hermana fotógrafa y otros hermanos que la acompañan en su andar cotidiano. Le bordan su ropa, o le enseñan trenzar pulseras y cinturones. En Cristina Xunka' ve un nuevo presente donde parece haber sanado la herencia de la expulsión y la pérdida del pasado. [...]²⁶

²⁶ Xunka' López Díaz, *op.cit.*, p. 15

Mientras que Cristina pertenece a una generación que no ha sufrido por los tal llamados conflictos religiosos, sus hermanos mayores si vivían de cerca una vida difícil entre San Juan Chamula y San Cristóbal de las Casas, entre el catolicismo tradicional con que nacieron y una nueva religión por la que optaron sus padres para obtener una vida mejor. Nutrido por la historia familiar, Xunka' López Díaz no puede sacudirse de las influencias que provienen de ambos lugares y hay por esperar como esas se expresarán en futuros proyectos. Claro está también, que todos sus nuevos proyectos estarán influidos por los trabajos de otros fotógrafos indígenas en su alrededor.

He preguntado a Xunka' López Díaz qué de lo que todavía no ha hecho le gustaría fotografiar y me contestó:

[...] tengo otro proyecto que no está publicado de frutas y pensaba hacer cómo hacer las faldas de tradición cómo nosotras, pensaba cómo hacer pintar, hilar todo eso, pero Maruch le interesó más también ese proyecto y se adelanto, pero ni modo, tengo más proyectos que podría ser un proyecto de iglesias, puras iglesias, de las fotos de las iglesias, tal vez pueda hacer comparaciones de iglesias católicas, iglesia presbiteriana, tal vez lo voy hacer si Francisco no lo va hacer también pues lo voy a fotografiar y hablar con los pastores pero de católicos, pero es muy difícil hablar de eso porque a veces hay personas que no conozco...²⁷

²⁷Entrevista con Xunka' López Díaz, *op.cit.*

3.2.2 Archivo Fotográfico Guelatao

En 1998 la fotógrafa no indígena Mariana Rosenberg fue invitada por la Fundación Comunidad a dar un taller de fotografía para jóvenes estudiantes de bachillerato de San Pablo Guelatao, una comunidad zapoteca situada cerca de la Ciudad de Oaxaca. La Fundación Comunidad se encuentra en el centro del pueblo y fomenta proyectos culturales y ecológicos. En la sede de la fundación sus miembros tienen acceso a un centro de video indígena, una radiodifusora y un cuarto oscuro.¹



Mariana Rosenberg, *s.t.*, San Pablo de Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: Catálogo, *La mirada interior: fotógrafos de Guelatao*, Proyecto Mariana Rosenberg, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2002

En una entrevista con Mariana Rosenberg en el 2003 le había pedido de comentarme algo sobre el taller de Guelatao y su trabajo como maestra de fotografía:

[...] Yo he dado dos talleres en comunidades indígenas, uno enseñándoles a fotografiar en manera de atestiguar cuando el ejército entrara a las comunidades, pero también había un proyecto que estábamos haciendo sobre recopilar las historias de sus abuelos y retratos de sus abuelos. Entonces también había ahí una cuestión de historia y de raíces y de tradición detrás de eso, pero muy a partir de su historia personal.

Y por otro lado, estuve también haciendo un taller en Oaxaca, que es donde llevo trabajando cuatro años, en Guelatao de Juárez, que es un pueblito de unos mil habitantes en la Sierra de Juárez en Oaxaca, como a

¹ Véase también el catálogo *La mirada interior: fotógrafos de Guelatao*, Proyecto: Mariana Rosenberg, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2002

hora y media de la ciudad. Y es una comunidad que sigue funcionando con usos y costumbres. Más o menos unos 50 alumnos han pasado por el taller, de los cuales algunos se quedan, algunos se desaparecen a la primera, otros vuelven a asomarse. La manera como funciona este taller es que yo llevo material cada vez que voy y de hecho los dejo trabajando. Una vez que saben usar el cuarto oscuro ellos pueden trabajar libremente todo el año en sus proyectos personales. Y de alguna manera yo lo que les enseño, más allá de la técnica fotográfica, es a encontrarse a sí mismos y a buscar sus propias historias y un poco a hacer lo que ellos quieran, a fotografiar libremente lo que se les antoje, la verdad. Y ha funcionado muy bien, cada quien se agarra de un proyecto personal y más o menos vamos buscando una manera de verdad personal de cada uno. Cuando algo nos llama la atención tratamos de seguir por ahí.

Pero realmente las historias son muy visuales y nuestras sesiones de crítica también son muy visuales. De hecho casi no analizamos las fotografías sino más bien las vamos agrupando y vamos moviéndolas y vamos viendo por donde van las historias y les vamos encontrando sentido a las historias. Y ha resultado una experiencia muy divertida con ellos.²

El archivo del Taller Fotográfico Guelatao más que ser un lugar de preservación para imágenes antropológicas es un lugar de formación fotográfica y un espacio para encontrar historias indígenas contadas por ellos mismos. Las obras reflejan la cotidianidad inmediata de sus autores indígenas y son espejos de su realidad contemporánea. La maestra Rosenberg nos lo explica así:

[...] Creo que mi trabajo, precisamente, aborda este tema, la realidad contemporánea indígena en la fotografía en este caso. Para mi esto es básico y justamente ha sido la idea de que ellos tomen la cámara y fotografian sus historias, no las historias que nosotros, los de afuera, habían fotografiado. Obviamente yo sabía que no iban a ser las mismas historias. Estaba esperando eso. Claro, que se volvió tan lejos de eso que me sorprendí yo misma. No esperaba que se alejara tanto y para mi eso fue muy importante y fue como saber que ellos se ven muy distinto a como los vemos nosotros. Sin el folclor y sin el rollo indigenista. Ellos están viviendo su cotidianidad. Fotografían su naturaleza, su entorno, su familia, sus baños en el río... lo más cotidiano. Con una visión muy personal de cada uno. Bueno, los indígenas son personas. Yo creo mucho en el individualismo y en el libre albedrío de la mente. Les insisto mucho a mis alumnos que busquen su manera muy personal de ver y de entender. Es su historia muy personal. Entre más personal, mejor. Y que es algo muy personal. A veces se aleja de lo comunitario y de que como queremos seguir viendo la cuestión indígena y yo creo que hay mucho que escarbarle mucho a cada sujeto.³

² Entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

³ *Ibidem*

Resulta muy interesante su comentario sobre la individualidad de los fotógrafos jóvenes que, como hemos visto en el ejemplo de los fotógrafos del AFI⁴, es algo complicado de vivir dentro de una comunidad indígena. Los cincuenta fotógrafos que participaron en el taller fotográfico tenían en aquella época entre 10 y 40 años; las edades de los que destacaron oscilan entre los 13 y los 26 años. Se trata de fotógrafos niños y jóvenes de edad. En parte, esto explica la libertad y cierta inocencia con la que tomaron las fotografías, tanto como la individualidad y persistencia con la que siguen trabajando como fotógrafos. Pero a pesar de que algunos destacaron en comparación con los demás, ninguno ha logrado una fama como la que disfrutó Maruch Sántiz Gómez⁵. Los miembros del taller de Guelatao publicaron un catálogo con el título "La mirada interior" en el 2002 y expusieron siempre como grupo. Dentro de este grupo y en cada uno de los seis fotógrafos sobresalientes, sin embargo, si se encuentra la individualidad de la cual habla Mariana Rosenberg. Pero es una individualidad que todavía espera por ser desarrollada y reconocida al nivel nacional e internacional.

Es difícil desarrollar una individualidad y nutrirla cuando solo hay una cámara y una ampliadora para los fotógrafos jóvenes indígenas ambicionados.⁶ Una vez más influye el problemático aspecto económico en el progreso de la formación de una fotografía indígena contemporánea. Pero en el caso del taller de Guelatao, donde como hemos visto trabajan muchos jóvenes libremente y sin la continua presencia de su directora Mariana Rosenberg, existe otro obstáculo más y diferente a los que ya conocimos de los ejemplos del AFI y *Lok'tamayach*⁷. Se encuentra en la respuesta de Mariana Rosenberg a la que había preguntado qué opina sobre la digitalización de la fotografía. Me comentó:

Es una maravilla, es padrísimo. La verdad, se nos está abriendo un mundo increíble a los fotógrafos y fíjate ahora en Guelatao, junto con un amigo hicimos un taller con cámaras estenopéicas que son cámaras de cartón. Y justamente hablamos que increíble de trabajar con cámaras hechas de cartón y después digitalizarlas y hacer cosas con ellas, bueno, el hecho de digitalizar y mandar por Internet.

⁴ Véase el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

⁵ Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

⁶ Véase también el catálogo *La mirada interior: fotógrafos de Guelatao*, *op.cit.*

⁷ Véase el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

Todos los negativos del taller de taller de Guelatao están muy maltratados. Imagínate el cuarto oscuro es puro polvo. Los chavos están comiendo chetos a veces, estos chicharrones con chile y luego agarran sus negativos. Es un desastre. Y gracias a que digitalicé, pues, están impresas muy bien en la exposición. En ese sentido me ayudó mucho a que no se vieran las manchas de chetos en los negativos.⁸

No cabe duda que a lo largo del tiempo los jóvenes fotógrafos más ambicionados del archivo de Guelatao aprenderán el apropiado manejo de los negativos y también encontrarán su camino como fotógrafos profesionales. Por el momento cabe mencionar que las condiciones en el AFI son mejores en comparación con las del archivo de Guelatao. En parte es, como lo menciona Mariana Rosenberg, por la edad de los participantes y en parte por la falta de supervisión perpetua como la hay en el AFI.

En el siguiente capítulo me gustaría analizar más a fondo los trabajos de cinco fotógrafos jóvenes realizados en San Pablo de Guelatao a finales de los 90s. Así San Pablo de Guelatao resulta ser no solo el lugar de nacimiento de Benito Juárez, sino también la cuna de un importante grupo de fotógrafos indígenas oaxaqueños.⁹

Respeto al futuro del Taller de Guelatao cabe mencionar que lo que queda es un archivo, el Archivo Fotográfico Guelatao, en el cual los alumnos de Mariana Rosenberg siguen enseñando la fotografía a futuras generaciones. La visita de la fotógrafa no indígena fue de corto plazo y eso debe haber sido una de las razones por las cuales insistía tanto en que sus estudiantes aprendan pronto ser independientes como fotógrafos e individuales que trabajan en sus propias visiones del mundo indígena contemporáneo.

Dice la maestra:

Justo ahorita vengo llegando de Oaxaca de un taller. Lo que pasa, yo a Guelatao sólo voy en vacaciones. La próxima vez que vaya va a ser en

⁸ Entrevista con Mariana Rosenberg, *op.cit.*

⁹ Véase el capítulo 3.2.2.1 *La mirada interior de cinco fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

Semana Santa. Tal vez yo no vaya, porque es posible que me vaya a Francia y ahora estuve trabajando con un chavo que tal vez él vaya a dar el taller, pero aún no sé, [...] ¹⁰

Al final de la entrevista con Mariana Rosenberg realizada en el 2003, le había preguntado cual será su siguiente proyecto y respondió:

Por lo general yo no... De alguna manera si pienso y fantaseo en algunos proyectos que de alguna manera por casualidades de la vida se hacen realidad. Por ejemplo, estaba pensado lo de los indígenas fotografiados, buscar la manera que se fotografian ellos y por eso hice esta exposición del taller que se llama "La mirada interior" y de alguna manera después encontré un cuarto oscuro en dos comunidades. Pero si han sido casualidad y siento como que los proyectos más llagan a mí. De alguna manera los medio sueño antes y se hacen realidad como un poco mágicamente.

Mi siguiente proyecto, no sé, tal vez tenga que ver... Me gustaría seguir con el rollo de la educación por medio del arte. Y últimamente estaba fantaseando con la idea de ir a trabajar con los gitanos, pero bueno, es como un sueño. Quien sabe, si se haga realidad.

Por ahora, el proyecto de Guelatao creo que es cosechando mucho de lo sembrado durante cuatro años. Entonces, también me interesaría ver hacia donde puede ir ese proyecto y seguir. Pues, y seguir sacando fotos y haciendo historias. ¹¹



Mariana Rosenberg, *Tzotziles*, San Juan Chamula, Chiapas, 1990 / Fuente: Cortesía de la autora

A fin de cuentas, Mariana Rosenberg es una fotógrafa con propios proyectos independientes del desarrollo de la fotografía indígena. ¹² En los 90s ella misma ha tomado una serie de fotografías de gente indígena por lo cual conoce a fondo la

¹⁰ Entrevista con Mariana Rosenberg, *op.cit.*

¹¹ *Ibidem*

¹² Tanto Mariana Rosenberg como Carlota Duarte a parte de colaborar con fotógrafos indígenas también trabajan en sus proyectos individuales como artistas. En el caso de Carlota Duarte es menos obvio este hecho, ya que ella vive en Chiapas y Mariana Rosenberg en la Ciudad de México. La distancia geográfica hace la diferencia en estos dos casos.

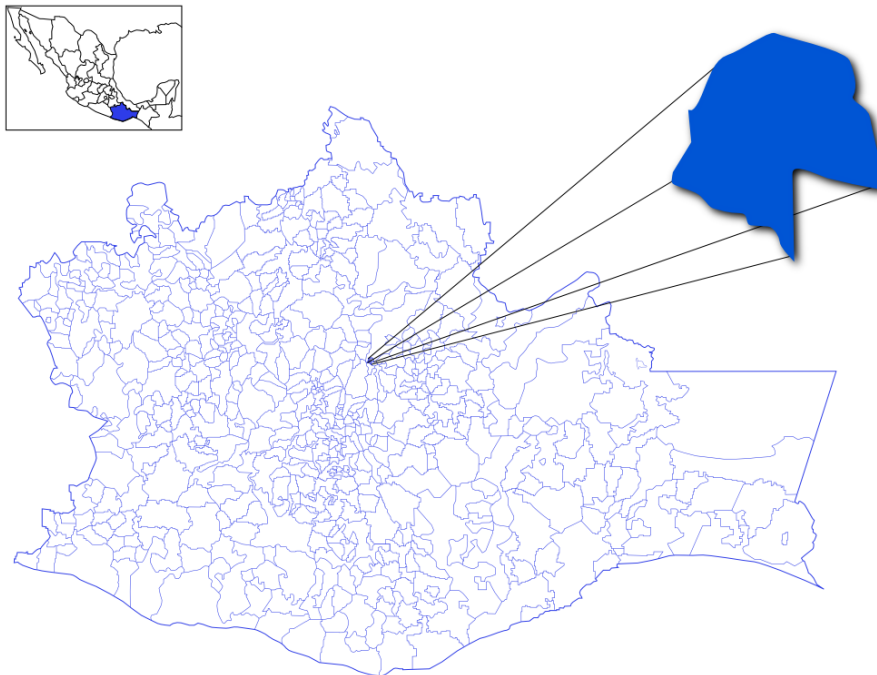
visión externa y, con el taller de Guelatao que impartió, logró ser parte de la formación de una visión interna sobre la cultura indígena. Es una posición que solo muy pocos fotógrafos no indígenas lograran alcanzar. Sin embargo, como me había comentado, Rosenberg siente que las nuevas generaciones de fotógrafos mexicanos no indígenas como ella empiezan a cansarse del tema sobre la cultura indígena.¹³ Aun más importante resulta ser la formación de fotógrafos indígenas que preservan imágenes de su mundo.

¹³

Conversación personal con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

3.2.2.1 La mirada interior de cinco fotografías indígenas

San Pablo de Guelatao o Guelatao de Juárez se ubica en la sierra norte de Oaxaca entre los municipios Ixtlán de Juárez en el norte, San Juan Chicomezúchil en el sur, Santa María Jaltianguis y Santa Catarina Ixtepeji en el oeste y, finalmente, Ixtlán de Juárez y San Miguel Amatlán en el este. Acorde con el censo del 2000, dentro de la población más de 5 años hay un total de 754 habitantes en Guelatao de los cuales un 63 % son indígenas. Eso corresponde a 480 hablantes de alguna lengua indígena entre los cuales los zapotecos forman el grupo más grande con 242 personas.¹ La población económicamente activa vive principalmente del comercio y del turismo.²



Mapa del municipio de San Pablo Guelatao, Oaxaca, México, creado por Charles Robert. / Fuente: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Guelatao.png> (19.06.2010)

¹ Enrique Serrano Carreto / ... (coord.): *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México, 2002*, INI, PNUD, CONAPO, México D.F. 2002, pp. 101

² En el 2000 hay 185 personas que tienen trabajo de los cuales un 13 % trabaja en el sector primario (agricultura, ganadería, caza y pesca), un 12 % en el secundario (minería, petróleo, industria manufacturera, construcción y electricidad) y un 71 % en el terciario (comercio, turismo y servicios), mientras que un 4 % encontró empleo en otros sectores. En : <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/oaxaca/municipios/20035a.htm> (01.08.2010)

Guelatao es una palabra que proviene de la lengua zapoteca. Consiste de los vocablos *guiela* (laguna) y *tao* (sobrenatural, encanto), lo que en la libre traducción quiere decir "laguna grande o inmensa". El nombre hace alusión a la gran laguna que se encuentra en el centro del pueblo. Es un lugar histórico, porque es donde Benito Juárez³ solía pastorear sus ovejas cuando era niño. Su infancia se refleja en una escultura que muestra al niño Juárez sentado con las piernas cruzadas en una piedra y junto a unas ovejas.



Fuente:

<http://www.inafed.gob.mx/work/templates/enciclo/oaxaca/municipios/20035a.htm> (20.06.2010)



Lizet Hernández Arreortúa, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: Catálogo, *La mirada interior: fotografías de Guelatao*, Proyecto Mariana Rosenberg, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2002

Benito Juárez nació en 1806 en San Pablo de Guelatao, cuyo nombre oficial actual es Guelatao de Juárez, como hijo de campesinos zapotecos y quedó huérfano cuando a penas tenía tres años. Gracias a un sacerdote español, estudió derecho y empezó una carrera como abogado. Pero poco después decidió dedicarse a la política y fue nombrado gobernador del estado de Oaxaca en 1847. Siempre se sentía muy comprometido con su estado natal, por lo cual realizó una serie de obras públicas

³ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

como por ejemplo la construcción de caminos, la fundación de escuelas, la reconstrucción del Palacio de Gobierno de la Ciudad de Oaxaca y la reorganización de la Guardia Nacional. Promulgó el Plan de Ayutla en 1854 con lo que se abrió camino a la creación de una asamblea constituyente para reformar la Constitución de 1824 acorde con los ideales de los liberales a los cuales pertenecía Benito Juárez. En 1858 se vuelve primer presidente indígena de México. Con 66 años de edad se murió rodeado de sus próximos en el Palacio Nacional de la Ciudad de México, la residencia familiar presidencial en aquella época.

En la fotografía de la escultura representando al niño Juárez tomada por la fotógrafa indígena Lizet Hernández Arreortúa salta a la vista que a pesar de la importancia histórica de Benito Juárez a ella le fascinan sobre todo los animales. Así en un interesante *close-up* en blanco y negro retrata a las ovejas, los elementos secundarios de la estatua. Ese interés tanto por los animales como por la naturaleza en general también se encuentra en otros de sus trabajos⁴. Nos lo explica de la siguiente manera:

[...] el interés que tengo la naturaleza, la diversidad que existe en esta región, muy pocos le damos la importancia que merece, hay cosas a veces tan escondidas que sólo un buen ojo las pueda descubrir.⁵

La fotografía es representante de una idea general que existe sobre los indígenas: su respeto excepcional por la naturaleza. A los no indígenas nos fascina su admiración y convivencia con la flora y fauna, porque nosotros ya lo hemos perdido en gran medida. Aún más interesante resulta ser su comentario que en Guelatao hay muy pocos que le dan la debida importancia a la naturaleza. Y nos demuestra que una cierta falta de respeto frente a la naturaleza ya no es solo un problema de los no indígenas. Lizet Hernández Arreortúa ha encontrado en la fotografía un medio de observación y conservación para mostrar su manera de ver la naturaleza. Así ha fotografiado no solo las rígidas ovejas de la estatua de Juárez, sino también los animales vivos en su alrededor.

⁴ Véase también el *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

⁵ Lizet Hernández Arreortúa en: *Catálogo, La mirada interior: fotografías de Guelatao*, Proyecto Mariana Rosenberg, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2002

Sensibilizar a los participantes del taller de Guelatao a ver su alrededor con el ojo de un fotógrafo era sin duda uno de los aspectos importantes. Sobre el taller Lizet Hernández Arreortúa nos cuenta:

El taller fue interesante y lo sigue siendo, aprendimos a hacer foto, que no sólo sirve para tener recuerdos, sino que también puede ser divertida, además compartimos con los demás chavos y Mariana experiencias, formas diferentes de ver las cosas, cómo poco a poco iban surgiendo los proyectos.⁶

Lizet Hernández Arreortúa tenía 21 años cuando participó en el taller. El aspecto de diversión y convivencia es otro punto importante en el proceso del desarrollo de éste grupo de fotógrafos jóvenes. Como antes mencionado, Mariana Rosenberg ha trabajado principalmente con estudiantes de bachillerato y los trabajos del presente capítulo se realizaron cuando los jóvenes tenían entre 13 y 26 años^{7,8}. Jorge Luis Santiago Martínez, por ejemplo, tenía 16 años cuando comenzó tomar fotografías. De sus experiencias nos cuenta:

[...] inicié tomando fotos de todo lo que existía a mi alrededor, pero a la larga eso terminó por aburrirme entonces empecé a tratar de tomar las fotos más locas que pudiera, empecé a buscar otros ángulos de ver las cosas y eso me encanta, me encanta que siempre exista una manera diferente de ver las cosas, de plasmar, imágenes que sólo pasan una vez.⁹

Con esa sed de explorar su mundo desde ángulos diferentes ha tomado imágenes de temas variadas como por ejemplo la naturaleza, la gente o las fiestas. En la siguiente fotografía se expresa tanto la fascinación como la diversión que los niños tienen al disfrazarse en el carnaval o durante Halloween. La perspectiva elegida por el fotógrafo permite una impresionante comunicación personal entre el personaje principal con máscara de calavera y el espectador. La escena subraya una vez más la relación excepcional que tanto los indígenas como los demás mexicanos

⁶ *Ibidem*

⁷ Véase también el capítulo 4.3.2 *Archivo Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

⁸ En Guelatao, de los niños entre 6 y 14 años hay un 95,7 % que asiste la escuela, y equivalente, el alfabetismo en la población de 15 años y más es de un 91,6 %. En comparación, en el estado de Oaxaca hay un 87,9 % de niños que frecuentan la escuela, mientras que el alfabetismo entre los adolescentes y adultos es de un 65 %. En: Enrique Serrano Carreto, *op.cit.*, pp. 200/201

⁹ Jorge Luis Santiago Martínez en: Catálogo, *La mirada interior: fotógrafos de Guelatao*, *op.cit.*

tienen con el tema de la muerte¹⁰. Aquí en particular el fotógrafo indígena nos invita a participar.



Jorge Luis Santiago Martínez, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao16sp.html> (01.08.2010)

El tema de los niños, siendo los fotógrafos de Guelatao mismos en su mayoría todavía muy jóvenes, es una constante¹¹ y se vuelve a encontrar incluso en las imágenes tomadas por los participantes adultos como Cristina Andrez Pérez. Ella tenía 26 años cuando empezó tomar imágenes y es madre de tres hijos. Dice que

[...] al principio tomaba fotos a lo que fuera y como fuera y poco a poco Mariana nos enseñó a mirar detrás del lente de la cámara de modo diferente del que comúnmente estábamos acostumbrados.

Así paso nuestro primer taller, el cual fue muy padre, aparte de que te distraes, aprendes a ver detrás de esa ventana un mundo entero.¹²

A pesar de que el taller de fotografía era una distracción que le ofrecía experiencias fuera de su vida cotidiana como madre, acabó fotografiando sobre todo a sus más queridos; y lo hizo sin olvidarse de la naturaleza, los animales y otros detalles en su alrededor. Las fotografías de sus hijos, por ejemplo, son personales y reflejan todo su cariño como madre sin ningún tipo de romanticismo exagerado que se suele encontrar en tantas otras fotografías de niños indígenas tomadas por fotógrafos no indígenas. El mensaje que llega a través de su trabajo es que su enfoque particular está en la familia.

¹⁰ Véase también el capítulo 3.1.3 *Mariana Yampolsky: La Muerte* del presente trabajo.

¹¹ Véase también el capítulo 3.1.5 *Mujeres, niños y hombres indígenas* del presente trabajo.

¹² Catálogo, *La mirada interior: fotógrafos de Guelatao*, *op.cit.*



Cristina Andrez Pérez, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao10dsp.html> (01.08.2010)

Otro ángulo y centro de interés diferente dentro de lo que es el tema de la infancia tiene la joven fotógrafa Luna Martínez Abdrade. Ella cuenta:

[...] conocí un mundo extraordinario y lo encontré gracias a la fotografía, un mundo que divaga entre lo que es y lo que quiero que sea. Me adentré en este mundo de luz y tiempo a los 13 años y desde ahí mi forma de ver la vida ha cambiado. Me gusta tener un recuerdo de las etapas de mi vida cotidiana, por eso le tomo fotos a mi familia, mi casa, mi escuela y los paisajes de mi alrededor. Te invito a que encuentres este mundo.¹³



Luna Martínez Abdrade, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: Catálogo, *La mirada interior: fotografías de Guelatao*, Proyecto Mariana Rosenberg, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2002

Documentando a través de la fotografía la vida y el desarrollo de una niña indígena resulta ser muy interesante; y aún más cuando es a través de los propios ojos infantiles de la joven en cuestión. Es una verdadera mirada interior plasmada en imágenes a los cuales además la fotógrafa nos invita explícitamente a cautivarnos.

¹³

Ibidem

Busca el diálogo con todos aquellos interesados en su vida y su cultura. Mientras que toma fotografías de su alrededor, también incluye una serie de autoretratos para establecer un *vis-á-vie* entre ella y la camera, lo que termina en un diálogo entre la fotógrafa y el espectador.



Abril Méndez Morales, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, 2001 / Fuente: Alejandro Castellote (Edit.), *Mapas abiertos – Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Editores Lunweg, Barcelona s/f, 2001, p. 234



Abril Méndez Morales, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: Catálogo, *La mirada interior: fotógrafos de Guelatao*, Proyecto Mariana Rosenberg, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2002

Mientras que Luna Martínez Abdrade utiliza las imágenes para establecer una comunicación entre ella y los demás, su compañera Abril Méndez Morales con la que se lleva unos cinco años, encontró en la fotografía un medio de autoidentificación.

[...] En lo personal la fotografía me ha servido de una manera muy impresionante porque aunque no lo crean me pude encontrar, supe qué maravilloso es mi mundo y el de los demás. Y aprendí de todo lo que soy capaz de hacer.

Hablando un poco de mis fotos: Para empezar quería tomar reflejos del agua, en espejos, vidrios, incluso sombras, después como que desvié y tomé

o fotografié uno que otro retrato y al final fotografié unos desnudos, bueno, todas estas fotos, siento que reflejan algo de lo que soy y cómo soy. [...] ¹⁴

Las imágenes de Abril Méndez Morales son muy íntimas y resultaron ser sorprendentes, incluso para su mentor Mariana Rosenberg:

[...] nunca imagine que una chavita iba acabar fotografiar desnudos en el río. Eso no me esperaba para nada. Eso a mí, se me hace muy contemporáneo de una chava que les dice a su tía y a la amiga de su tía y su sobrina: "Vamos al río, quitense la ropa que os quiero sacar unas fotos". Eso para mí es una propuesta muy contemporánea indígena. Porque bueno, aquí en la ciudad tampoco es tan obvio de irse al río, de quitarse la ropa... Como que tienes que ser muy del lugar para ir a un lugar donde sepas que nadie te va a ver a quitarte la ropa a que te tomen fotos. Y después le pregunté a la tía que si le importaba que la exponga en la exposición. Me dijo: "Mira, como quieras. Sí, no hay problema". Yo, la verdad, nunca me esperaba esa respuesta. Y sí, la tía acabó desnuda en la exposición y todo fue muy aceptado. Yo estaba muy sorprendida. ¹⁵

Son fotografías que solo pueden nacer de una relación muy particular y de gran confianza entre los modelos y el fotógrafo. En ellas Abril Méndez Morales ha creado un símbolo que comprueba la gran libertad y el enlace con la naturaleza de los personajes fotografiados. Además demuestra la autoconfianza de los indígenas retratados, tanto como su confianza en la maestra Rosenberg y los espectadores. Finalmente cabe mencionar, que sus imágenes son espejos de una nueva generación de fotógrafos indígenas que al parecer está libre de previas experiencias negativas con otros fotógrafos, en particular con fotógrafos indigenistas que a lo largo de la historia del arte mexicano han llegado a aprovecharse de la cultura indígena ¹⁶.

Los fotógrafos del Taller de Guelatao conocieron a la fotografía finales de los 90s y a una edad joven. Sus trabajos son individuales y expresiones de una nueva fotografía indígena al borde del siglo XXI. Investigar los nuevos trabajos de estos cinco fotógrafos podrá ser objetivo de futuros trabajos.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ Entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

¹⁶ Véase también el capítulo 3. *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s* del presente trabajo.

3.3 Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas

Por ser tan avanzada la fotografía no indígena y tan reciente la indígena, hace falta subrayar las diferencias que hay entre una y otra. Es necesario destacarlas para entender que los trabajos de ambos grupos no se pueden valorar con los mismos criterios por los diferentes niveles de desarrollo profesional de los fotógrafos. Asimismo una comparación directa de sus trabajos resulta ser un atrevimiento con riesgo de caer en una idealización de la fotografía indígena o en un menosprecio de la misma. Llevar a la superficie las discrepancias que existen entre ambos grupos finalmente servirá para lograr un análisis más objetivo de la fotografía indígena.

<u>Primeros contactos con la fotografía</u>		
	entrevistados	%
Fotógrafos no indígenas ¹	34	100
familia / amigos cercanos	17	50
circunstancias de vida	6	17,6
necesidad de plasmar recuerdos	4	11,8
vocación artística	16	47,1
viendo fotos	8	23,5
Fotógrafos indígenas ²	7	100
familia / amigos cercanos	0	0
circunstancias de vida	6	85,7
necesidad de plasmar recuerdos	5	71,4
vocación artística	1	14,3
viendo fotos	1	14,3

Desde los primeros contactos que cada uno de los fotógrafos entrevistados para el presente trabajo ha tenido con el medio en cuestión se marcan claras diferencias. Esas primeras experiencias influyen en la futura relación con la fotografía y su modo de trabajar como profesionales. Mientras que la mitad de los fotógrafos no indígenas han tenido sus primeros contactos con la fotografía a través de algún familiar o amigo cercano, ninguno de los fotógrafos indígenas pudo gozar de gente

¹ Véase el anexo A: *Entrevistas con fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

² Véase anexo B: *Entrevistas con fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

con conocimientos fotográficos en su alrededor próximo. De la misma manera tampoco obtuvieron muchas posibilidades de ver imágenes fotográficas de familiares o en publicaciones como libros y revistas.

Un 85,7 % de los fotógrafos indígenas conocieron al medio por las circunstancias de vida, es decir principalmente cuando han sido fotografiados por no indígenas interesados en su cultura o cuando obtuvieron la posibilidad de participar en algún taller de fotografía. La indígena Xunka' López Díaz³ estudió fotografía en el taller de Carlota Duarte y actualmente está trabajando en el AFI⁴. Se acuerda:

Nació, yo quería tomar fotos porque cuando era yo chiquita como de 13 años o 12 años yo soy vendedora de artesanía y como estamos en la calle todo el día nos sacaban fotos de las personas extranjeros y a veces nos traen sus cámaras y nos están mostrando cómo salen. Hay una cámara donde sale rápido, no se como se llama esa cámara, es la que sacan en la calle y a veces me entregan mis fotos y me gustó y después Carlota llegó a visitar donde estamos.

Es que antes fue otra forma de trabajar, tenía otro trabajo como ayudar a las mujeres indígenas que no saben leer y escribir que totalmente no saben nada y entonces nosotras estamos enseñando, como asesoría y yo soy la asesoría de ayudar a las mujeres. No tanto... Solo las palabras sencillas, enseñando, pero después Carlota llegó a visitar donde estamos y me dijo que si quería fotografiar o sea sacar fotos y le dije que no sé, no sé tomar las cámaras, pero me dijo que voy aprendiendo como utilizar las cámaras. Así fue como nació el interés por las fotografías, fue en 1996, hace como 7 años.⁵

En el caso de los no indígenas solo un 17,6 % mencionó que su primer contacto fue por circunstancias de vida imprevisibles. Surgió por pura casualidad o, como lo cuenta José Ángel Rodríguez⁶, fue por la necesidad de tener que trabajar para ganar dinero y poder seguir estudiando.

³ Véase también el capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal de las Casas* del presente trabajo.

⁴ Véase también el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

⁵ Entrevista con Xunka' López Díaz, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

⁶ Entrevista con José Ángel Rodríguez, 06.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

Cabe mencionar que a pesar de que el trabajo de Carlota Duarte, Mariana Rosenberg, Patricia Martín y otros maestros no indígenas que imparten talleres de fotografía para indígenas es impresionante y se merece el mayor respecto, los fotógrafos indígenas actuales no obtuvieron la misma formación profesional como los no indígenas. Es decir, los maestros de los fotógrafos no indígenas como por ejemplo Agustín Estrada, Flor Garduño, Rafael Doniz, Graciela Iturbide, José Ángel Rodríguez o Eniac Martínez fueron famosas personalidades del arte mexicano como Kati Horna, Nacho López, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Alejandro Parodi, Pedro Meyer o Mariana Yampolsky. Además su formación profesional ha sido generalmente de mayor duración e intensidad que la enseñanza a través de los talleres de fotografía para indígenas lo que influye considerablemente en el manejo con la cámara y la posesión de detallados conocimientos técnicos.

Otra diferencia por destacar es que hay un 47,1 % de los fotógrafos no indígenas que sienten una vocación artística. Algunos estudiaron artes plásticas o diseño gráfico y estaban buscando un medio de expresión que les permitiera contar sus historias desde el interior. Solo un 11,8 % mencionan la necesidad de plasmar recuerdos a través de la fotografía. En cambio, entre los indígenas es justo al revés: nada más Emiliano Guzmán Meza⁷ considera que la imagen fotográfica es una expresión artística, mientras que un 71,4 % de ellos subrayan la necesidad de conservar determinados momentos en la vida de sus familiares o las características particulares de su cultura para que no sean olvidados.

En el caso de los fotógrafos indígenas prevalece el trabajo colectivo lo que les permite decidir todos juntos que parte de su cultura se preservará en imágenes y que se llevará hacia fuera de sus pueblos. Así la fotografía va más conforme con una característica muy típica para la cultura indígena que es su profundo sentido de comunidad. Esa característica les ayudó sobrevivir a lo largo de la historia⁸ y a partir de los 90s les sirve a los fotógrafos indígenas establecerse en sus lugares de

⁷ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

⁸ Véase también el capítulo 2.1.1 *Realidad histórica* del presente trabajo.

residencia como profesionales. Simultáneamente limita la formación de un sentido artístico como se conoce del grupo de los no indígenas⁹.

Los fotógrafos no indígenas son todos individualistas por lo cual no sorprende que casi la mitad de ellos se sienten artistas. Su mejor educación profesional antes mencionada favorece al fortalecimiento de este aspecto de la fotografía no indígena en comparación con la indígena.

No solo los primeros contactos con la fotografía y la formación profesional como fotógrafo, sino también su mayor interés por plasmar en imágenes la cultura indígena son diferentes. En la época de los 90s lo más importante para los fotógrafos indígenas es registrar su cultura, mientras que los no indígenas más bien están buscando sus raíces como mexicanos¹⁰. En el caso de los fotógrafos extranjeros ocurre algo parecido: están acercándose con la intención de conocer los rasgos culturales más auténticos de México, aunque también hay algunos que simplemente están en búsqueda de "lo exótico".

Mientras que su mayor interés varía, los temas elegidos por ambos grupos se complementan. Desde diferentes ángulos muestran la vida cotidiana y tradicional tanto en las comunidades como en las grandes ciudades donde muchos indígenas decidieron emigrar. La cultura indígena contemporánea con sus diferentes etnias es tan representada como el mundo prehispánico que ha dejado un impresionante legado material y espiritual. Los fotógrafos jóvenes indígenas y los no indígenas juntos ampliaron el espectro temático conocido hasta entonces e invitan al espectador conocer la cultura indígena desde múltiples perspectivas.¹¹

El modo de acercamiento a la cultura indígena es otro asunto que difiere. Aquí hay que distinguir entre la cultura prehispánica "pura" y la indígena contemporánea.

⁹ Véase también los capítulos 3.2 *Fotógrafos indígenas* y 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

¹⁰ Véase también el capítulo 3 *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s* del presente trabajo.

¹¹ Véase *Ibidem*

La prehispánica se considera una herencia espiritual y material tanto de los indígenas actuales como de los demás mexicanos ya que da autenticidad a la cultura mexicana. Por eso un acercamiento al mundo prehispánico por parte de mexicanos siempre es uno desde adentro, mientras que los extranjeros se aproximan desde afuera para conocerlo. No obstante, hay fotógrafos como por ejemplo Gerardo Suter¹² o Mariana Yampolsky¹³ que a pesar de no haber nacido mexicanos lograron adentrarse al tema por completo para mostrar esa herencia prehispánica de la cultura mexicana desde su más profundo interior. Respeto a la cultura indígena actual, los no indígenas se acercan desde afuera y con su propio acervo cultural ya sea mexicano o extranjero, mientras que los indígenas se aproximan desde adentro por formar parte de la misma.

Los fotógrafos indígenas conocen todas las normas de su cultura y por lo tanto también las respetan con aún más cuidado que los no indígenas. Moverse dentro de las pautas sociales es algo natural para ellos y el hecho de ser reconocido por los demás miembros de su comunidad ofrece una base de trabajo desconocida por el fotógrafo no indígena que viene como visitante. Incluso cuando un fotógrafo no indígena se acerca con el mismo respeto y logra hacer amigos entre los indígenas, su estancia es siempre temporal.

Pese al hecho de que los fotógrafos indígenas forman parte de alguna comunidad no les protege de problemas internos al trabajar como fotógrafo profesional. Solo que en su caso las consecuencias por violar las normas locales les afectan más al nivel social y familiar que a un fotógrafo no indígena que siempre puede regresar a su mundo lejos de las zonas indígenas. Es decir, siempre hay una tensión muy particular entre un indígena y su propia cultura o comunidad cuando trabaja como fotógrafo profesional.

Otro tipo de tirantez se crea cuando un no indígena viene a las zonas indígenas. Como antes mencionado, el fotógrafo no indígena generalmente se acerca

¹² Véase también el capítulo 3.1.1 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

¹³ Véase también el capítulo 3.1.3 *Mariana Yampolsky: La Muerte* del presente trabajo.

con el debido respeto, tiene el permiso de fotografiar determinada parte de la cultura indígena y se acerca con un proyecto predefinido. Sin embargo, había ocasiones en las cuales se enfrenta a situaciones difíciles y de rechazo¹⁴ que se han dado en parte por experiencias negativas previas que los indígenas habían tenido con otros fotógrafos de afuera¹⁵ o problemas generales de comunicación ya que hay muchos indígenas que no hablan ningún o muy poco español¹⁶.

El fotógrafo indígena Juan de la Torre me comentó de una experiencia concreta por la cual está prohibido a los extranjeros tomar imágenes en la iglesia de su comunidad. Aprovecha para dejar bien claro que la prohibición actual tiene poco que ver creencias ancestrales:

Bueno, si... hubo una ocasión, ya tiene varios años, en el caso de Zinacantán. Como llegaron... Llegan hasta ahora muchos extranjeros entran por la iglesia, entran a observar, o a divertir, muchas otras cosas... si tomaban fotos sin permiso. En una ocasión se perdió una cruz del evangelio de este tamaño que es de pura plata o de oro o algo así. Tiene un valor, entonces, sucedió un día en que entraron a robar. Abrieron la ventana de la iglesia y entraron a robar.

[...] Pueden ser entonces los que vienen de afuera, porque toman foto, lo examinan, lo analizan lo que tenemos dentro de la iglesia. Ahí es donde lo prohibieron; ya no permiten tomar fotos. Es para prevenir lo que tiene un pueblo, digamos, es una prevención.

Ahora ya no es así, pero antes decían que las imágenes son dentro de la iglesia que se están llevando, decían que va el alma, ya no se queda ahí. Porque muchos no les gusta que se tomen fotos a las personas tampoco, nadie quería que se tomen fotos. La gente dice: "No, no me gusta que me tomes fotos." ¿Y Porqué? Porqué tienen la creencia que puede irse su alma, ya no puede quedarse completamente su alma; bueno, es una creencia. Eso sí, casi ya no existe; sí existe, pero muy poco.¹⁷

¹⁴ Véase también los capítulos 3.1 *Fotógrafos no indígenas* y 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado* del presente trabajo.

¹⁵ Véase también el capítulo 3 *La cultura indígena en la fotografía de los 90s* del presente trabajo.

¹⁶ Véase también el capítulo 3.2.1.3 *Juana López López: Chiles y colores* del presente trabajo.

¹⁷ Entrevista con Juan de la Torre, 09.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

En este ejemplo obviamente no se trata de fotógrafos profesionales, sino de ladrones que se sirvieron del medio. Sin embargo, para los indígenas de Zinacantán en este caso el acto fotográfico forma parte de una experiencia negativa que es la pérdida de la cruz. En consecuencia las medidas de prevención también afectan a fotógrafos profesionales que solo puede trabajar con permiso de las autoridades comunitarias.

A pesar de algunas dificultades que frecuentemente hay entre el fotógrafo no indígena y los indígenas, en la mayoría de los casos los encuentros son productivos. Me gustaría destacar un trabajo realizado por Alicia Ahumada¹⁸ en octubre del 2003 al que tuve el placer de asistir. No solo pude conocer a la fotógrafa y su forma de actuar profesionalmente dentro de las comunidades, sino también a algunos de los indígenas que se dejaron fotografiar por ella. Además logré colaborar en un interesante proyecto de la organización Nuhusehe¹⁹ que es una iniciativa civil no indígena.

Los fundadores de Nuhusehe explican:

[...] En primer lugar, la razón por la cual escogimos un nombre en Ñhañhu^[20] no sólo es porque pertenecemos a una región Ñhañhu sino porque estamos convencidos de la transformación necesaria de nuestras sociedades a partir de la revalorización de nuestras raíces prehispánicas; tan sólo para mencionar un ejemplo tomemos en cuenta la concepción de comunidad venida de nuestros antepasados, tan distinta al individualismo a ultranza impuesto en nuestros días. Una especie de contradicción podría ser, que ningún asociado domina por completo el idioma Ñhañhu, sin embargo nuestra convicción esta puesta en recuperar nuestra cultura madre, pues en más de cinco asociados sus ancestros directos hablaban el Ñhañhu.

Nuhusehe significa despertar desde dentro, acepción clara que indica nuestras intenciones para potenciar los frutos desde su semilla, poder llegar a lo profundo de las organizaciones comunitarias es nuestro objetivo y para esto hemos considerado indispensable la mediación de la Educación Popular^[21] como un aliado muy poderoso para buscar el desarrollo benéfico a los

¹⁸ Véase también el capítulo 3.1.5 *Mujeres, niños y hombres indígenas* del presente trabajo.

¹⁹ Véase también el anexo I: *Nuhusehe Educación y Desarrollo, A.C.* del presente trabajo.

²⁰ Quiere decir en la lengua de los otomís que se autonombran *hñähñü*.

²¹ Véase también el capítulo 2.3.1 *La situación actual* del presente trabajo.

pueblos. Las condiciones de vida en las que nuestros hermanos de la región acostumbran vivir, tienen casi como constante: una precariedad económica, en el sentido de falta de dinero y falta de servicios estipulados como indicadores de calidad de vida. Sin embargo, lo paradójico se vuelve a presentar pues cuentan con lugares hermosos y prolíficos para vivir. Por tanto nuestra intención no está enfocada prioritariamente a un progreso económico; esto vendrá como consecuencia de una revalorización de la cultura propia. Así, la educación se convierte en la tarea sustancial para llevar a cabo el seguimiento de nuestras utopías.²²

Alicia Ahumada fue invitada por los miembros de Nuhusehe para documentar el trabajo que ellos realizan en el estado de Hidalgo. La misión de Nuhusehe es generar “procesos participativos que incidan en la educación y el desarrollo de los habitantes de la región, para lograr una mejor calidad de vida mediante la gestión y aplicación de recursos y colaborar con la formación de personas, pueblos y regiones conscientes de la comunidad humana a la que pertenecen.”²³ Los responsables de este proyecto además subrayan que “los habitantes del medio rural cuentan con los conocimientos, capacidad, y voluntad suficiente para generar su propio desarrollo. Nuhusehe sólo es un medio para brindarles apoyo y acompañamiento para facilitar su proceso.”²⁴ Con esta intención organizaron en colaboración con el Banco de Alimentos del Centro del Estado de Hidalgo, A. C. (BACEH) numerosas despensas que se llevaron a cuatro comunidades indígenas de la región.

Nos fuimos a los pueblos El Arenalito, La Mesa, Moxthe y Cieneguilla que incluso en coche son difíciles de acceder por los pequeños caminos pedregosos. Al llegar en las comunidades, los miembros de Nuhusehe primero presentaron su proyecto y después escucharon las necesidades de los indígenas que variaron considerablemente de localidad a localidad. Por ejemplo, en La Mesa nos reunimos en la escuela del lugar donde los habitantes nos dijeron que tienen agua potable y luz, pero por la pobreza que hay les resulta ser muy difícil construir casas. La organización les ofreció ayudar conseguir créditos y materiales para construir las,

²² Véase “Historia e Identidad de Nuhusehe” en el anexo I: *Nuhusehe Educación y Desarrollo*, A.C. del presente trabajo.

²³ Véase “Presentación” en el anexo I, *op.cit.*

²⁴ Véase *Ibidem*

pero al mismo tiempo destacó que solo pueden apoyar a comunidades bien estructuradas que al parecer no siempre es el caso.

Un buen ejemplo de una comunidad organizada y fuerte resultó ser Cieneguilla donde nos recibió la delegada que también es la maestra del pueblo. Con ella nos dimos un paseo por el lugar donde nos mostró los más recientes avances de desarrollo como por ejemplo una calle recientemente cementada. Mientras que en las otras comunidades, a menudo resultó un poco complicado repartir las despensas de manera más justa posible, en Cieneguilla las pudimos simplemente dejar en un espacio indicado por la delegada. En la tarde ella las repartía a la gente más necesitada de la zona.



Alicia Ahumada hablando con una mujer indígena, Localidad de Moxthe, Municipio de Cardonal, Estado de Hidalgo, 2003 / Foto: Laura M. Corkovic

En todos casos las despensas eran destinadas exclusivamente a ancianos ya que no pueden ganarse la vida trabajando. Hemos conocido a personas viejas que vinieron desde hogares marginados para comprar unas de las despensas que traíamos y que se vendían por un precio simbólico. Por falta de fondos, que resulta ser un grave problema en todas las iniciativas civiles para mejorar la situación de los indígenas, las despensas no se podían dejar gratuitas:

[...] El modo como se había convenido la entrega fue en función de estudios socioeconómicos realizados a las personas de distintas comunidades llegando a la conclusión de quienes se encontraban en mayor necesidad eran las personas ancianas o desamparadas, razón por la cual dichas personas fueron las beneficiarias. Nuhusehe realizaba la labor de llevar hasta la región las despensas sin ningún costo extra, al interior de nuestra organización concebimos ésta labor como un esfuerzo para posicionarnos en la región y

lograr que la gente nos identificara como organización. Cabe mencionar que la intención era realizar pláticas paralelas con las distintas comunidades, no sólo en función de las despensas entregadas sino para fungir como escuchas de sus necesidades para así nosotros poder buscar los modos de realizar las gestiones necesarias, al final no se realizaron como debían pues los asociados voluntarios no contaban con la disponibilidad para realizarlas. Éste programa se estuvo realizando seis meses antes de la constitución de Nuhusehe y se terminó un año y medio después de la constitución, en total duro dos años, la razón por la cual llegó a su fin fue la disminución del acopio de alimentos en BACEH, sin embargo tiempo después BACEH propuso de nuevo la alianza pero ahora Nuhusehe no contaba con fondos motivo por el cual decidimos aumentar el precio de las despensas para poder costear la distribución, lo cual a final de cuentas vino a terminar con las entregas pues las despensas venían con menos alimento y mas caras.²⁵



Alicia Ahumada tomando una imagen a dos mujeres indígenas, Localidad de Moxthe, Municipio de Cardonal, Estado de Hidalgo, 2003 / Foto: Laura M. Corkovic



Alicia Ahumada, s.t., Localidad de Moxthe, Municipio de Cardonal, Estado de Hidalgo, 2003 / Cortesía de la autora

²⁵

Véase "Historia e Identidad de Nuhusehe" en el anexo I, *op.cit.*

Alicia Ahumada estaba hablando con la gente, escuchando durante las reuniones, repartiendo las despensas cuando era necesario, acariciando perros que nos encontramos en el camino y por supuesto también fotografiando. Muchas veces estaba conversando con los indígenas antes de tomarles fotos, mientras que en otras ocasiones más bien era la observadora “invisible” con cámara plasmando en imágenes momentos de un encuentro importante entre indígenas y no indígenas. Ahumada aprovechó cada momento para documentar no solo el proyecto en sí, sino también la comunidad y la naturaleza en su alrededor. Más tarde me comentó que se siente igual a los indígenas y que por eso prefiere sacar fotografías de ellos en su vida cotidiana; no le interesa el lado folclórico²⁶. Es un aspecto importante que distingue a un fotógrafo no indígena como Ahumada del fotógrafo indigenista.

Las diferencias de acercamiento a la cultura indígena se dan por la educación, el acervo cultural, las oportunidades y el carácter individual de cada uno de los fotógrafos. Cuando una vez están hechas las imágenes, surge la pregunta de difusión de las mismas y aquí también hay algunas diferencias esenciales. Mientras que los fotógrafos no indígenas se ocupan de la publicación y venta de sus propios trabajos, los indígenas de los años 90s todavía requieren mucha ayuda de sus maestros.

Ocurre que éste apoyo que los maestros no indígenas brindan a sus alumnos se interpreta como una actitud de paternalismo cuando simplemente es una ayuda necesaria en el largo camino de formación de una fotografía indígena independiente. Un buen ejemplo es el trabajo de Carlota Duarte que ocasionalmente ha sido criticado como paternalista, a pesar de que su esfuerzo emergió en la formación de la organización indígena *Lok'tamayach*, Fotógrafos Mayas de Chiapas²⁷.

Al hablar del proceso de publicación y venta de imágenes, el fotógrafo no indígena Lorenzo Armendáriz destaca una diferencia importante entre ambos grupos:

²⁶ Conversación personal con Alicia Ahumada, 19.10.2003, Localidad de Santuario, Municipio de Cardonal, Estado de Hidalgo, México.

²⁷ Véase también el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

[...] Por ejemplo, yo soy indígena y hago foto. Pero entonces viene alguien y me hace la edición. Me dice éstas son buenas y estas no. Ahí hay otra diferencia. No es la edición del indígena que estás viendo. Esto es bajo los parámetros de la fotografía actual o de la moda. Esto es lo que vamos a mostrar, sobre todo cuando hay que venderlo. [...]²⁸

Mientras que las imágenes pueden ser de un fotógrafo indígena o no indígena, la edición acaba ser siempre una labor no indígena. En los talleres de fotografía es común que los maestros hacen una preselección de imágenes junto con sus alumnos indígenas, pero la selección final es cosa del editor no indígena. Finalmente, es el editor quien elige las fotografías más vendibles y destinadas a un mercado que también es no indígena.²⁹

La edición es otra ayuda en el desarrollo de la fotografía indígena. No es un acto paternalista o discriminatorio hacia los indígenas, sino más bien una estrategia capitalista necesaria para el éxito de la fotografía indígena. Es una medida de la cual también sacan beneficio económico los indígenas. Sin embargo, no cabe duda que un fotógrafo indígena con una educación y formación profesional igual a la que poseen sus compañeros no indígenas sería menos dependiente del trabajo editorial extranjero. Como exactamente esa independencia influiría en el trabajo y éxito de los fotógrafos indígenas habrá por esperar hasta que se logran nivelar las condiciones básicas.

Durante los 90s la venta de fotografía indígena florece sobre todo al nivel internacional. El mundo ya había dirigido sus miradas hacia México por el levantamiento zapatista³⁰ que casualmente surgió en la misma década que el proyecto de Carlota Duarte³¹. Cuando los indígenas de Chiapas dan de conocer los resultados de sus primeros contactos con la fotografía, el mercado internacional los absorbe inmediatamente por sus nuevas perspectivas sobre la cultura indígena

²⁸ Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

²⁹ Véase también la entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México

³⁰ Véase también el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

³¹ Véase también el capítulo 3.2.1. *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

contemporánea y sobre todo por el origen indígena de sus autores. El fotógrafo Francisco Mata Rosas opina al respecto:

Independientemente de si nosotros consideremos que el trabajo de Maruch [Sántiz Gómez] es bueno o malo, independientemente de que nosotros analicemos si la edición del libro es interesante, es propositiva o no, etc. etc. aquí Maruch, lo que le ha permitido tener el éxito que ha tenido pues es precisamente porque es indígena. Si esas mismas imágenes las firma una mujer no indígena, seguramente todo el mundo se cuacaría del libro. Diría que no tiene nada, ese libro es malísimo, etc. etc., pero como es una mujer indígena... Entonces, eso nos permite esta conexión de la que hablaba antes, esta conexión de decir que es una cause de apoyo. Entonces, es importante que exponga en Nueva York y que exponga en Berlín. ¿Por qué? Porque es una mujer indígena.

Si la gente te pregunta: "Oye, conoces a Maruch Sántiz?" Nadie te va a decir: "Ah, de la foto de la aguja..." Te van a decir: "Ah, la indígena." Entonces, el principal valor que tiene en este circuito que tiene es ser indígena. Y si es mujer... ¡mejor! Mejor, porque está más jodida. Entonces, esto no permite echarla más.

Independientemente de los valores que tenga, que las tiene sin duda alguna, es que de repente puede parecer extraño. Hay gente que tiene muchos años trabajando en la fotografía, muchos años intentando hacer un trabajo a conciencia, a profundidad, digno, etc. etc. jamás en su vida tenga una sola de las oportunidades que a Maruch con un libro de alguien que no es fotógrafo, de alguien que se hace fotógrafo mientras se hace el libro y mientras se hace su promoción en el mundo de repente es famosísima. Entonces, esto es exactamente igual como los cuantas que las industrias inventan de un día para el otro.

A partir de esto se ha generado un movimiento de fotógrafos que quieren seguir los pasos de Maruch, ya sin mucho éxito. Yo casi creo que va a ser muy difícil que veamos otro libro del mismo éxito. Del mismo tamaño de Maruch. Lo cual no le quita mérito, insisto.

Sí, pienso que en gran medida a ella la usaron. La usaron para abanderar en un momento coyuntural muy importante. Ahora, imaginamos el libro de Maruch antes del 94. Seguramente hubiera pasado sin ser percibido. Seguramente hubiera pasado como una cosa chistosa que a alguien le ocurrió. Buena honda que le den una cámara a una indígena y pobrecita que tome sus fotos... Pero es después del 94. Eso genera el caldo de cultivo perfectamente para que ella emerja en medio de las aguas del neoindigenismo con el éxito que tiene.³²

32

Entrevista con Francisco Mata Rosas, 14.04.2003, Ciudad de México

Mucho depende del momento y así también el éxito de la fotografía indígena mexicana. Mata Rosas no es el único quien destaca que lo indígena se vende³³ y aún más en la década del movimiento neozapatista. El fotógrafo no indígena Pedro Tzontémoc³⁴ dice:

[...] Maruch para mí no es ni fotógrafa indígena ni indigenista, es fotógrafa mexicana que está fotografiando a lo que está a su alcance, lo que está en su mundo; yo fotografío lo que está en mi mundo. Lo que me molesta es ese asunto de rescate indigenista, es decir: Soy indígena y luego soy fotógrafa. [...]³⁵

Es cierto que el mundo no indígena, incluyendo a los maestros en los talleres de fotografía para indígenas, los editores, las galerías, los coleccionistas y los museos dentro y fuera de México, aplica conciente o inconcientemente el criterio de lo indígena para cumplir con sus principales necesidades y obligaciones que varían de grupo a grupo. Los maestros de los talleres quieren compartir sus conocimientos profesionales y resulta ser aún más satisfactorio cuando pueden hacerlo ofreciendo nuevas oportunidades a indígenas marginados, los editores al dar de conocer los mejores resultados de los talleres de fotografía brindan algo revolucionario acorde con el canon neoindependiente contemporáneo, las galerías responden a las demandas del mercado motivado por el movimiento zapatista para incrementar sus ventas, los coleccionistas invierten en la fotografía mexicana actual por su contenido indígena que, para variar, fue creado por indígenas en lugar de no indígenas y, finalmente, los museos como mediador entre el arte y el público hacen entendible esa innovadora visión indígena en la fotografía mexicana que no se ha podido formar independientemente del mundo no indígena.

En la década de los 90s se ha creado un grupo de fotógrafo indígenas profesionales que logró tener gran éxito nacional e internacional. Como consecuencia nació una nueva relación entre fotógrafos indígenas y no indígenas en la que ambos

³³ Véase también las entrevistas con Lorenzo Armendáriz y Agustín Estrada en el anexo A: *Fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

³⁴ Véase también el capítulo 2.2.1.1 *Los tarahumaras – un pueblo de Antonin Artaud* del presente trabajo.

³⁵ Entrevista con Pedro Tzontémoc, 02.02.2004, Ciudad de México

grupos están luchando por cubrir tanto las demandas del mercado como las necesidades culturales propias. Aquí surge la pregunta que opina uno sobre el otro. Durante las entrevistas para el presente trabajo les había preguntado a los fotógrafos a quien del otro grupo conocen y que opinan sobre la calidad de sus trabajos. Además me interesaba ver, si los fotógrafos no indígenas creen que los fotógrafos indígenas forman una oposición al trabajo no indígena o no.

De antemano cabe mencionar que la mayoría de los fotógrafos no indígenas conoce los trabajos de Maruch Sántiz Gómez³⁶ y del TFG³⁷, pero pocos han visto fotografías de los demás miembros del AFI³⁸. Sus opiniones sobre la fotografía indígena son, pese a unas pocas excepciones, muy positivas.³⁹ Los fotógrafos indígenas, por su parte, generalmente respetan el trabajo previo de los indigenistas y sobre todo de sus maestros. Pero en ocasiones se muestran poco impresionados por la fotografía no indígena contemporánea por lo cual tampoco nombran a ningún fotógrafo en particular cuyas imágenes les pudieran haber parecido interesantes.⁴⁰

El fotógrafo indígena Emiliano Guzmán Meza⁴¹ opina:

Ellos son fotógrafos conocidos y saben, tienen sus intereses, vienen a las comunidades, a veces son conocidos y ya saben muy amplio el campo de la fotografía, a veces pueden trabajar ellos en las comunidades, a veces tienen facilidad, no sé como lo hacen pero tal vez tienen muchas ideas, pero siempre a veces es diferente sus técnicas, sus punto de vista y lo que estamos haciendo. A veces un profesional nos puede criticar, la fotografía que puede decir, qué habla, qué dice.

Claro es muy diferente la obra de nosotros comparado con la de los profesionales, pero nos parece que son ideas diferentes, pero en ambos nacen ideas profesionales dentro de nosotros. Y nosotros podemos hacer una idea de ellos hacia nosotros, en ambos podemos pensar o solamente obras de fotógrafos profesionales, cómo toman sus fotos, pensar nosotros cómo podemos mejorar porque todos profesionales tienen diferentes características,

³⁶ Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

³⁷ Véase el capítulo 3.2.2 *Archivo Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

³⁸ Véase el capítulo 3.2.1. *Archivo Fotográfico Indigenista* del presente trabajo.

³⁹ Véase el anexo A: *Entrevistas con fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

⁴⁰ Véase el anexo B: *Entrevistas con fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

⁴¹ Véase el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a la modernidad* del presente trabajo.

formas de tomar sus fotos, esas son sus características, son como sus técnicas que hacen ellos.

Nosotros apenas estamos en desarrollo, en que forma vamos a llegar, en que forma queremos seguir tomando fotografía, que forma podemos mejorar nuestras fotografías, nosotros estamos orgullosos trabajar en nuestras comunidades, qué es lo que encontramos dentro de nuestras comunidades, nuestras culturas, nuestras casas, nuestras actividades. Me imagino y creo es lo diferente de los profesionales, porque los profesionales tienen sus objetivos muy directas, muy concretas y nosotros somos como más libres de hacer fotografía, es algo diferente.⁴²

Es muy importante destacar que los mismos fotógrafos indígenas reconocen ser novatos en el ambiente fotográfico, mientras que consideran a los no indígenas como profesionales dado a su larga experiencia. Petul Hernández Guzmán⁴³ incluso opina que sin una fotografía indigenista, tampoco hubiera una fotografía indígena en México:

Para mí es interesante, yo creo que ese es, el fotógrafo que viene de fuera es la persona que nos llegó a abrir nuestro camino... Si no hubiera fotógrafos que nos llegó a mostrar las imágenes también nosotros no tendríamos la idea de cómo, llegaron a mostrar cómo es la imagen, se ve muy claro, o sea, no se cambia tanto como se carga la persona, cómo se vestía. Entonces, esta persona el fotógrafo nos llegó a mostrar que es, él nos guió para tomar fotografía para mí es lo importante. También en las lingüísticas sobre la escritura de nuestra lengua, nos sirvió de algo, pero el problema es que a veces no lo dejan aquí, se lo llevan. Por ejemplo, a lingüistas extranjeros, o puede ser que a veces lo dejan nada más que nosotros no sabemos donde lo tienen. Entonces, esta es la importancia del fotógrafo de fuera del estado. Que a veces no conocemos donde dejó el trabajo, por decir lo llevó lejos o al extranjero, no sabemos cómo era en aquel tiempo, eso es lo malo.

Si fuera como por ejemplo que dejó en Na Bolom ahí están las imágenes, los estamos conociendo ahorita actualmente, entonces quiere decir que estamos conociendo cómo era en aquel tiempo, para mí es interesante, pero que nos dejaran mostrar tan siquiera, pero si no nos dejan mostrar entonces es malo fotógrafo también. Para mí no va a servir. No sé como actualmente están trabajando en Na Bolom. Cuando empecé relacionar con ellos, era director de Manuel Palma, buena gente, nos permitieron a entrar, conocer, quisiéramos que así fueran todos los fotógrafos, que no lo llevara tan

⁴² Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*

⁴³ Véase el capítulo 3.2.1.5 *Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa* del presente trabajo.

lejos que nos dejara aquí tan siquiera...cómo era nuestra pueblo, cómo era nuestra ciudad...

La gente a veces tiene razón de que no se deja tomar fotografía, por lo que no lo dejan aquí las imágenes, se lo llevan, no lo saben donde lo sirve, puede ser que lo vende, puede ser no lo sé. Esa también piensa la gente. No lo se que hacen con eso.⁴⁴

Según algunos fotógrafos no indígenas, una parte de su trabajo se queda en las comunidades⁴⁵ lo que obviamente no es suficiente para las necesidades de los indígenas. Para ellos es muy importante tener fotografías sobre su cultura como referencias para futuras generaciones. Dentro de éste marco, quepa la opinión del fotógrafo indígena Genaro Sántiz Gómez⁴⁶. Subraya que unos "lo hacen por fama y otros por necesidades"⁴⁷, lo que para el es la mayor diferencia entre fotógrafos no indígenas e indígenas.

Hablando del trabajo profesional, la fotógrafa indígena Xunka' López Díaz⁴⁸ opina que cada uno de los dos grupos debería solamente operar dentro de su propia comunidad:

Para mí no tienen validez su fotografías, porque la cultura o sea del indígena donde lo toman es de nosotros no son de ellos solo más que vienen a tomarse foto vienen de viaje y toman la foto y regresan a exponerlo y no son de su cultura, para mí eso...

Y yo también cuando voy a viajar y veo las cosas bonitas, así pero yo no lo voy a exponer en una fotografía o no voy a publicar esa fotografía porque no es mi ciudad o solo para un recuerdo de viaje nada más y por ponerlo una libreta de cómo fue el viaje, cómo pasé el viaje y eso es nada más como un recuerdo nada más para mí, de viaje.

Pero hay personas que vienen de lejos que sacan sus fotografías de las personas indígenas de cómo vestían y todo eso y llegan éste es mi trabajo pero no, no sé como lo hacen o la verdad no sé como lo hacen a veces lo

⁴⁴ Entrevista con Petul Hernández Guzmán, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

⁴⁵ Véase las entrevistas con los fotógrafos no indígenas en el presente trabajo.

⁴⁶ Véase el capítulo 3.2.1.4 *Genaro Sántiz Gómez: ¿Posh sagrado?* del presente trabajo.

⁴⁷ Entrevista con Genaro Sántiz Gómez vía correo electrónico, 02.01.2009, USA-Berlín

⁴⁸ Véase el capítulo 3.2.1. *Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal* del presente trabajo.

exponen, a veces lo publican, claro que él lo tomó o ella lo tomó, fue su cámara, fue su película, pero la persona en la que está en la foto es como persona indígena, creo que lo está preguntando dónde lo sacaste, pero...

Está bien, pero lo que pasa... Para una colección está bien, como un recuerdo está bien, pero te digo hay persona que lo expone y lo publica.

[...] no dice quién es, dónde vive, cómo se llama, cómo se llama su familia, y a cambio nosotros cuando publicamos o en una exposición o en un libro ahí trae las instrucciones de todos, dónde está y dónde vive y trae subtítulos abajo, ésta es mi mamá, ésta es mi tía... y como "Mi hermanita Cristina" ahí tiene su nombre, y ahí esta sus instrucciones adentro del libro y dónde estuvo, y donde nació mi hermanita y en dónde nací yo, ahí trae todo, pero en cambio el otro fotógrafo, cuando vienen de lejos sin título y nada. Eso es lo que yo digo.⁴⁹

Xunka' López Díaz, al igual que Maruch Sántiz Gómez que es su compañera del AFI, considera que es importante añadir información adicional y así hacer más entendible el contenido de la imagen. Únicamente alguien interno a una determinada comunidad puede proponer esa importante información y en consecuencia para López Díaz solo es válida una visión interna hacia fuera, mientras que la visión externa del fotógrafo no indígena no tiene mayor importancia.

Durante mi entrevista con Emiliano Guzmán, surgió la pregunta si a él le gustaría fotografiar dentro del mundo no indígena y contestó:

De hecho, por ejemplo en ciudades grandes como en México hay muchas cosas que tomar, pero a la mejor si estando allá pueda tomar fotografías. Me gusta tomar fotografías o estar conviviendo con otros fotógrafos, pero siempre aquí en la comunidad, es muy lindo y hay muchas cosas que falta tomar fotografía, que se puede tomar fotografía.

Entonces mi ánimo está en mis comunidades, porque tiene otro sonido, otro tono, creo que es seguir trabajando acá. Si hay posibilidades allá, por curiosidad tomar fotos allá también ¡no!, pero siempre hay cosas diferentes, ámbitos, vidas, personas, que en la ciudad, que en el campo, en las comunidades, en lo rural,... Es la diferencia.

⁴⁹ Entrevista con Xunka' López Díaz, *op.cit.*

A mi me gusta todas las fotografías, porque es el momento de captar y sentir la sensibilidad del momento de las cosas que están presentes, de lo que yo veo, de lo que siento, puedo tomar fotografías, claro me gusta.⁵⁰

Una gran desventaja de los fotógrafos indígenas es la falta de oportunidades y posibilidades que los fotógrafos no indígenas tienen desde décadas. Los indígenas de los 90s vivieron una serie de ocasiones para conocer la fotografía como otro medio de expresión y para difundir sus trabajos al nivel internacional. A parte de tener que seguir desarrollando estos campos, también les falta la posibilidad de explorar el mundo no indígena como fotógrafo profesional. Por ejemplo, Genaro Sántiz Gómez ha vivido varios años en los Estados Unidos después de haber estudiado fotografía con Carlota Duarte y por las nuevas circunstancias de vida en el extranjero dejó de dedicarse a la fotografía. Me comentó que en los Estados Unidos solo logró trabajar un poco con video.⁵¹ Proyectos individuales de indígenas realizados afuera de sus comunidades, generalmente no son posibles por razones económicas y tampoco porque los indígenas todavía no han conseguido el mismo nivel de desarrollo profesional como sus compañeros no indígenas.

El fotógrafo no indígena Federica Gama⁵² dice:

La diferencia fundamental entre la fotografía indígena o "indigenista" no estriba en la calidad artística, documental o plástica de las fotografías que logra uno u otro fotógrafo, sino en las desigualdades entre cada uno y en la falta de oportunidades del indígena. Porque el "indigenista" puede conocer tan bien una comunidad que lograría un trabajo extraordinario, que efectivamente fuera un retrato de la vida indígena o de un grupo social y el indígena podría hacer también un trabajo excelente de autorretrato si aprende la técnica y logra entender que la fotografía es un medio de expresión.

Pero cuando se va un fotógrafo de "safari antropológico" o "turismo social" por unas semanas o meses a una comunidad indígena, como lo vemos o lo hacen muchos fotógrafos, definitivamente si existe una diferencia entre el trabajo de un fotógrafo indígena y el de un fotógrafo indigenista, de entrada porque cada quién ve lo que sabe. Pero tampoco el trabajo de un indígena sobre su propia "realidad" es el mejor *per se*.

⁵⁰ Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, *op.cit.*

⁵¹ Entrevista con Genaro Sántiz Gómez, *op.cit.*

⁵² Véase también el capítulo 3.1.6 *Federico Gama: Los mazahuacholoskatopunks* del presente trabajo.

[...] La fotografía o los proyectos fotográficos nos deben convencer por su calidad artística o documental y no por quien los hace, porque si no caemos en el favoritismo, en la discriminación, en la tolerancia complaciente o en el sentimiento de culpa. Lo que si debemos hacer y también me refiero fotográficamente hablando, es luchar para que todos podamos tener las mismas oportunidades.

Perdón que insista pero quiero ser un poco más gráfico, no es lo mismo llegar a una comunidad, con dinero, con equipo, con guías, con comida, con repelente, con cientos de rollos y luego de un tiempo regresar a la "civilización" para revelar imprimir, exponer o publicar, que regalarle a un indígena un cámara semiprofesional, cuando bien les va, para que hagan unas fotos "en sus tiempos libres", para que luego llegue un "curador" o "descubridor" a exponer o publicar su trabajo y escriba sendos artículos sobre lo naif de su visión.⁵³

Es esencial valorar los trabajos de ambos grupos de fotógrafos bajo criterios que tienen en cuenta tanto la falta de posibilidades de los indígenas como el estado de desarrollo profesional de cada uno para así mantener una objetividad crítica. Dentro de la fotografía indígena tal como se encuentra a finales del siglo XX, el hecho de que sus autores son indígenas es un aspecto predominante que siempre influye en la valorización de sus imágenes. La importancia que se da al origen indígena de los fotógrafos es una parte del espíritu de la época en la que se formó ese nuevo grupo de fotógrafos y debería entenderse como tal sin elevarse a ser el elemento más relevante en la fotografía indígena.

Durante las entrevistas realizadas para el presente trabajo, la mayoría de los fotógrafos no indígenas habla de manera positiva sobre el trabajo de los indígenas. Algunos, como por ejemplo Gerardo Suter, consideran que Maruch Sántiz Gómez es una artista:

[...] El trabajo de Maruch a mi me interesa mucho, pero curiosamente porque sus imágenes o su obra es súper-contemporánea, es una propuesta súper-contemporánea, una propuesta muy conceptual. Toda esta idea de asociación de texto e imagen, como están tomadas las fotos... Igual tu vez una imagen de Gabriel Orozco y se parece mucho a una foto de Maruch Sántiz. Hay esta fascinación por el objeto y la connotación que ese objeto

⁵³

Entrevista con Federico Gama vía correo electrónico, Agosto 2008, México-Berlín

puede tener. No es lo mismo, pero en ese sentido son imágenes súper-contemporáneas. No tienen para nada este “look indígena”, lo que uno podría esperar de una fotografía de una comunidad a la que pertenece Maruch.

Pero yo no lo vería como una oposición sino como un complemento a eso, porque, otra vez, el ser un fotógrafo indígena o el fotografiar al indígena no necesariamente es fotografiar la superficie. También es fotografiar la esencia que es lo que en caso de Maruch, se hace.⁵⁴

La fotografía Ángeles Torrejón, por su parte, destaca más bien el carácter didáctico que se encuentra el trabajo de los fotógrafos indígenas:

[...] El libro de Maruch me parece un libro precioso. Nos muestra su cultura, su tradición. Uno aprende, reflexiona. Esto es un libro buenísimo para nuestros niños, porque es una forma de acercarse a la cultura indígena de una manera sencilla y con la imagen. Yo la pondría como libro de texto en primaria para los niños, o sea de este nivel. Aprendemos su forma de mirar.⁵⁵

De hecho, toda fotografía independientemente del autor es un documento y como tal tiene un potencial didáctico. La lectura de las imágenes de la serie “Creencias” por Maruch Sántiz Gómez, para quedarnos con este ejemplo, es muy compleja cuando se tiene en cuenta el texto en tzotzil que viene acompañando las fotografías minimalistas. Además resulta ser culturalmente enriquecedora y plenamente didáctica cuando uno logra adentrarse hasta la esencia de las imágenes.⁵⁶ Pero a pesar de su valor, no a todo el mundo le gusta el trabajo de la fotógrafa indígena Maruch Sántiz Gómez.

Antonio Turok es alguien que resulta ser poco impresionado por la fotografía indígena:

Para empezar, Maruch ni se siente fotógrafa. No conciben intelectualmente ellos como concebimos nosotros los tatuajes que nos ponemos nosotros. Ella es escritora, es poeta y a veces usa una cámara, pero si tú la preguntas, ella dice: Pero yo no soy fotógrafa. Pues, ella te dice yo ni fotógrafo soy... se ríe.

⁵⁴ Entrevista con Gerardo Suter, 16.10.2002, México D.F.

⁵⁵ Entrevista con Angeles Torrejón, 11.02.2002, Ciudad de México

⁵⁶ Véase también el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

Entonces sí, la respuesta es que los que hacemos fotografía indígena somos nosotros, los que estamos fuera. Porque necesitamos ponernos este sello: ¡Nosotros si hacemos fotografía indígena ellos no! Ellos ni fotógrafos quieren ser.⁵⁷

Creo que pocos se atreven decir algo negativo sobre los fotógrafos indígenas para no caer en la discriminación que tanto daño ha hecho a la cultura indígena a lo largo de los siglos.⁵⁸ Y efectivamente, al hacer una crítica de la fotografía indígena, surge la tendencia de un nuevo tipo de discriminación hacia indígenas. Pedro Tzontémoc incluso habla de una discriminación hacia los dos lados:

Yo no conozco a Maruch, no me gusta su trabajo y no me gusta ese asunto. Se me hace discriminatorio decir "puesto que soy indígena tengo abiertas todas las puertas", o sea cuando apareció Maruch se le abrieron las puertas del Centro de la Imagen así... Maruch... pero ¿cuánto tiempo lleva ella haciendo foto? Qué ha hecho ella como fotógrafa como para que de repente sea: ¡Maruch! Hay muchos fotógrafos atrás que han trabajado mucho tiempo y que porque no somos indígenas ahora resulta que están discriminando a nosotros. Esa postura a mí, no me hace muy feliz. Como oigo Maruch, es una fotógrafa mexicana y punto.

No me gusta su trabajo como no me gusta de muchos otros. Y si me gustara su trabajo, bueno sería una fotógrafa mexicana que me gusta su trabajo. No me gusta esta percepción: Me gusta su trabajo, porque es indígena. Es como tratarlos otra vez como niños chiquitos. Entonces "Ay, como es indígena, lo que fotografía sí está bonito." - No es así, pues, no lo es.

Esa foto de la tortilla... todos los fotógrafos de México tenemos una foto de la tortilla igual a la de Maruch Sántiz y nunca nos lo han publicado. Tú llegas con fotos de Maruch Sántiz a cualquier lugar y te agarran a patadas... O sea tú llegas con las fotos de ella y no eres indígena, ni te abren la puerta. Es una discriminación en dos sentidos: "Soy fotógrafa importante, porque soy indígena." Es una discriminación a los que no son indígenas y es una discriminación a ella, a los indígenas, porque como son indígenas se dice: "¡Que bonito que hacen esas cosas!"

Conozco los fotos de los alumnos de Mariana Rosenberg que me gustan mucho más que las fotos de Maruch, porque curiosamente... Creo que Mariana les ha enseñado a los chavos a fotografiar, pero no se ha puesto ella sobre los chavos. Entonces los chavos sí realmente fotografían su mundo tal y

⁵⁷ Entrevista con Antonio Turok, 29.11.2003, Oaxaca de Juárez, Estado de Oaxaca, México
⁵⁸ Véase también el capítulo 2.3.2 *El problema de la discriminación* del presente trabajo.

como lo vean ellos. Y creo que Maruch está fotografiando un tanto con esta imagen con lo que tiene que fotografiar un indígena.

Por ejemplo, Artaud^[59] dice algo muy dramático, pero a mi parecer es genial. Cuando él vino a México, decía que no haya pintores mexicanos, no había obra mexicana. Por ejemplo, decía que Diego Rivera no es un pintor mexicano. El lo que hace es pintura europea, o sea de mexicanos para europeos, lo que los europeos quieren ver de México.

Yo creo que Maruch fotografía lo que todos quieren ver de un fotógrafo indígena y los alumnos de Mariana son ellos. Mariana les ha enseñado y se ha quitado ella. Y los chavos ven realmente su mundo y curiosamente las fotos de esos chavos son mucho mejores que las de Maruch y mucho mejores que las de muchos fotógrafos de los que vemos circulando por aquí.⁶⁰

Pablo Ortiz Monasterio que ha publicado el libro de Maruch Sántiz Gómez tiene una opinión parecida a la de Pedro Tzontémoc. Cree que los fotógrafos indígenas de Chiapas primero estaban copiando al trabajo de los fotógrafos no indígenas, “porque es lo que han visto que la gente hacía con la cámara.”⁶¹ Estaban imitando a los antropólogos que tomaron imágenes de fiestas y costumbres para luego seguir los pasos de la primera fotografía indígena con reconocimiento internacional que es Maruch Sántiz Gómez. Ella ha disfrutado tanto éxito que otros fotógrafos del AFI copiaron parte de su concepto. Según Pablo Ortiz Monasterio, eso explica las similitudes que hay entre el proyecto de Maruch Sántiz Gómez y “Mi hermanita Cristina” de Xunka´ López Díaz.⁶² Es cierto que no se puede negar la influencia de Sántiz Gómez sobre el trabajo de sus compañeros del AFI y viceversa, pero más bien es la consecuencia natural de un trabajo colectivo.⁶³

La fotografía indígena, a pesar de ser en su primera etapa de desarrollo, contribuye con una visión interna que varía de un taller fotográfico a otro, pero que siempre complementa el trabajo de los no indígenas. No obstante, la fotografía indígena y su gran éxito al nivel internacional pueden a menudo formar una oposición al trabajo no indígena. Sobre todo cuando se habla con fotógrafos

⁵⁹ Véase también el capítulo 2.2.1.1 *Los Tarahumaras – un pueblo de Antonin Artaud* del presente trabajo.

⁶⁰ Entrevista con Pedro Tzontémoc, *op.cit.*

⁶¹ Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, *op.cit.*

⁶² Véase *Ibidem*

⁶³ Véase también el capítulo 3.2 *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

indígenas que dicen que los acercamientos de los fotógrafos no indígenas a la cultura indígena no tiene gran valor para ellos. Así una de mis preguntas a los fotógrafos no indígenas fue si los indígenas forman una oposición al trabajo de los demás y casi todos contestaron que no. La fotografía indígena se entiende como otro movimiento más dentro de la fotografía mexicana, como una parte fresca y un trabajo simplemente diferente.⁶⁴ Pedro Meyer explica:

Están buscando su propio, su propio discurso. Probablemente ni sepa de los demás. ¿Tú crees que saben mucho de los demás? Te aseguro que no, porque yo, por ejemplo, ahorita con Mariana Rosenberg el proyecto este que está haciendo y que nosotros publicamos en ZoneZero, pues, los chicos ahí apenas saben lo que está pasando en Oaxaca que queda...^[65]

[...] El origen de su intención es expresión personal, la expresión personal. No tiene nada que ver con oposición a alguien.⁶⁶

Como hemos visto, los fotógrafos indígenas tienen una opinión bastante clara sobre el trabajo de los no indígenas. Se basa principalmente en sus experiencias diarias con fotógrafos no indígenas y los conocimientos que obtuvieron en los talleres de fotografía. Cabe mencionar, que sus comentarios sobre la fotografía no indígena seguramente serían mucho más detallados si hubieran obtenido posibilidades de estudiar a fondo la presencia de la cultura indígena en la historia de la fotografía mexicana.

Respeto a Mariana Rosenberg y su trabajo en Oaxaca, es justamente ella la única de todos los entrevistados que cree que la fotografía indígena forma una oposición a la no indígena:

Si, claro que si. Es un poco como lo que hablábamos antes. Creo que finalmente estos fotógrafos indígenas que se expresan a su manera forman parte otra vez no de esta sociedad actual mexicana contemporánea, independientemente de que sean indígenas.

⁶⁴ Véase el anexo A: *Entrevistas con fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

⁶⁵ Para más información sobre el proyecto de Mariana Rosenberg, véase también el capítulo 3.2.2 *Archivo Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

⁶⁶ Entrevista con Pedro Meyer, 12.02.2003, Ciudad de México

Ahora, Maruch es cierto que creo que fue la primera indígena, además fue mujer y finalmente se llevó el título de la primera. Pero yo creo que habrá muchísimas mujeres fotógrafas indígenas con su propuesta actual y eso creo que merece mucho la pena.

Eso es exactamente el momento indígena que estamos viviendo. Donde los indígenas agarran su cámara y no sólo es que sepan medir el tiempo y la velocidad y el diafragma, sino que tienen una visión muy personal. Y de eso se trata, de que formen parte de esta sociedad contemporánea y se expresen a través de la fotografía.

Creo que la fotografía indígena va a resultar muy distinta a la indigenista. Y yo creo que ahí está algo bien interesante. Y creo que va a ir más allá que es lo que te decía que me sorprendía, por lo menos con mi taller. [...] ⁶⁷

En ese sentido habrá por esperar el futuro desarrollo de la fotografía indígena que como hemos visto está apenas en sus inicios. Por el momento consta que la fotografía indígena no se percibe como una oposición al trabajo no indígena, sino más bien como una aparición temporal que complementa la visión general sobre la actual cultura indígena de México.

⁶⁷

Entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

4 CONCLUSIONES

Los fotógrafos de los años 90s acabaron con la visión unilateral sobre el mundo indígena que hasta entonces dominaba en la historia de fotografía mexicana.¹ En este trabajo he intentado demostrar que actualmente la cultura indígena² en la fotografía no solo puede ser interpretada y representada por no indígenas mexicanos y extranjeros, sino también por los mismos indígenas.

Varios grupos de fotógrafos indígenas procedentes de diferentes localidades³ consiguieron gran reconocimiento tanto nacional como internacional y anunciaron así un futuro prometedor para la fotografía indígena de México. Aquí es importante subrayar que la contribución de los indígenas está dando un carácter diferenciado a la suma de las imágenes con tema indígena creadas durante los 90s, pero así mismo consta que la formación de una fotografía indígena no hubiera sido posible con el mismo éxito sin el espíritu neozapatista de la época⁴ y el compromiso de los fotógrafos no indígenas.

Los fotógrafos no indígenas⁵ habían llevado la fotografía con tema indígena a su auge durante los 80s y, no obstante, seguían produciendo importantes trabajos con una valiosa visión foránea sobre la cultura indígena. Al reconocer que la fotografía mexicana carecía de una visión interna por parte de los indígenas, algunos decidieron ser los maestros y editores de una recién nacida fotografía indígena. Un primer impulso hacia esta dirección se dio en 1988 durante la exposición "México: un siglo de fotografía indígena"⁶ organizada por el fotógrafo Agustín Estrada⁷ en la Ciudad de México. Aunque lamentablemente no existe un catálogo ni publicación

¹ Véase también el capítulo 1 *Introducción* del presente trabajo.

² Véase el capítulo 2 *La cultura indígena de México* del presente trabajo.

³ Véase también el capítulo 3.2 *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

⁴ Véase también el capítulo 2.1.1.2 *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* del presente trabajo.

⁵ Véase también el capítulo 3.1 *Fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

⁶ Véase también el capítulo 3 *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s* y el anexo F *Exposición: "México: un siglo de fotografía indígena"* del presente trabajo.

⁷ Véase mi entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México

alguna de aquella muestra, gracias a la cinta con las conversaciones mantenidas en el curso de la misma por su comisario y varios expertos, podemos reconstruir aproximadamente los contenidos y objetivos de aquella exposición pionera.

Poco después otros fotógrafos no indígenas como Carlota Duarte⁸ y Mariana Rosenberg⁹ impartieron talleres de fotografía en diferentes comunidades de Chiapas y Oaxaca. Invitaron a los indígenas a conocer un nuevo medio de expresión que hasta entonces había sido característico de la cultura no indígena. Les enseñaron a los participantes cómo servirse de la cámara para utilizarla libremente y según sus propias necesidades. Editores como el fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio¹⁰ colaboraron en la activa formación de fotógrafos indígenas y consiguieron que los resultados logrados en los talleres fueran difundidos en todo el país. Los fotógrafos no indígenas fueron apoyados por instituciones importantes como el Instituto Nacional Indigenista (INI)¹¹, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)¹² y el Centro de la Imagen (CI)¹³ lo que a su vez garantizaba una difusión de los trabajos indígenas a nivel internacional.

Finalmente, a partir de 1998, surgió un verdadero “boom” alrededor de la fotografía indígena con un mayor enfoque en las obras de Maruch Sántiz Gómez¹⁴ que se llevó el mérito de ser la primera fotógrafa indígena de México.¹⁵ Le siguieron otros que al igual que ella han sido alumnos de Carlota Duarte y miembros del Archivo Fotográfico Indígena (AFI)¹⁶, pero ya con menos impacto. Eso no quiere decir que sus imágenes sean de valor menor, sino sólo que sorprendieron menos por las semejanzas que se encuentran entre sus trabajos y el de Sántiz Gómez, o incluso en comparación con la fotografía antropológica producida por fotógrafos no

⁸ Véase mi entrevista con Carlota Duarte, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México

⁹ Véase mi entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México

¹⁰ Véase mi entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México

¹¹ Véase también el capítulo 2.1.1.1 *Instituto Nacional Indigenista* del presente trabajo.

¹² Véase también el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

¹³ Véase también el capítulo 1 *Introducción* del presente trabajo.

¹⁴ Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo, tanto como mi entrevista con Maruch Sántiz Gómez, 12.5.2003, San Cristóbal de las Casas.

¹⁵ Véase también mi entrevista con Mariana Rosenberg, *op.cit.*

¹⁶ Véase el capítulo 3.2.1 *Archivo Fotográfico Indígena* del presente trabajo.

indígenas.¹⁷ Los fotógrafos del AFI vivieron un continuo intercambio de experiencias e ideas entre ellos por lo cual parece inevitable que haya similitudes como por ejemplo las que se encuentran en la composición de sus imágenes.¹⁸ Algo parecido ocurre con la fotografía antropológica cuya presencia es tan fuerte en el país que educó el ojo de los fotógrafos mexicanos y así también el de muchos indígenas¹⁹.

En otro registro, las tomas hechas por los alumnos de Mariana Rosenberg en el Taller Fotográfico Guelatao (TFG)²⁰ son menos antropológicas y se distinguen claramente de las fotografías del AFI. Un aspecto muy importante por mencionar es que los participantes del TFG fueron niños, mientras que los fotógrafos del AFI son adultos.²¹ La mirada interior de esos jóvenes se percibe por los espectadores como una visión más suelta y menos apegada a la forma de ver indigenista.²² A pesar de este gran logro del TFG, no hay que olvidar que también los estudiantes de Mariana Rosenberg siguieron las instrucciones de una maestra no indígena y que su futuro como fotógrafos profesionales todavía es incierto.²³ No obstante, resulta ser un buen ejemplo para demostrar lo importante que es empezar enseñando la fotografía a niños indígenas para que puedan familiarizarse con el medio y decidir a temprana edad si quieren o no seguir el camino de un fotógrafo profesional.

En mi opinión, para lograr una fotografía indígena más independiente de la no indígena, en primer lugar hace falta que los indígenas obtengan las mismas oportunidades de educación y formación profesional que sus compañeros no indígenas. Los talleres de fotografía para indígenas son solo un primer paso y su función no será cumplida hasta que haya maestros indígenas con la misma capacidad profesional como la que poseen los maestros no indígenas. Dentro de este marco,

¹⁷ Véase también mi entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, *op.cit.*

¹⁸ Véase las fotografías de Maruch Sántiz Gómez, Xunka' López Díaz y Juana López López en el *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

¹⁹ Véase por ejemplo las fotografías del fotógrafo no indígena Pablo Ortiz Monasterio y las del fotógrafo indígena Petul Hernández Guzmán en el *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

²⁰ Véase el capítulo 3.2.2 *Archivo Fotográfico Guelatao* del presente trabajo.

²¹ Para más información sobre las similitudes y diferencias entre el AFI y el TFG, véase el capítulo 3.2 *Fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

²² Véase también mi entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México

²³ Véase el capítulo 3.2.2.1 *La mirada interior de cinco fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

tampoco hay que subestimar los aspectos económicos, sociales y culturales que también influyen en el futuro desarrollo de la fotografía indígena. La pésima situación económica de muchos indígenas y las rígidas estructuras sociales en las comunidades frenan un rápido progreso de la fotografía indígena en México. Así mismo el enfrentamiento entre la fuerte cultura indígena y el dominante mundo no indígena plantea una serie de problemas culturales como por ejemplo pueden ser las diferencias lingüísticas²⁴.

Al realizar una comparación directa entre los fotógrafos indígenas y no indígenas, se cristaliza una serie de disparidades esenciales que existen entre ambos grupos.²⁵ Mientras que los fotógrafos no indígenas entrevistados para el presente trabajo tuvieron sus primeros contactos con la fotografía a través de algún familiar o amigo cercano, los indígenas la conocieron gracias a los no indígenas, ya sea por haber sido fotografiados en sus quehaceres diarios y durante sus fiestas tradicionales o a través de los talleres de fotografía para indígenas. A principios del siglo XXI casi la mitad de los fotógrafos no indígenas siente una vocación artística y por consiguiente pocos siguen interesados en el mero registro de elementos culturales indígenas. En el caso de los fotógrafos indígenas, en cambio, es al revés: pocos se sienten artistas y una gran mayoría elabora un intenso trabajo de registro para preservar su cultura que a pesar de toda su resistencia cultural a menudo se percibe como en peligro de extinción.²⁶ Mientras que los no indígenas, acorde con la cultura occidental, son fotógrafos individualistas con una obvia preferencia por imágenes en blanco y negro²⁷, los no indígenas prefieren el trabajo en grupo y la fotografía a color²⁸ por su apego a la realidad.²⁹

²⁴ Véase el ejemplo de la fotógrafa indígena Juana López López del AFI en el capítulo 3.2.1.3 *Juana López López: Chiles y los colores* del presente trabajo.

²⁵ Véase también el anexo A: *Entrevistas con fotógrafos no indígenas* y el anexo B: *Entrevistas con fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

²⁶ Véase también el capítulo 3.2.1.2 *Emiliano Guzmán Meza: Del maíz a la modernidad* y mis entrevistas con los fotógrafos indígenas Petul Hernández Guzmán y Juan de la Torre del presente trabajo.

²⁷ Véase las fotografías no indígenas en el *Catálogo de láminas* del presente trabajo.

²⁸ Véase las fotografías indígenas en *Ibidem*.

²⁹ Véase también el capítulo 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

Respecto a la selección temática hay tanto diferencias como similitudes, pero en todo caso las representaciones se complementan y ofrecen a los consumidores de las imágenes una amplia gama de la cultura indígena contemporánea y su legado prehispánico vista desde varios ángulos. El mundo precolonial, del cual principalmente se quedaron parte de la arquitectura, numerosas esculturas e impresionantes códices, ha servido como fuente de inspiración para algunos fotógrafos no indígenas como Javier Hinojosa³⁰, Tatiana Parceró³¹ y Gerardo Suter³². Hinojosa presenta unas de las ruinas prehispánicas³³ más importantes de México, mientras que Parceró y Suter más bien ponen un enfoque en la mitología³⁴. Temas como la muerte y las creencias populares, que en México por sus raíces prehispánicas obtuvieron ciertas características peculiares en comparación con sus equivalentes de otras culturas, han sido abordadas por la fotógrafa no indígena Mariana Yampolsky³⁵ y la indígena Maruch Sántiz Gómez³⁶.

El tema de las fiestas tradicionales es uno de los más dominantes y se encuentra tanto en la fotografía indígena como no indígena. Generalmente, para poder fotografiar durante unas de las fiestas rituales es necesario que cada fotógrafo, independientemente de su cultura o nacionalidad, pida permiso a las autoridades locales. Cada incumplimiento sería una falta de respeto hacia la cultura indígena y podría tener consecuencias para el fotógrafo. Lo que varía es sobre todo la motivación de asistir a ese tipo de fiestas. Los no indígenas principalmente se acercan con un proyecto de estudio o registro predefinido lo que además tiene una larga tradición en México³⁷, mientras que para no indígenas es un compromiso con su comunidad. Los dos ejemplos elegidos para el presente trabajo son las obras de Pablo Ortiz Monasterio³⁸, quien por un trato de negocio con los indígenas obtuvo la

³⁰ Véase mi entrevista con Javier Hinojosa, 18.12.2003, Ciudad de México

³¹ Véase mi entrevista con Tatiana Parceró vía correo electrónico, Abril 2006, Buenos Aires-Berlin

³² Véase mi entrevista con Gerardo Suter, 16.10.2002, Ciudad de México

³³ Véase el capítulo 3.1.1 *Javier Hinojosa: Arquitectura prehispánica* del presente trabajo.

³⁴ Véase el capítulo 3.1.2 *Gerardo Suter: Mitología prehispánica* del presente trabajo.

³⁵ Véase el capítulo 3.1.3 *Mariana Yampolsky: La Muerte* del presente trabajo.

³⁶ Véase el capítulo 3.2.1.1 *Maruch Sántiz Gómez: Creencias* del presente trabajo.

³⁷ Véase también el capítulo 1 *Introducción* del presente trabajo.

³⁸ Véase el capítulo 3.1.4 *Pablo Ortiz Monasterio: Corazón de venado* del presente trabajo.

oportunidad de fotografiar un ritual ancestral huichol, y las del fotógrafo indígena Petul Hernández Guzmán³⁹ sobre el carnaval en Tenejapa, su lugar de nacimiento.

Otro tema muy frecuente son la gente indígena, es decir hay innumerables fotografías de mujeres, niños y hombres de diferentes grupos étnicos a los cuales muchos fotógrafos no indígenas les identifican como tales principalmente por su lugar de origen marginado y su aspecto "típicamente indígena"⁴⁰. Tradicionalmente los fotógrafos no indígenas viajan incluso hasta las comunidades indígenas más alejadas para encontrarse con los portadores de la cultura local. En el caso ideal, se quedan y conviven con los indígenas hasta que ellos les permitan retratarlos en su vida diaria y tradicional. Para los fotógrafos indígenas, por el contrario, la gente a los que fotografían son familiares, amigos y vecinos, es decir son generalmente miembros de la misma comunidad. Aquí se nota una clara diferencia en el acercamiento de los fotógrafos antes de poder fotografiar a gente indígena. Varía y depende considerablemente de la cultura a la cual pertenece el fotógrafo.⁴¹ No obstante, cabe acordar que todo acercamiento a la cultura indígena también depende de las oportunidades y el carácter individual de cada uno de los fotógrafos, independiente de si es indígena o no.

Durante los 90s tanto los fotógrafos indígenas como no indígenas mexicanos y extranjeros produjeron imágenes impresionantes a través de las cuales despliegan una visión plenamente variada sobre la gente indígena de las zonas rurales. Iluminan todo el espectro de la sociedad indígena y hasta nos revelan la vida indígena familiar desde un interior muy personal como en algunos proyectos de fotógrafos indígenas. Unos ejemplos son los trabajos de los fotógrafos tzotziles Xunka' López Díaz⁴² y

³⁹ Véase el capítulo 3.2.1.5 *Petul Hernández Guzmán: Carnaval de Tenejapa* del presente trabajo.

⁴⁰ Véase el capítulo 3.1.5 *Mujeres, Niños y hombres indígenas* del presente trabajo.

⁴¹ Véase también el capítulo 3.3 *Fotógrafos indígenas vs. fotógrafos no indígenas* del presente trabajo.

⁴² Véase el capítulo 3.2.1.6 *Xunka' López Díaz: Entre Chamula y San Cristóbal de las Casas* del presente trabajo.

Genaro Sántiz Gómez⁴³ que nos ofrecen un profundo vistazo en los tiempos de sus infancias.

Mientras que la gran mayoría de los fotógrafos trabaja directamente en las comunidades, Federico Gama⁴⁴ publicó un proyecto al cual llama “los mazahuacholoskatopunks” refiriéndose a los indígenas migrantes que viven en la Ciudad de México.⁴⁵ En este contexto, tampoco descarta el tema de la discriminación⁴⁶ que es un grave problema en la sociedad mexicana y una de muchas dificultades que afectan negativamente la cultura indígena contemporánea⁴⁷. Existe sobre todo una fuerte actitud racista desde la capital hacia la provincia que por un lado tiene raíces históricas y por otro es una respuesta a las olas de inmigrantes indígenas que llegan a la capital en búsqueda de trabajo. Gama propone una extraordinaria serie fotográfica que se distingue claramente de otras imágenes sobre gente indígena, pero no es el único fotógrafo mexicano que se dedica al tema del éxodo rural. Por ejemplo, también está el proyecto de Eniac Martínez sobre los mixtecos⁴⁸ que resaltan por su masiva emigración a los Estados Unidos y por ser uno de los grupos indígenas más fotografiados alrededor de los 90s.

A parte de los mixtecos, en México también han sido fotografiados mucho los tarahumaras, tzotziles, nahuas y coras.⁴⁹ Es interesante destacarlo, porque aquí no se trata de los cinco grupos indígenas más grandes del país en un sentido numérico, sino muy probablemente de los indígenas más accesibles en el sentido geográfico y cultural. Considerando además el hecho de que la mayoría de los fotógrafos indígenas son de origen tarahumara, tzotzil y tzeltal, se descubre un interesante entrecruzamiento entre las culturas tarahumara⁵⁰ y tzotzil⁵¹. Los fotógrafos

⁴³ Véase el capítulo 3.2.1.6 *Genaro Sántiz Gómez: ¿Posh sagrado?* del presente trabajo.

⁴⁴ Véase mi entrevista con Federico Gama vía correo electrónico, Agosto 2008, México-Berlin

⁴⁵ Véase el capítulo 3.1.6 *Federico Gama: Los mazahuacholoskatopunks* del presente trabajo.

⁴⁶ Véase el capítulo 2.3.2 *El problema de la discriminación* del presente trabajo.

⁴⁷ Véase también el capítulo 2.3.2 *La situación actual* del presente trabajo.

⁴⁸ Véase el capítulo 2.2.1.3 *Los mixtecos – un pueblo de emigrantes* del presente trabajo.

⁴⁹ Véase el capítulo 2.2.1 *Los grupos indígenas más fotografiados* del presente trabajo.

⁵⁰ Véase el capítulo 2.2.1.1 *Los tarahumaras – un pueblo que redescubrió Artaud* del presente trabajo.

⁵¹ Véase el capítulo 2.2.1.2 *Los tzotziles – un pueblo de fotógrafos indígenas* del presente trabajo.

tarahumaras y tzotziles son los únicos indígenas que a finales del siglo XX han logrado cierto equilibrio entre ser “sujeto fotografiado” y “fotógrafo indígena”. En consecuencia, supongo que a lo largo de las siguientes décadas habrá unos cuantos pueblos indígenas que se desarrollarán más rápido en el campo de la fotografía profesional que otros.

Concluyendo, para que la fotografía indígena alcance el mismo nivel autónomo y creativo que la fotografía no indígena, aún requerirá de varias décadas y una nueva generación de fotógrafos indígenas. Consta que la fotografía indígena de los 90s y principios del siglo XXI apenas está en su primera etapa de desarrollo profesional, mientras que la no indígena ya se encuentra en la quinta tratando el tema de la cultura indígena mexicana⁵². No obstante, el potencial creativo y el interés de los indígenas por la fotografía en combinación con la capacidad de los fotógrafos no indígenas como maestros y promotores de fotografía indígena, hacen suponer con seguridad que los indígenas pronto superarán esa etapa inicial.

⁵²Véase también el capítulo 1 *Introducción* del presente trabajo.

CÁLOGO DE LÁMINAS

Fotógrafos no indígenas:

- Lámina 1 Javier Hinojosa, *El Palacio Oval*, Cultura Maya, Clásico Tardío (600-900 d.C.), Ek´Balam, Yucatán, 1998 / Cortesía del autor
- Lámina 2 Javier Hinojosa, *Cuadrángulo de las Monjas*, Cultura Maya, Clásico Tardío (600-850 d.C.), Uxmal, Yucatán, 1999 / Cortesía del autor
- Lámina 3 Javier Hinojosa, *El Castillo y a la derecha el Juego de Pelota*, Cultura Maya, Postclásico Temprano (900-1250 d.C.), Chichén Itzá, Yucatán, 1998 / Cortesía del autor
- Lámina 4 Javier Hinojosa, *s.t.*, Cultura Totonaca, Clásico Tardío (600-900 d.C.), Tajín, Veracruz, 2000 / Cortesía del autor
- Lámina 5 Javier Hinojosa, *s.t.*, Cultura Teotihuacana, Clásico Temprano (250-600 d.C.), Teotihuacan, Estado de México, 2001 / Cortesía del autor
- Lámina 6 Pablo Ortiz Monasterio, *Sueño de dioses*, s.l., 1989 / Fuente: Fotonoviembre, *Escenarios rituales*, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Casa de la Cultura, CONACULTA, SER
- Lámina 7 Rogelio Rangel, *Presencias*, s.l., 1991 / Fuente: Fotonoviembre, *Escenarios rituales*, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Casa de la Cultura, CONACULTA, SER
- Lámina 8 Rogelio Rangel, *Presencias*, s.l., 1991 / Fuente: Fotonoviembre, *Escenarios rituales*, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Casa de la Cultura, CONACULTA, SER
- Lámina 9 Javier Hinojosa, *Parque Museo La Venta*, Cultura Olmeca, Preclásico Medio (1200-400 a.C.), Villahermosa, Tabasco, 1993 / Cortesía del autor
- Lámina 10 Gerardo Suter, *Tonalamatl*, México, 1991 / Fuente: Fotonoviembre, *Escenarios rituales*, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Casa de la Cultura, CONACULTA, SER
- Lámina 11 Tatiana Parceró, *Actos de fé # 2*, s.l., 2003 / Cortesía de la autora
- Lámina 12 Tatiana Parceró, *Cartografía interior #35*, s.l., 1996 / Cortesía de la autora

- Lámina 13 Tatiana Parceró, *Cartografía interior #38*, s.l., 1996 / Cortesía de la autora
- Lámina 14 Gerardo Suter, *Tlálloc*, 1991 / Fuente: Gerardo Suter, *Labyrinth of Memory*, Curator Mary Schneider Enríquez, Americas Society Art Gallery, New York 1999, p. 22
- Lámina 15 Gerardo Suter, *Coatlícue*, México, 1991 / Fuente: Fotonoviembre, *Escenarios rituales*, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, casa de la Cultura, CONACULTA, SER
- Lámina 16 Flor Garduño, *La mujer que sueña*, Oaxaca, 1991 / Fuente: Flor Garduño, *Testigos del Tiempo*, Fotografías de Flor Garduño, Presentación de Carlos Fuentes, Redacta, México D.F. 1992, p. 123
- Lámina 17 Flor Garduño, *Gobernador tarahumara*, Norogachic, Chihuahua, 1991 / Fuente: Flor Garduño, *Testigos del Tiempo*, Fotografías de Flor Garduño, Presentación de Carlos Fuentes, Redacta, México D.F. 1992, p. 129
- Lámina 18 Mariana Yampolsky, *s.t.*, Oaxaca, 1991 / Fuente: FCMY
- Lámina 19 Mariana Yampolsky, *s.t.*, Guadalajara, Jalisco, 1994 / Fuente: FCMY
- Lámina 20 Mariana Yampolsky, *s.t.*, Oaxaca, 1991 / Fuente: FCMY
- Lámina 21 Mariana Yampolsky, *s.t.*, Oaxaca, aprox. 1992-1994 / Fuente: FCMY
- Lámina 22 Mariana Yampolsky, *s.t.*, Cocula, Guerrero, 1993 / Fuente: FCMY
- Lámina 23 Mariana Yampolsky, *s.t.*, s.l., s.f. / Fuente: FCMY
- Lámina 24 Mariana Yampolsky, *s.t.*, s.l., s.f. / Fuente: FCMY
- Lámina 25 Mariana Yampolsky, *s.t.*, Oaxaca, 1991 / Fuente: FCMY
- Lámina 26 Rafael Doniz, *s.t.*, s.l., s.f. / Cortesía del autor
- Lámina 27 Rafael Doniz, *s.t.*, s.l., s.f. / Cortesía del autor
- Lámina 28 Graciela Iturbide, *Pescaditos de Oaxaca*", Oaxaca, 1992 / Fuente: Catálogo, *Homenaje Nacional a Mariana Yampolsky*, Museo Nacional de Antropología, CONACULTA, INBA, INAH, Centro de la Imagen, Fundación Cultural Mariana Yampolsky, México D.F. 2002, p. 86
- Lámina 29 Rafael Doniz, *s.t.*, s.l., s.f. / Cortesía del autor
- Lámina 30 Rafael Doniz, *s.t.*, s.l., s.f. / Cortesía del autor

- Lámina 31 Lorenzo Armendáriz, *Pimienta (Comercialización de productos indígenas)*, Copainalá, Estado de Chiapas, México, 1993 / Cortesía del autor
- Lámina 32 Sebastián Belaustegui, *Tarahumara*, Serie "Guardianes del Tiempo" (1991-2001), México / Fuente: <http://www.photosuki.com/> (15.01.2011)
- Lámina 33 Pedro Tzontémoc, *Tarahumara*, Serie: Artaud, vidente de lo eterno, México 1988-1994 / Cortesía del autor
- Lámina 34 Cornelia Suhan, s.t., Juchitán, s.f. / Fuente: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 138
- Lámina 35 Cornelia Suhan, s.t., Juchitán, s.f. / Fuente: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 73
- Lámina 36 Cornelia Suhan, s.t., Juchitán, s.f. / Fuente: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 78
- Lámina 37 Cornelia Suhan, s.t., Juchitán, s.f. / Fuente: Veronika Bennholdt-Thomsen, Mechthild Müser y Cornelia Suhan, *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000, p. 61
- Lámina 38 Maya Godet, s.t., Ixmiquilpan, Hidalgo, 1991 / Fuente: Jaime Vélez Storey (edit.), *El ojo de vidrio – Cien años de fotografía del México indio*, Prólogo de Roger Bartra, BANCOMEXT, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México D.F. 1993, p. 98
- Lámina 39 Pablo Ortiz Monasterio, *Hicuri Neyra, danza colectiva*, Pochotita, Jalisco, México, 1990 / Fuente: <http://fundacionpedromeyer.com/china/portiz/indexsp.html> (08.02.2011)
- Lámina 40 Pablo Ortiz Monasterio, s.t, s.l, s.f / Fuente: Pablo Ortiz Monasterio, *Corazón de venado*, Textos de José Antonio Nava y Ramón Mata Torres, Consejo Estatal de la Cultura y las Artes Jalisco, México 1992, p. 61
- Lámina 41 Pablo Ortiz Monasterio, *Serpiente, símbolo del agua*, Pochotita,

Jalisco, México, 1989 / Fuente:
<http://fundacionpedromeyer.com/china/portiz/indexsp.html>
 (08.02.2011)

- Lámina 42 Pablo Ortiz Monasterio, *Hicuri Neyra, danza colectiva*, Pochotita, Jalisco, México, 1989 / Fuente:
<http://fundacionpedromeyer.com/china/portiz/indexsp.html>
 (08.02.2011)
- Lámina 43 Pablo Ortiz Monasterio, *Peyote, planta divina*, Wirikuta, San Luis Potosí, México, 1990 / Fuente:
<http://fundacionpedromeyer.com/china/portiz/indexsp.html>
 (08.02.2011)
- Lámina 44 Pablo Ortiz Monasterio, *s.t.*, s.l., s.f. / Fuente: Pablo Ortiz Monasterio, *Corazón de venado*, Textos de José Antonio Nava y Ramón Mata Torres, Consejo Estatal de la Cultura y las Artes Jalisco, México 1992, p. 35
- Lámina 45 Antonio Vizcaíno, *Huichol*, San Luis Potosí, 1989 / Fuente: *México indio*, Fotografías de Guillermo Aldana, Rafael Doniz, Patricio Robles Gil, Bob Schalkwijk y Antonio Vizcaíno, Apólogo de Salomón Nahmad, Textos de Elena Poniatowska, Grupo Financiero InverMexico, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Producción Editorial: Agrupación Sierra Madre, ímpetus Comunicación, Redacta y Vizcaíno Ediciones, México D. F. 1993, p. 191
- Lámina 46 Arturo Rodríguez Torija, *Frente a la cámara...*, Sierra Tarahumara, Estado de Chihuahua, 1993 / Fuente: Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995, p. 55
- Lámina 47 Mariana Rosenberg, *s.t.*, San Pablo de Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: Catálogo, *La mirada interior: fotógrafos de Guelatao*, Proyecto Mariana Rosenberg, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2002
- Lámina 48 Mariana Rosenberg, *s.t.*, Real de Catorce, San Luis Potosí, s.f. / Cortesía de la autora
- Lámina 49 Mariana Rosenberg, *Tzeltales (o tal vez tzotziles)*, Polhó, Chiapas, 1989 / Cortesía de la autora
- Lámina 50 Antonio Turok, *Subcomandante Marcos*, Chiapas, 1994 / Fuente: Antonio Turok, *CHIAPAS El fin del silencio - The end of silence*, Ediciones Era, México D. F. 1998, pp. 130/131
- Lámina 51 Marco Antonio Cruz, *EZLN*, Ox-Chuc, 1994 / Cortesía del autor
- Lámina 52 Marco Antonio Cruz, *EZLN*, Altamirano, 1994 / Cortesía del autor

- Lámina 53 Marco Antonio Cruz, *Tienda IMSS*, Chiapas, 1994 / Cortesía del autor
- Lámina 54 Marco Antonio Cruz, *Muerte Rancho*, Chiapas, 1994 / Cortesía del autor
- Lámina 55 Herby Sachs, *Debajo de las arcadas del Ayuntamiento de San Cristóbal de las Casas*, Chiapas, 1 de Enero del 1994 / Fuente: TOPITAS (Edit.), *¡Ya basta! – Der Aufstand der Zapatistas*, Verlag Libertäre Assoziation, Hamburgo 1994, p. V
- Lámina 56 Mariana Rosenberg, *Tzotziles*, San Juan Chamula, Chiapas 1990 / Cortesía de la autora
- Lámina 57 Eniac Martínez s.t., México, s.f. / Fuente: Eniac Martínez, *Mixtecos norte sur*, Texto de Eduardo Vázquez Martín, Editor Grupo Desea, México D. F. 1994, p. 64
- Lámina 58 Eniac Martínez, s.t., México, s.f. / Fuente: Eniac Martínez, *Mixtecos norte sur*, Texto de Eduardo Vázquez Martín, Editor Grupo Desea, México D. F. 1994, p. 47
- Lámina 59 Mariana Yampolsky, *Zapoteca*, Yalalag, Oaxaca, 1991 / Fuente: Duby, Flor Garduño, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, Presentación de Elena Poniatowska, Entrevistas de Germán Dehesa, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Floresta Ediciones, México D. F. 1994, p. 185
- Lámina 60 Alicia Ahumada, *Pastor de catorce cabras*, Tepatetipa, Metztitlán, s.f. / Fuente: Alicia Ahumada, Barranca de Metztitlán –Reserva de la Biosfera / Metztitlán Canyon –Biosphere Reserve, Textos de Elena Poniatowska, Salvador Arias, Salvador Montes, Offset Rebosán, México 2002, p. 87
- Lámina 61 Guillermo Aldana, *Seri*, Punta Chueca, Sonora, 1992 / Fuente: *México indio*, Fotografías de Guillermo Aldana, Rafael Doniz, Patricio Robles Gil, Bob Schalkwijk y Antonio Vizcaíno, Apólogo de Salomón Nahmad, Textos de Elena Poniatowska, Grupo Financiero InverMexico, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Producción Editorial: Agrupación Sierra Madre, ímpetus Comunicación, Redacta y Vizcaíno Ediciones, México D. F. 1993, p. 47
- Lámina 62 Alicia Ahumada, s.t., Localidad de Moxthe, Municipio de Cardonal, Estado de Hidalgo, 2003 / Cortesía de la autora
- Lámina 63 Lorenzo Armendariz, *Tzeltal*, s.l., 1990 / Cortesía del autor
- Lámina 64 Graciela Iturbide, s.t., Huajuapán de León, Oaxaca, 1992 / Fuente:

Graciela Iturbide, *En el Nombre del Padre*, Texto de Osvaldo Sánchez, Ediciones Toledo, México 1993, p. 153

- Lámina 65 Pedro Tzontémoc, *Tarahumara*, Serie: Artaud, vidente de lo eterno, México 1992 / Cortesía del autor
- Lámina 66 Pedro Tzontémoc, *Mayas*, Yucatán, 1993 / Fuente: INI
- Lámina 67 Alicia Ahumada, *Abuelo con nieta*, Coatzonco, Hidalgo, 1995 / Cortesía de la autora
- Lámina 68 Alicia Ahumada, *Hñähño*, Ixmiquilpan, Hidalgo, 1989 / Fuente: *México indio, Testimonio en blanco y negro*, Fotografías de Alicia Ahumada, Gertrudis Duby, Flor Garduño, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, Presentación de Elena Poniatowska, Entrevistas de Germán Dehesa, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Floresta Ediciones, México D. F. 1994, p. 31
- Lámina 69 Alicia Ahumada, *Hñähño*, Orizabita, Hidalgo, 1989 / Fuente: *México indio, Testimonio en blanco y negro*, Fotografías de Alicia Ahumada, Gertrudis Duby, Flor Garduño, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, Presentación de Elena Poniatowska, Entrevistas de Germán Dehesa, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Floresta Ediciones, México D. F. 1994, p. 19
- Lámina 70 Marco Antonio Cruz, *s.t.*, Serie "Cafetaleros", Finca Guadalajara, 1994 / Cortesía del autor
- Lámina 71 Lorenzo Armendáriz, *Chuj*, s.l., 1990 / Cortesía del autor
- Lámina 72 Lorenzo Armendáriz, *El gallo del Canada*, El Canada, Chiapas, s.f. / Cortesía del autor
- Lámina 73 Alicia Ahumada, *Con la bolsa de frijol para la abuela adoptiva*, Tochintla, Metztitlán, s.f. / Fuente: Alicia Ahumada, *Barranca de Metztitlán –Reserva de la Biosfera / Metztitlán Canyon –Biosphere Reserve*, Textos de Elena Poniatowska, Salvador Arias, Salvador Montes, Offset Rebosán, México 2002, p. 89
- Lámina 74 Ángeles Torrejón, *Tzotziles*, Los Altos de Chiapas, 1995 / Cortesía de la autora
- Lámina 75 David Lauer, *Haciendo una tortilla de maíz azul*, México, s.f. / Fuente: <http://www.lightstalkers.org/images/show/842045> (30.06.2009)

Fotógrafos indígenas:

- Lámina 76 Genaro Sántiz Gómez, *s.t.*, Chiapas, 2001 / Fuentes: AFI
- Lámina 77 Emiliano Guzmán Meza, *s.t.*, Serie "Maíz", Chiapas, 2000 / Fuentes: Emiliano Guzman Meza, *Ixim Maíz Corn*, Fotografías de Emiliano Guzmán Meza, Textos de Carlota Duarte y Emiliana Guzmán Meza, CIESAS, AFI, México 2004, pp. 6/7 y el AFI
- Lámina 78 Emiliano Guzmán Meza, *s.t.*, Serie "Maíz", Chiapas, 2001 / Fuentes: Emiliano Guzman Meza, *Ixim Maíz Corn*, Fotografías de Emiliano Guzmán Meza, Textos de Carlota Duarte y Emiliana Guzmán Meza, CIESAS, AFI, México 2004, p. 77 y el AFI
- Lámina 79 Genaro Sántiz Gómez, *s.t.*, Chiapas, 2000 / Fuentes: AFI
- Lámina 80 Genaro Sántiz Gómez, *s.t.*, Chiapas, 1997 / Fuentes: AFI
- Lámina 81 Maruch Sántiz Gómez, *Tamal*, Chiapas, 2000 / Fuente: Galería OMR
- Lámina 82 Juana López López, *s.t.*, Serie "Nuestro Chile", San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuentes: Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 7 y el AFI
- Lámina 83 Juana López López, *s.t.*, Serie "Nuestro Chile", San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuentes: Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 22 y el AFI
- Lámina 84 Juana López López, *s.t.*, Serie "Nuestro Chile", San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuentes: Juana López López, *Kichtik - Nuestro chile – Our chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002, p. 78 y el AFI
- Lámina 85 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, 2002 / Fuente: AFI
- Lámina 86 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI
- Lámina 87 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, 2001 / Fuente: AFI
- Lámina 88 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, 2001 / Fuente: AFI
- Lámina 89 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, 2001 / Fuente: AFI

- Lámina 90 Emiliano Guzmán, *Xuch'ubil we'liletik / Licuadora y molcajete*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2001 / Fuente: AFI
- Lámina 91 Emiliano Guzmán, *Ja' jtunel te binti ya stak' jkuchtike / Mochila y la red son usuales para la carga*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2001 / Fuente: AFI
- Lámina 92 Emiliano Guzmán, *Yak'el ta ilel te xanabiletike / Zapatos y huaraches*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2002 / Fuente: AFI
- Lámina 93 Emiliano Guzmán, *s.t.*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2002 / Fuente: AFI
- Lámina 94 Emiliano Guzmán, *s.t.*, Serie "Tradición y Modernidad", Chiapas, 2001 / Fuente: AFI
- Lámina 95 Maruch Sántiz Gómez, *Smetz'ul buch'u lok'el xjoket xni' chvaye / Para curar a alguien que ronca mucho*, Chiapas, 1994 / Fuentes: Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 34/35 y el AFI
- Lámina 96 Maruch Sántiz Gómez, *Yut yok olol / La palma del pie de un niño*, Chiapas, 1995 / Fuentes: Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 58/59 y el AFI
- Lámina 97 Maruch Sántiz Gómez, *s.t.*, Chiapas, 1994 / Fuente: AFI
- Lámina 98 Maruch Sántiz Gómez, *Mesob / No barrer la casa en la tarde*, Chiapas, 1994 / Fuentes: Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 20/21 y el AFI
- Lámina 99 Maruch Sántiz Gómez, *Jach'ubil / El peine*, Chiapas, 1996 / Fuentes: Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 74/75 y el AFI
- Lámina 100 Maruch Sántiz Gómez, *Pisbil batz'i no / El estambre de lana*, Chiapas, 1996 / Fuentes: Maruch Sántiz Gómez, *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998, pp. 96/97 y el AFI
- Lámina 101 Maruch Sántiz Gómez, *s.t.*, Serie: "Lana", Chiapas, 2000 / Fuentes: AFI
- Lámina 102 Emiliano Guzmán Meza, *s.t.*, Chiapas, 2001 / Fuente: AFI
- Lámina 103 Juan Espinoza, *s.t.*, s.l., ca. 1990 / Fuente: Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995, p. 115

- Lámina 104 Lizet Hernández Arreortúa, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: Alejandro Castellote (Edit.), *Mapas abiertos – Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Editores Lunweg, Barcelona s/f, 2001, p. 235
- Lámina 105 Higinio Meza Chaparro, *s.t.*, s.l., ca. 1990 / Fuente: Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995, p. 150
- Lámina 106 Lizet Hernández Arreortúa, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao29bsp.html> (06.01.2012)
- Lámina 107 Juan Espinoza, *s.t.*, s.l., ca. 1990 / Fuente: Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995, p. 119
- Lámina 108 Juan Espinoza, *s.t.*, s.l., ca. 1990 / Fuente: Carlos Montemayor, *Los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, México 1995, p. 123
- Lámina 109 Emiliano Guzmán Meza, *Autorretrato*, Chiapas, 2002 / Fuente: AFI
- Lámina 110 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI
- Lámina 111 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, 2001 / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, pp. 9-11 y el AFI
- Lámina 112 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, 2002 / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 31 y el AFI
- Lámina 113 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, s.f. / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 30
- Lámina 114 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, s.f. / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 32
- Lámina 115 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, s.f. / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 33
- Lámina 116 Xunka' López Díaz, *Estoy preparando la comida*, Chiapas, s.f. / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little*

sister Cristina), AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 63 y el AFI

- Lámina 117 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, s.f. / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 64
- Lámina 118 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, s.f. / Fuente: Xunka' López Díaz, *mi hermana Cristina, una niña chamula (my little sister Cristina)*, AFI, cieras, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000, p. 59
- Lámina 119 Luna Martínez Abdrade, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao15asp.html> (06.01.2013)
- Lámina 120 Jorge Luis Santiago Martínez, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao16sp.html> (01.08.2010)
- Lámina 121 Luna Martínez Abdrade, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao15esp.html> (06.01.2013)
- Lámina 122 Luna Martínez Abdrade, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao11sp.html> (06.01.2012)
- Lámina 123 Abril Méndez Morales, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, 2001 / Fuente: Alejandro Castellote (Edit.), *Mapas abiertos – Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Editores Lunwerg, Barcelona s/f, 2001, p. 234
- Lámina 124 Abril Méndez Morales, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, 2001 / Fuente: Alejandro Castellote (Edit.), *Mapas abiertos – Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Editores Lunwerg, Barcelona s/f, 2001, p. 235
- Lámina 125 Abril Méndez Morales, *s.t.*, Guelatao, Oaxaca, s.f. / Fuente: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/guelatao2/guelatao05dsp.html> (06.01.2012)
- Lámina 126 Petul Hernández, *La niña chamula tristemente observando un libro*, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI
- Lámina 127 Genaro Sántiz Gómez, *Li junich'on Maruch Mersele ta xvay ta spat sme' / Mi Sobrina María Mercedes está durmiendo e la espalda de su mamá*, Chiapas, 2001 / Fuente: AFI

- Lámina 128 Juana López López, *s.t.*, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI
- Lámina 129 Maruch Sántiz Gómez, *s.t.*, Chiapas, 1997 / Fuente: AFI
- Lámina 130 Xunka' López Díaz, *s.t.*, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI
- Lámina 131 Emiliano Guzmán Meza, *Te ch'in kereme yakal ta sbonbel jtep / El niño está boleando mis zapatos*, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI
- Lámina 132 Genaro Sántiz Gómez, *s.t.*, Chiapas, 1999 / Fuente: AFI
- Lámina 133 Petul Hernández Guzmán, *Un hombre borracho abandonado*, San Cristóbal de las Casas, 2000 / Fuente: AFI
- Lámina 134 Genaro Sántiz Gómez, *s.t.*, Serie "Posh", s.l., 2001 / Fuentes: Genaro Sántiz Gómez, *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A tradicional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005 y el AFI
- Lámina 135 Genaro Sántiz Gómez, *Está echando posh en su cabeza porque le duele*, Serie "Posh", s.l., 2001 / Fuentes: Genaro Sántiz Gómez, *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A tradicional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005, p. 52 y el AFI
- Lámina 136 Genaro Sántiz Gómez, *Se está destilando el posh*, Serie "Posh", s.l., 1998 / Fuentes: Genaro Sántiz Gómez, *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A tradicional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005, p. 37 y el AFI
- Lámina 137 Genaro Sántiz Gómez, *Afuera de la fábrica se encuentran dos niños sentados*, Serie "Posh", s.l., 1999 / Fuentes: Genaro Sántiz Gómez, *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A tradicional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005, p. 23 y el AFI
- Lámina 138 Juana López López, *s.t.*, s.l., 1998 / Fuente: AFI
- Lámina 139 Juan de la Torre, *Elaboración de máscaras*, Chiapas, 2000 / Cortesía del autor
- Lámina 140 Petul Hernández, *Los Alfereces presentan sus banderas*, Tenejapa, s.f. / Fuente: Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*, Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, p. 27
- Lámina 141 Petul Hernández Guzmán, *s.t.*, Tenejapa, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI
- Lámina 142 Emiliano Guzmán Meza, *s.t.*, Chiapas, 2001 / Fuente: AFI

- Lámina 143 Petul Hernández Guzmán , *s.t.*, Tenejapa, Chiapas, 1999 / Fuente: AFI
- Lámina 144 Petul Hernández, *s.t.*, Tenejapa, 2000 / Fuente: Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*, Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, p. 67
- Lámina 145 Petul Hernández Guzmán , *s.t.*, Tenejapa, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI
- Lámina 146 Emiliano Guzmán Meza, *s.t.*, Chiapas, 2001 / Fuente: AFI
- Lámina 147 Petul Hernández, *El toro da su vuelta*, Tenejapa, s.a. / Fuente: Petul Hernández Guzmán, *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*, Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi, CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI, México 2004, p. 38
- Lámina 148 Emiliano Guzmán Meza, *s.t.*, Chiapas, s.f. / Fuente: AFI
- Lámina 149 Juan de la Torre, *Señoras Consagradas*, Zinacantán, Chiapas, 2000 / Cortesía del autor
- Lámina 150 Xunka ´ López Díaz, *s.t.*, Manifestación de mujeres del EZLN en la Plaza de la Paz, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2000 / Fuente: AFI



Lámina 1



Lámina 2



Lámina 3



Lámina 4



Lámina 5

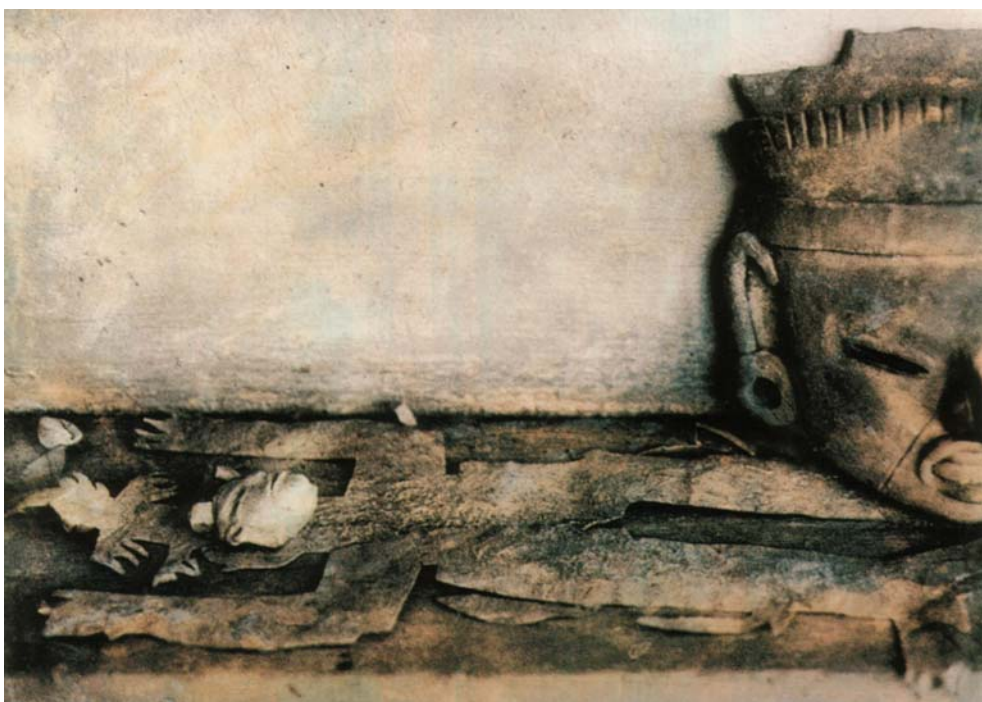


Lámina 6



Lámina 7



Lámina 8

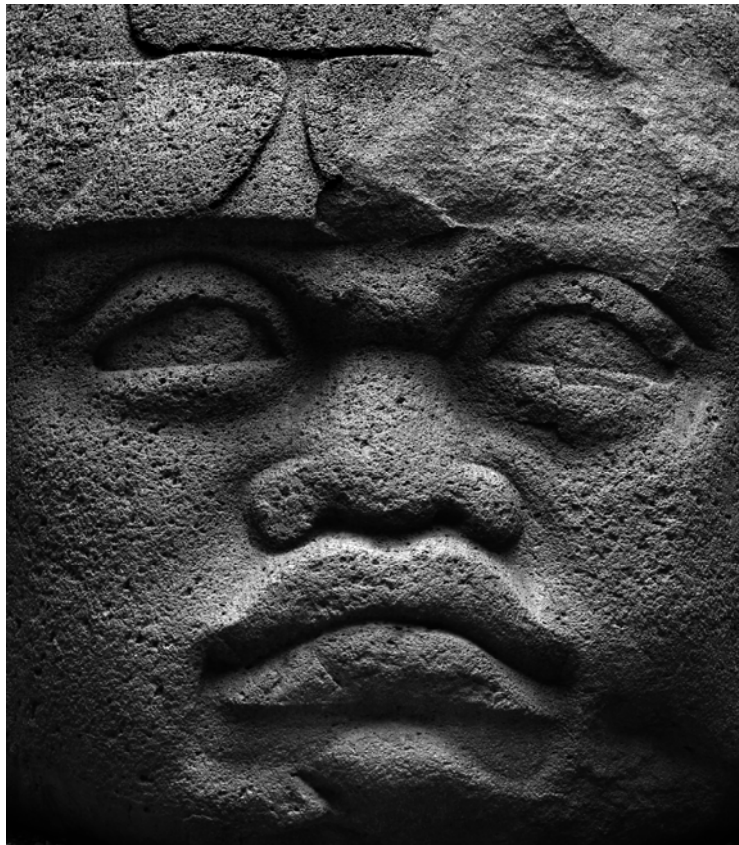


Lámina 9

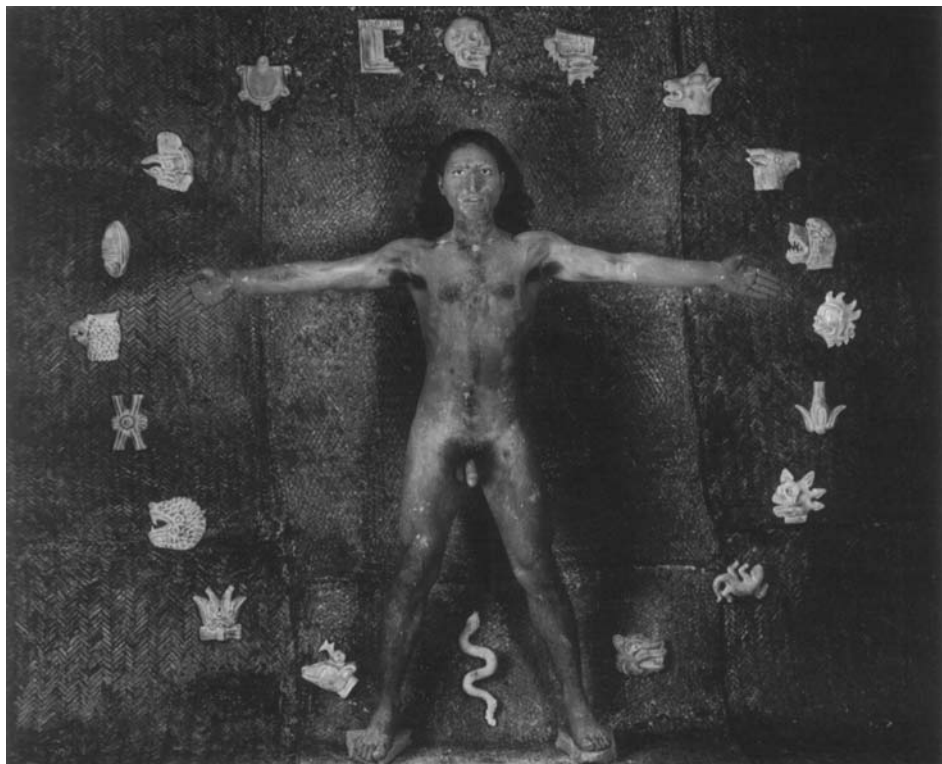


Lámina 10



Lámina 11

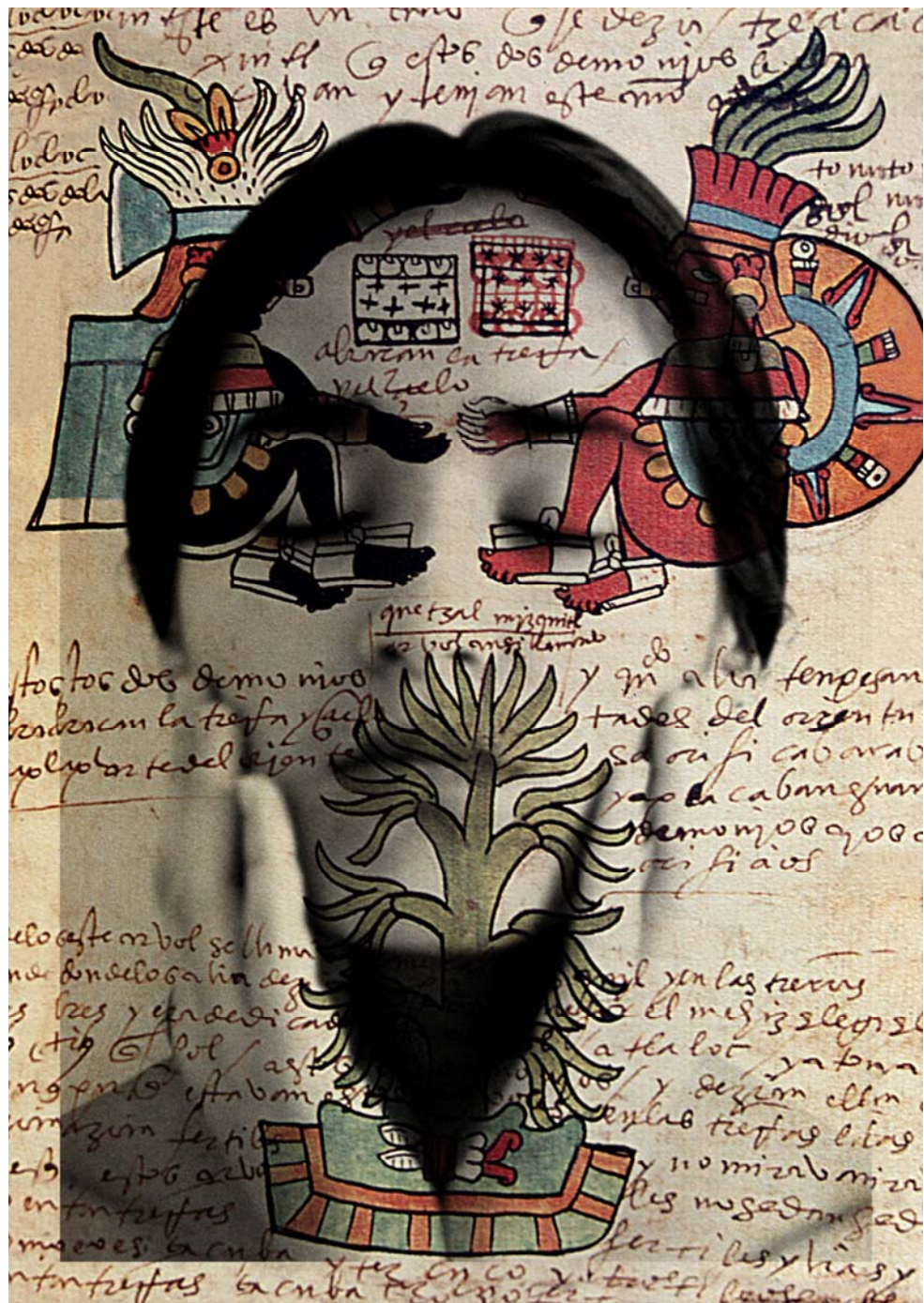


Lámina 12

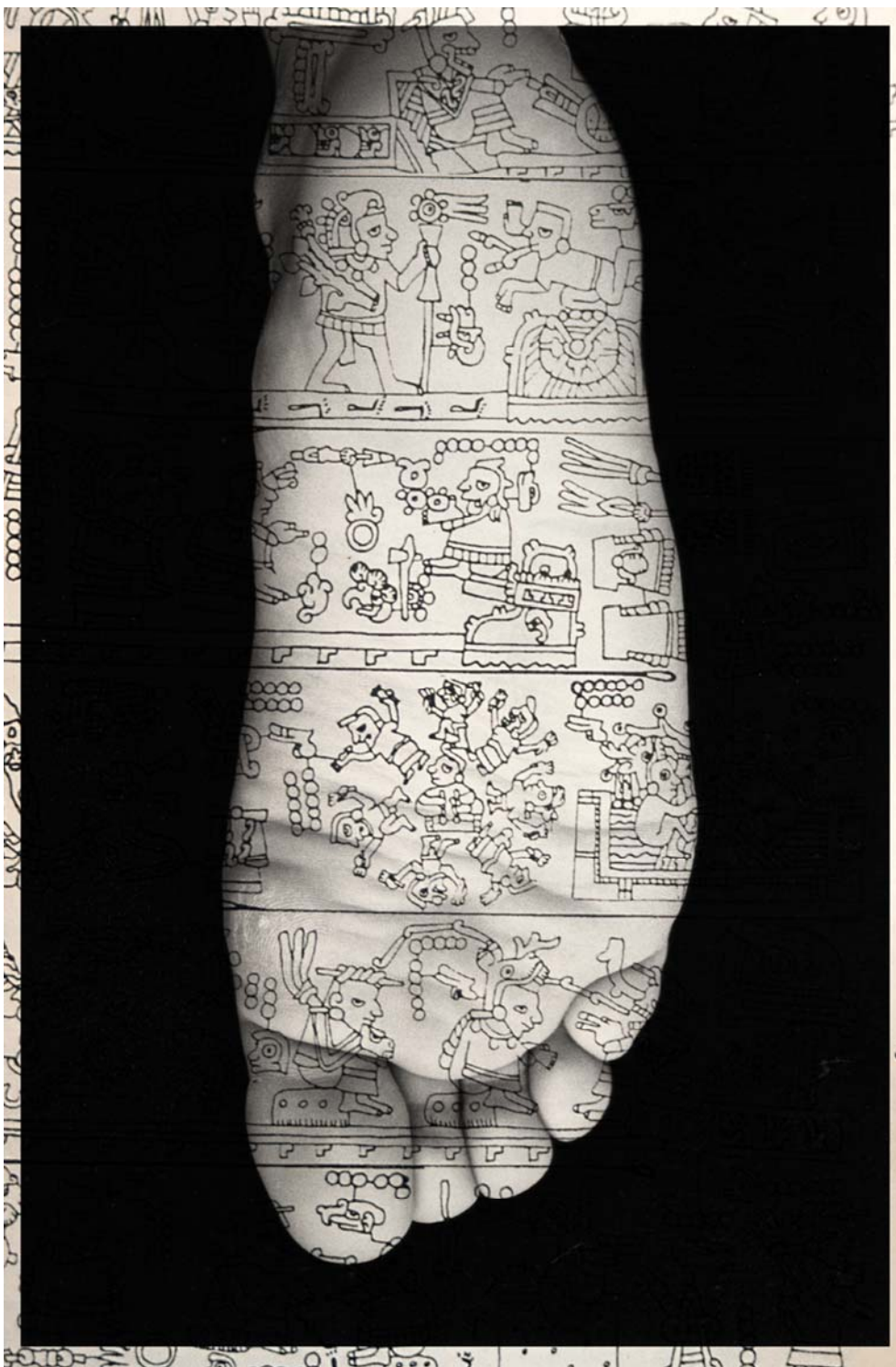


Lámina 13

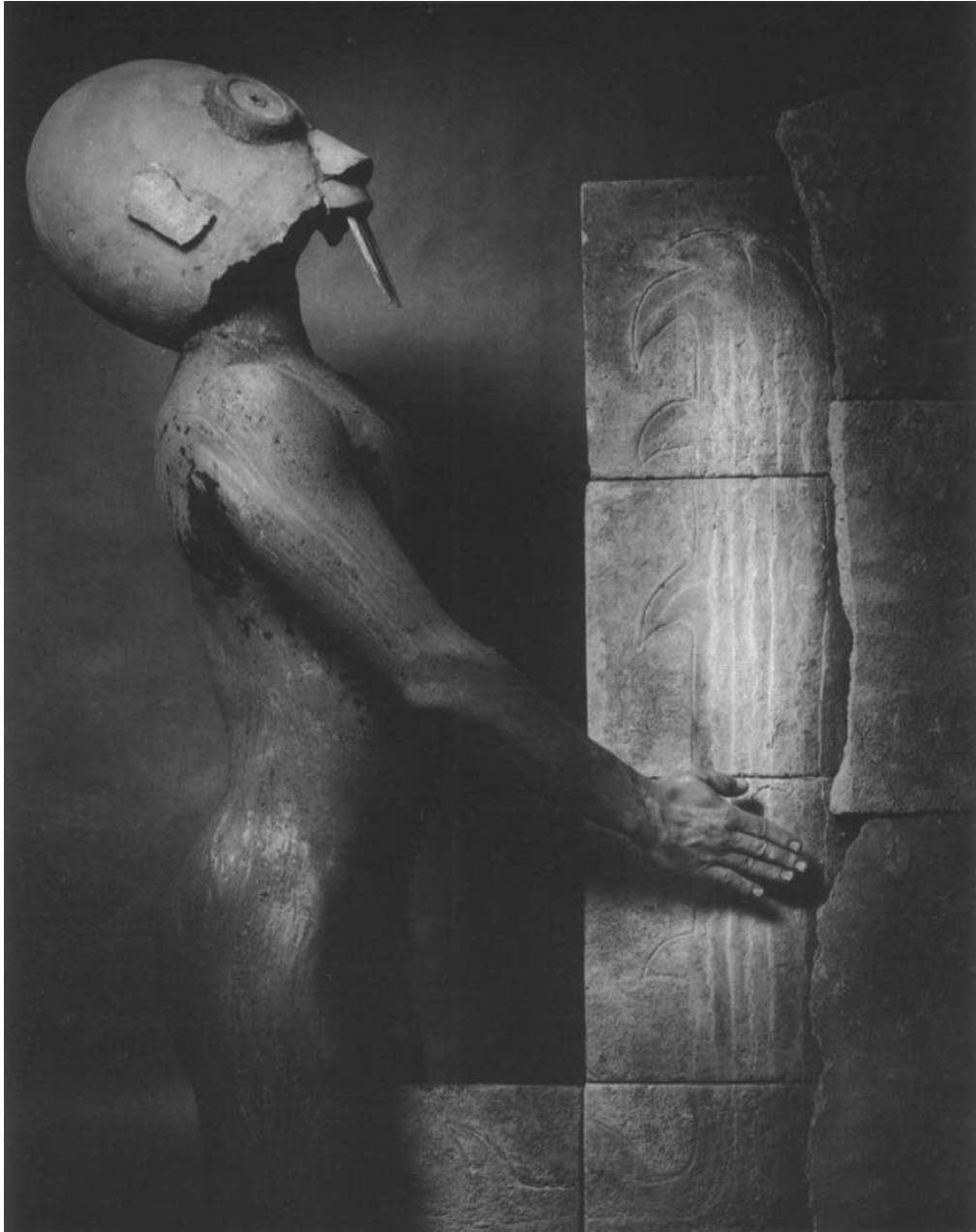


Lámina 14

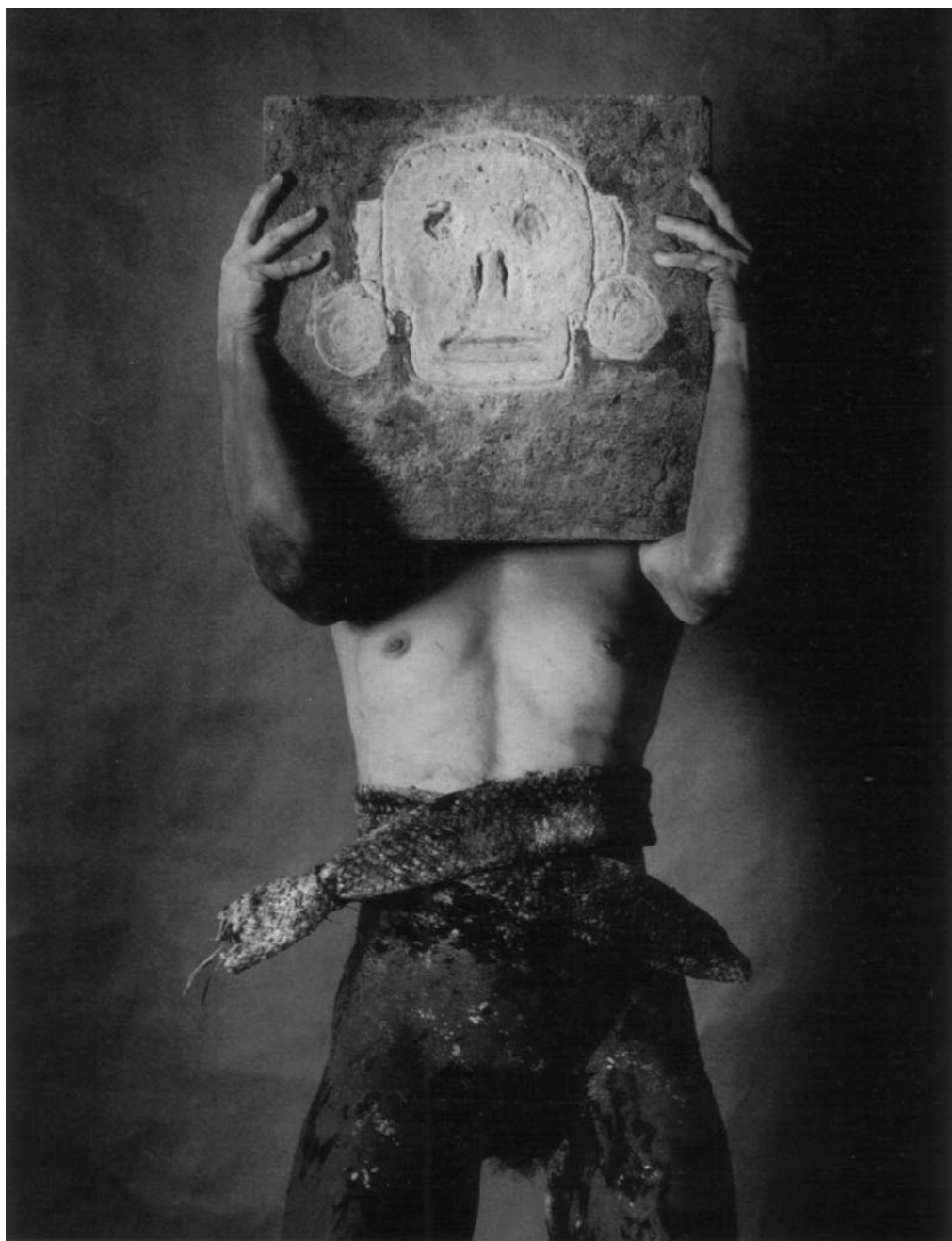


Lámina 15



Lámina 16

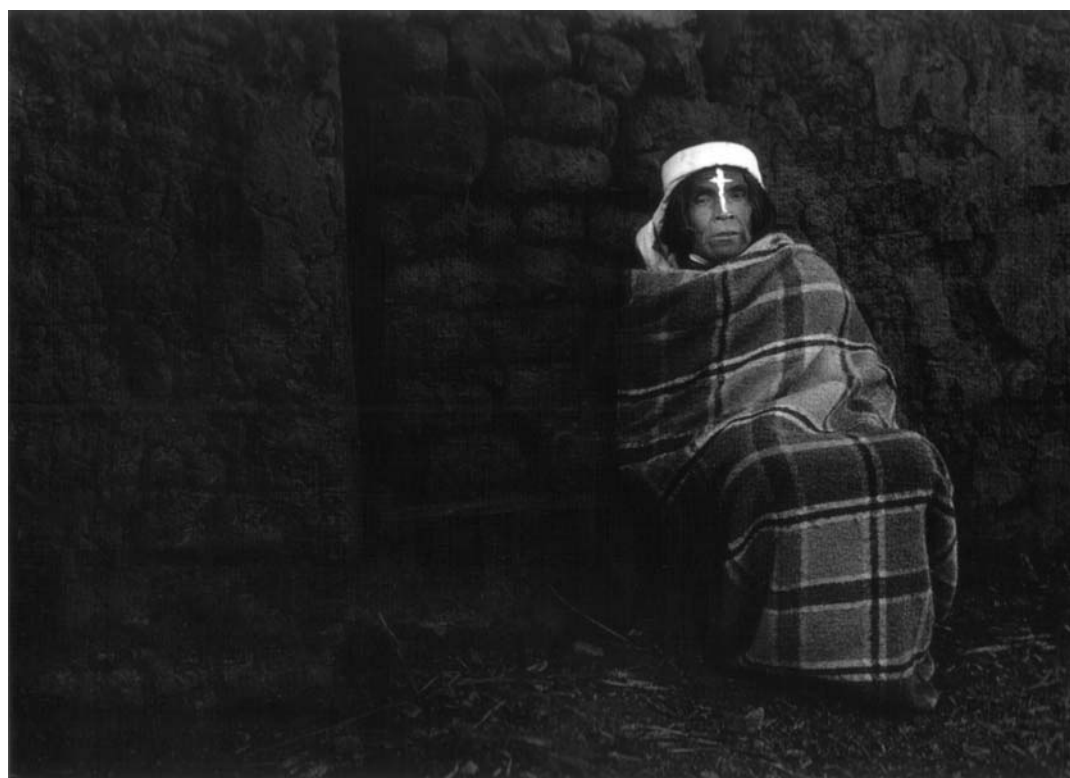


Lámina 17



Lámina 18



Lámina 19



Lámina 20



Lámina 21



Lámina 22



Lámina 23



Lámina 24



Lámina 25

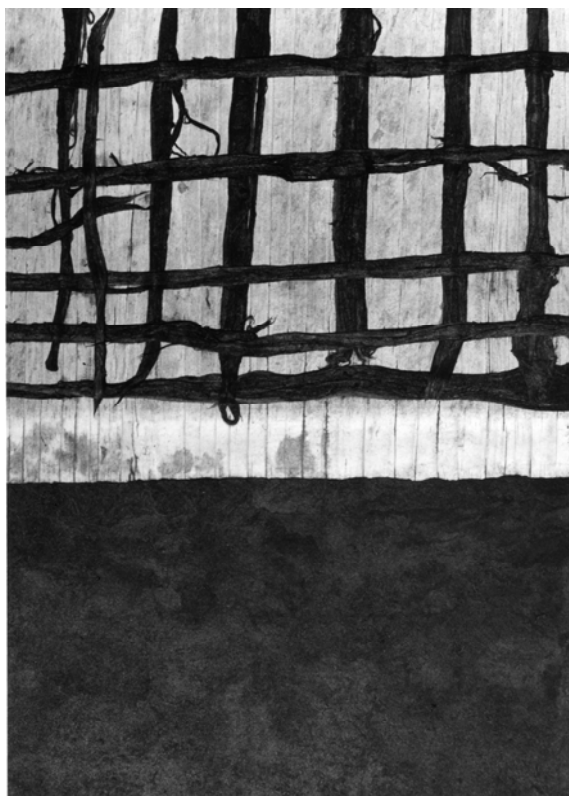


Lámina 26



Lámina 27



Lámina 28



Lámina 29



Lámina 30



Lámina 31



Lámina 32



Lámina 33



Lámina 34



Lámina 35



Lámina 36



Lámina 37



Lámina 38



Lámina 39



Lámina 40



Lámina 41



Lámina 42



Lámina 43

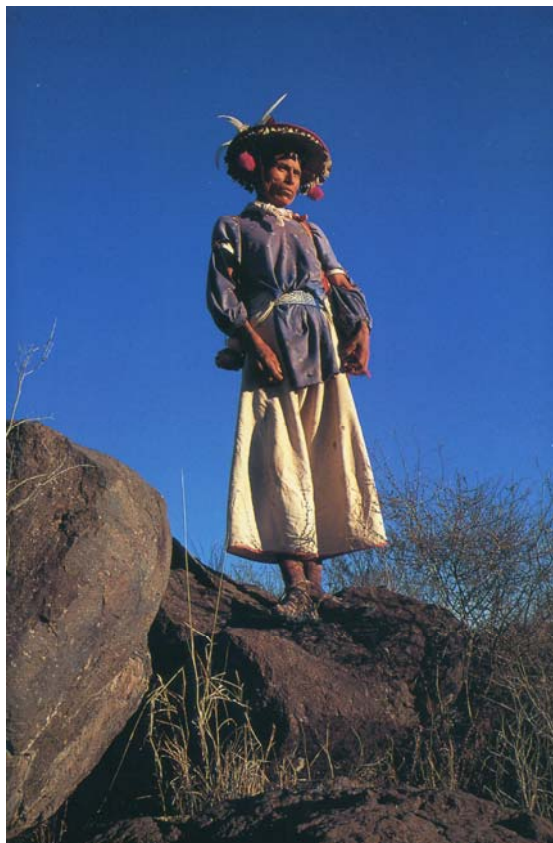


Lámina 44



Lámina 45



Lámina 46



Lámina 47



Lámina 48



Lámina 49

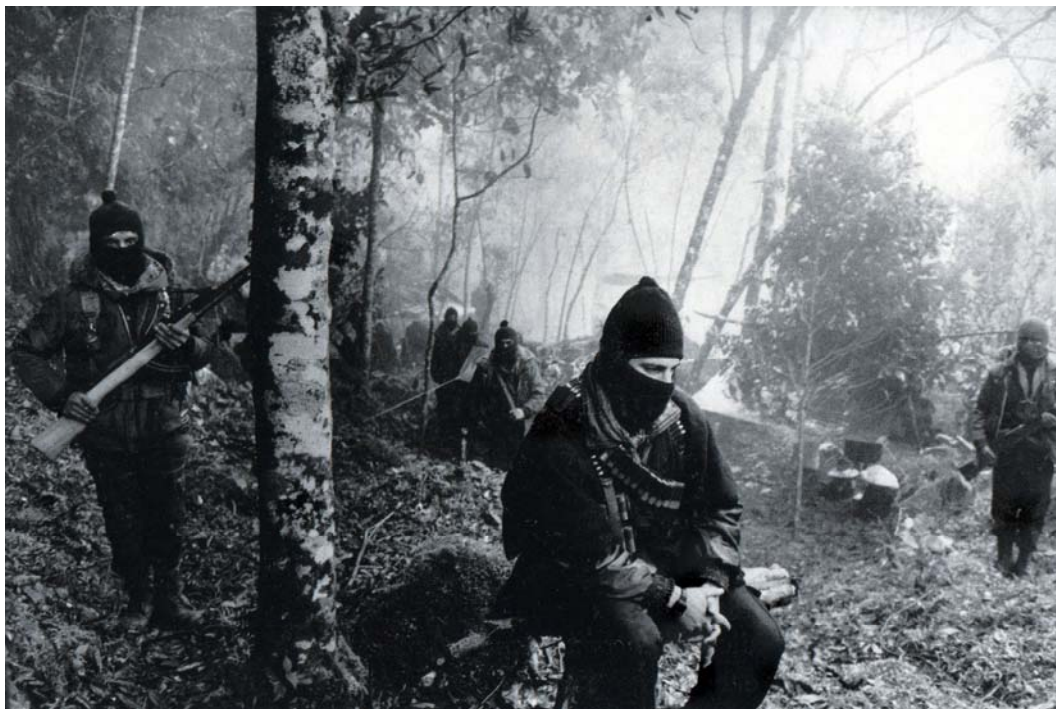


Lámina 50



Lámina 51



Lámina 52



Lámina 53



Lámina 54

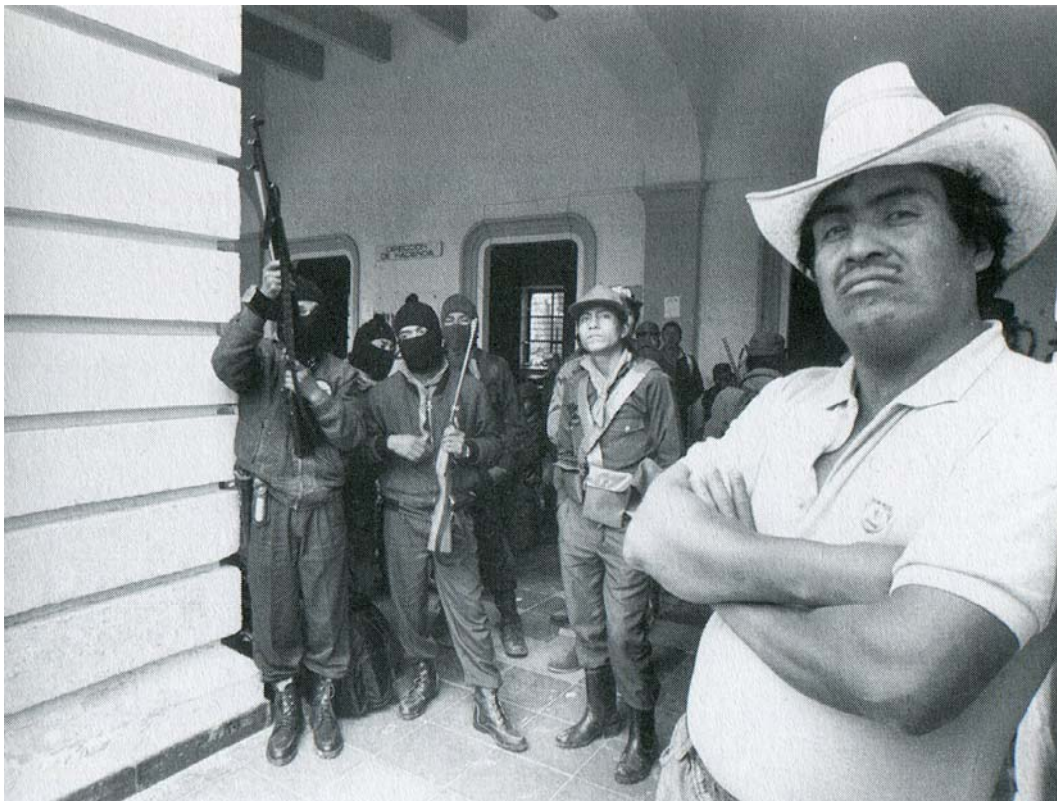


Lámina 55



Lámina 56



Lámina 57



Lámina 58

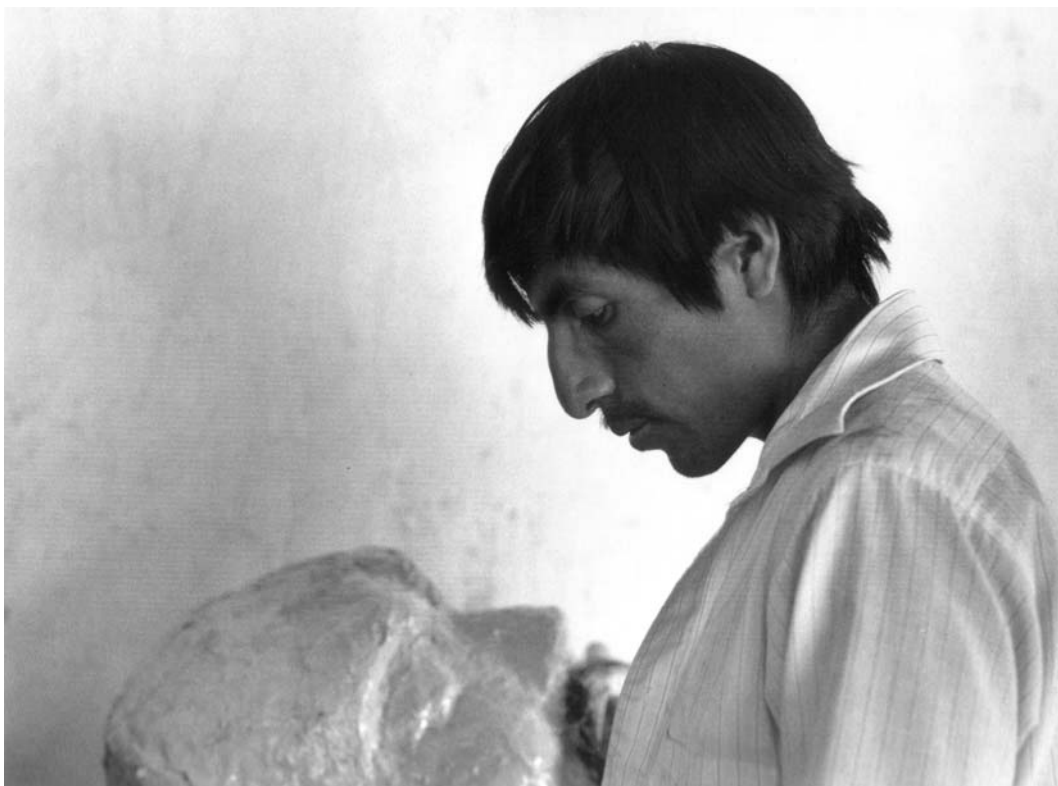


Lámina 59



Lámina 60



Lámina 61



Lámina 62



Lámina 63

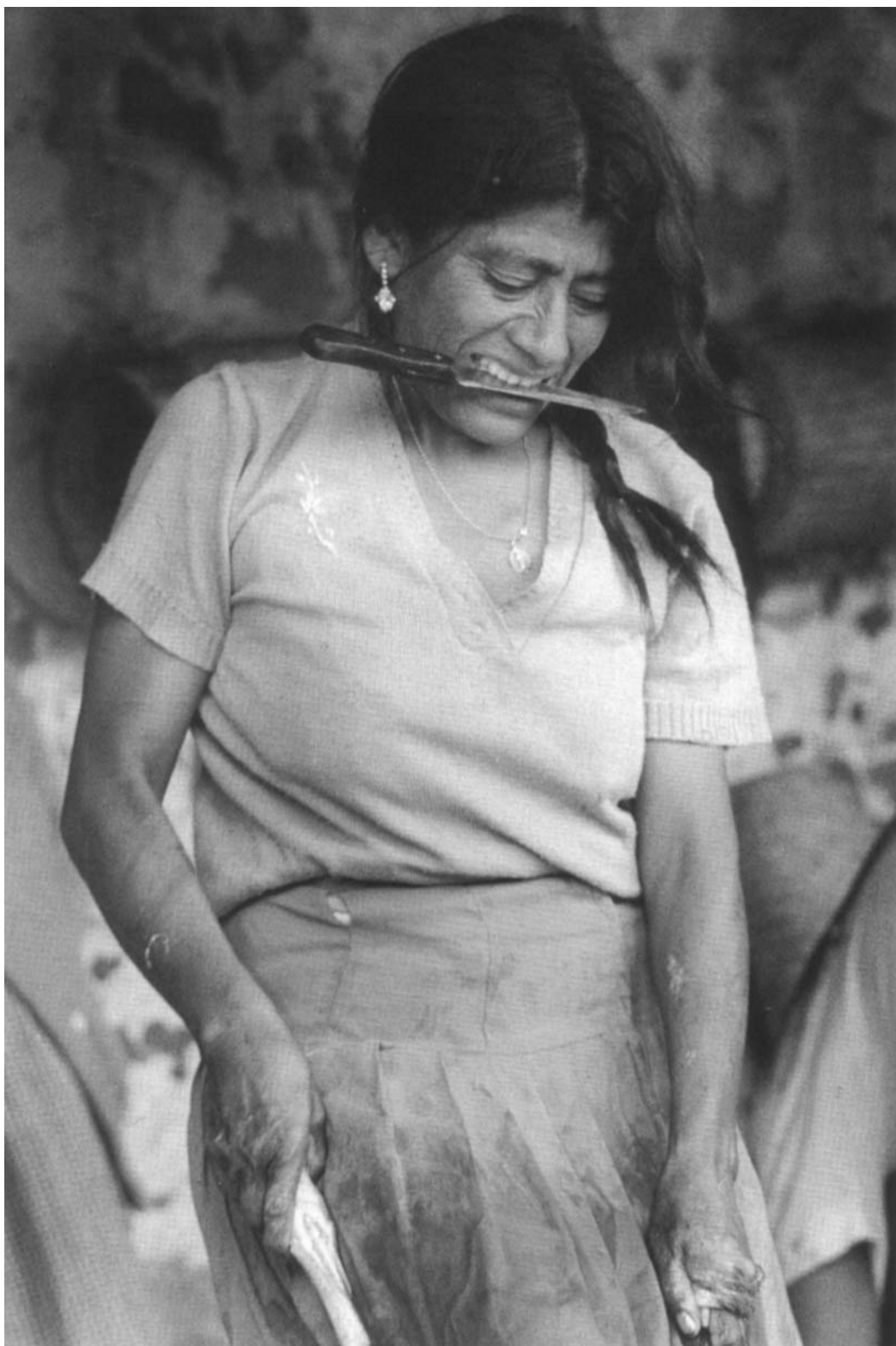


Lámina 64



Lámina 65



Lámina 66



Lámina 67

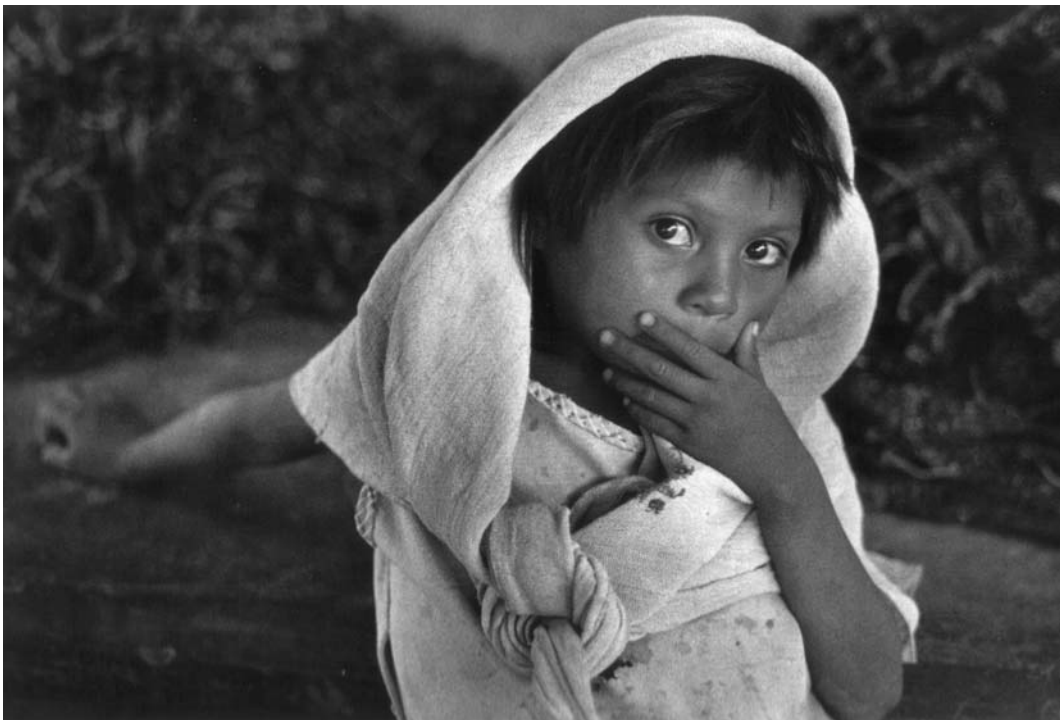


Lámina 68

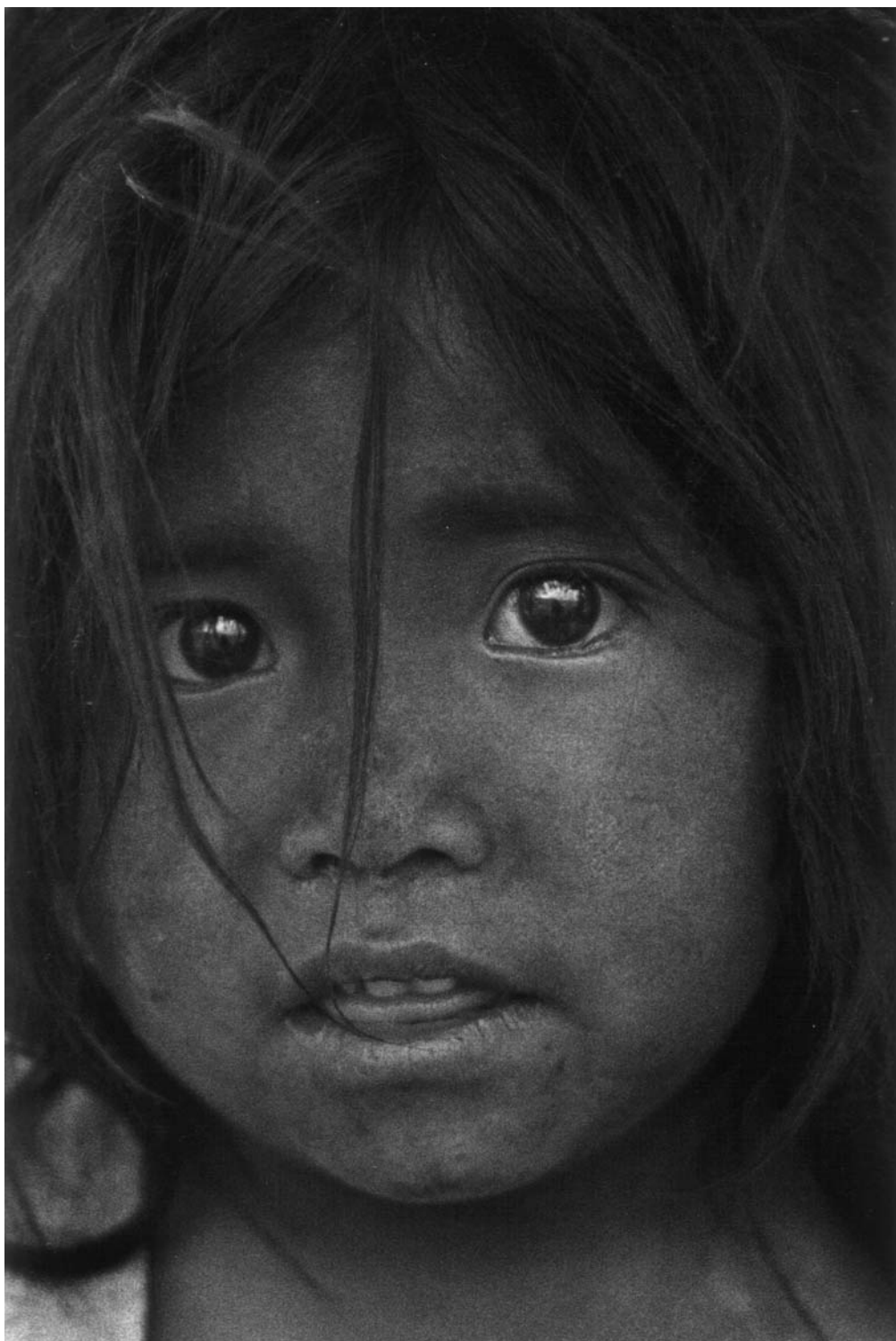


Lámina 69



Lámina 70



Lámina 71



Lámina 72



Lámina 73



Lámina 74



Lámina 75

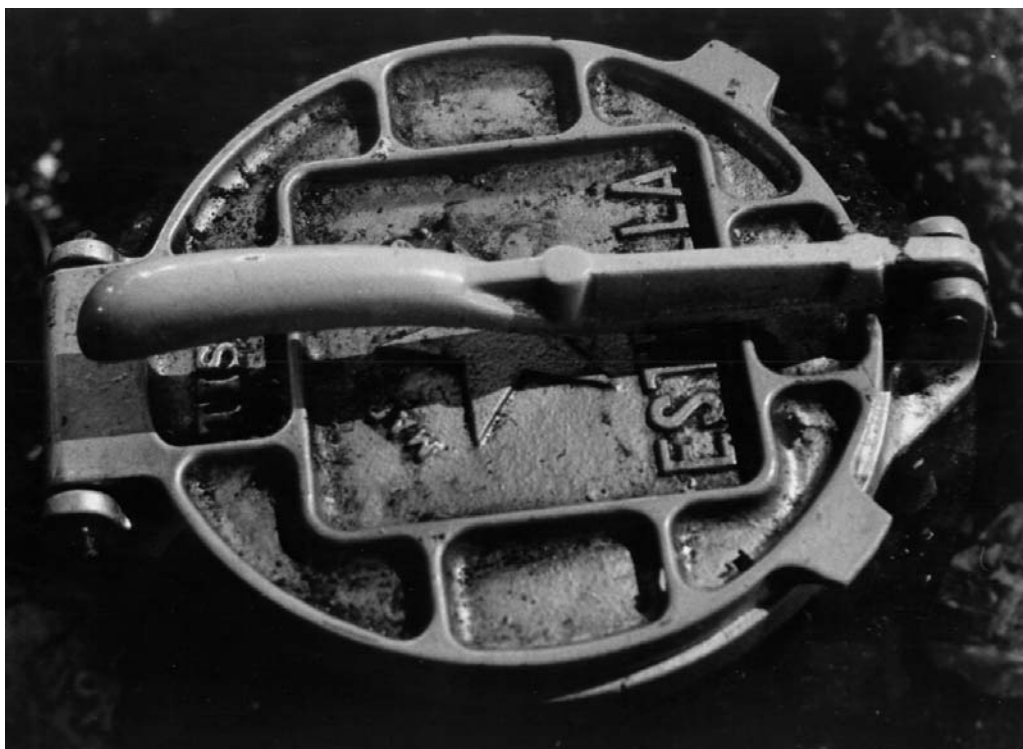


Lámina 76



Lámina 77

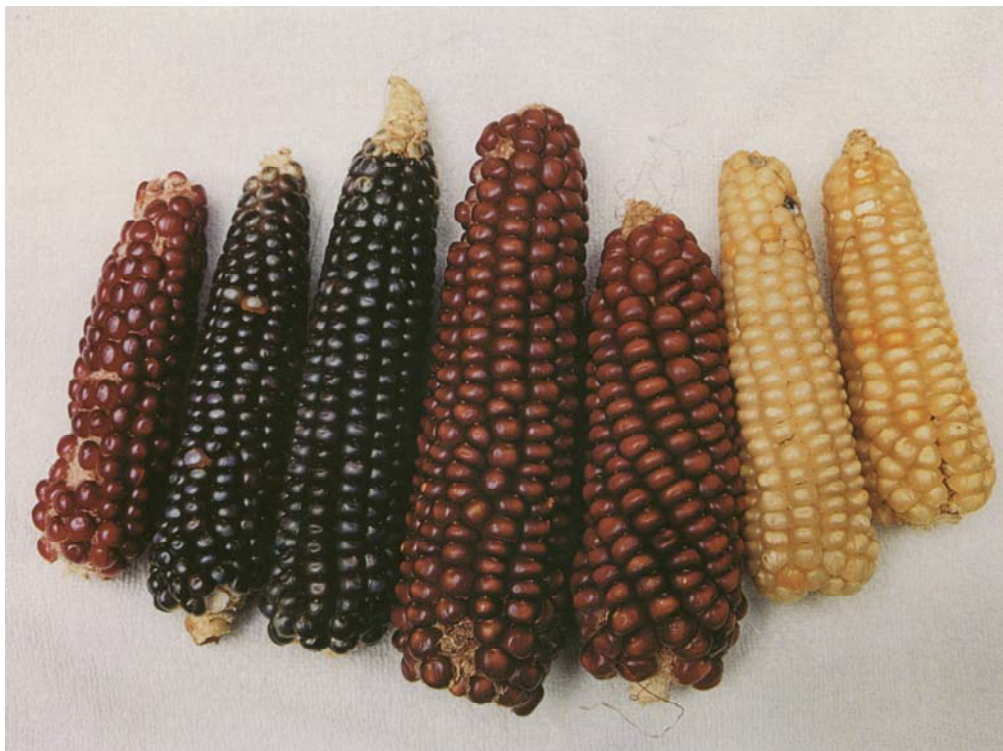


Lámina 78



Lámina 79



Lámina 80



*Mi oy buch'u ta s'ajes yil chenek 'saj ta svaache,
yu'um ja' yik'al x'aj ta mikel, mi mo'oj ja' ta x'aj
ta mikel n' xch'ulala.*

Si alguien está comiendo tamal de frijol en su sueño,
es que a esa persona le pueden asesinar o a su alma.

Lámina 81

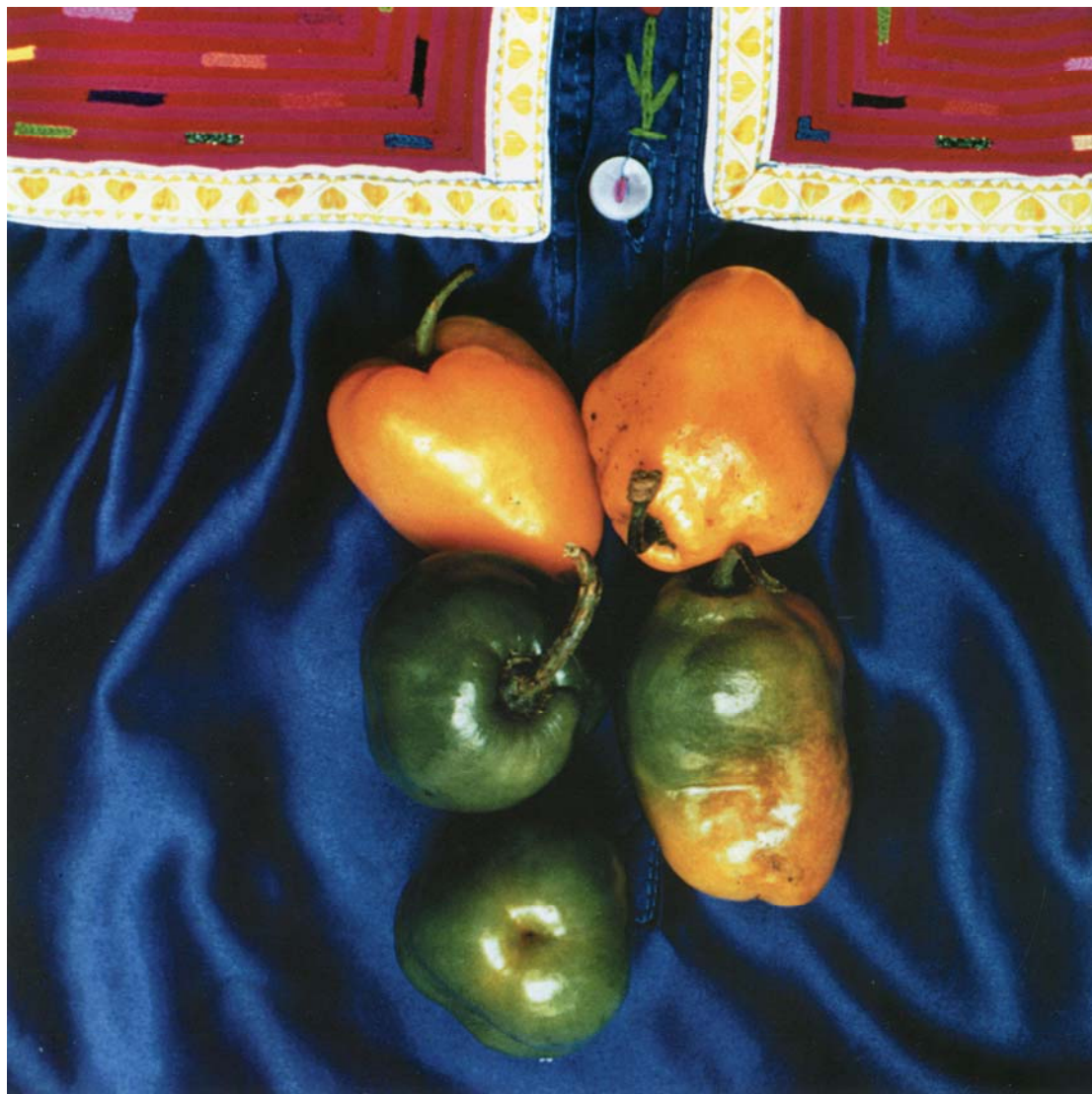


Lámina 82



Lámina 83



Lámina 84



Lámina 85



Lámina 86

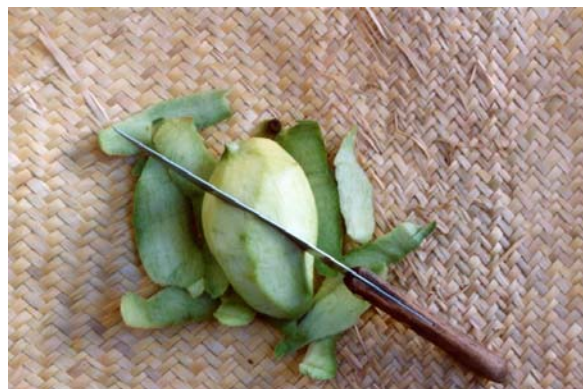


Lámina 87 (a, b)



Lámina 88 (a, b)



Lámina 89 (a, b)



Lámina 90



Lámina 91



Lámina 92



Lámina 93



Lámina 94



*Buch'u lok'el' xjokat sni' chvaye,
chich' pak' bel' varachil' ta sni' ak' alal' ochem svayele, mi
mo' oja chich' ik' bel' sne utz' utz' ni. Mi jech' yich' pasbele mu
xa xjoketaj o sni' ja' ti xchechuj' ta xi' el' ak' alal' chjutav' ti va' Y
s' alal' chich' sibtasale.*

Si una persona ronca mucho al dormir, se le da un pequeño golpe con huarache en la nariz, o se le introduce la cola de una pequeña lagartija en una de sus fosas nasales. Hecho alguno de estos remedios, ya no volverá a roncar, porque se tiene que sobresaltar cuando despierta.

Lámina 95



*Mu xtun jchik'itabetik' yut yoki' otol', mi la jchik'itabetik' lok' el'
chbalch'uj' yu' un' chik' umlo' xk'aitik.*

Es malo acariciar la palma del pie a un niño, porque si no al caminar caerá muy seguido, porque se va a debilitar.

Lámina 96



Lámina 97

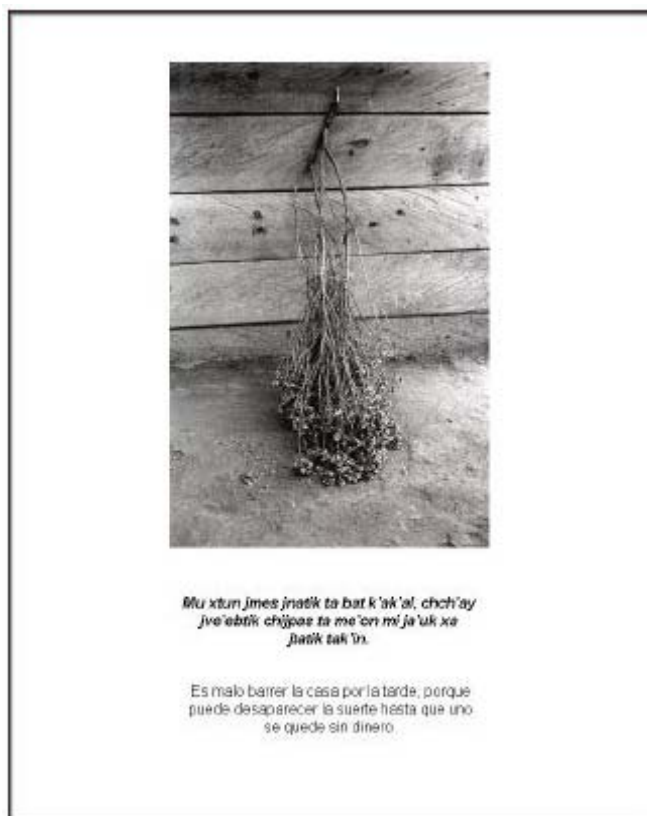


Lámina 98



*Mu xtun jtus jaitik ta ik'osil,
yu'nu la chcham jine'ik.*

Es malo peinarse en la noche,
porque se dice que morirá nuestra madre.

Lámina 99



*Mfu xtun xich' jipolanel ta ixtofanel il pishil batz' noe, mi
jich' ivtolanato mu vint' h'j n'jilik k'v'v' il ak' h' mi unlahil il j
ayvol ono' ox chich'le, yu'lan la chbat ta ik' il sch' ulel' zooco.*

Es malo jugar con el estambre de lana como pelota. Si se
juega así, no va salir completa una prenda, aunque se haya
contado cuántos pases lleva, porque se dice que el espíritu
de la lana se lo va llevar el viento.

Lámina 100



Lámina 101



Lámina 102



Lámina 103



Lámina 104

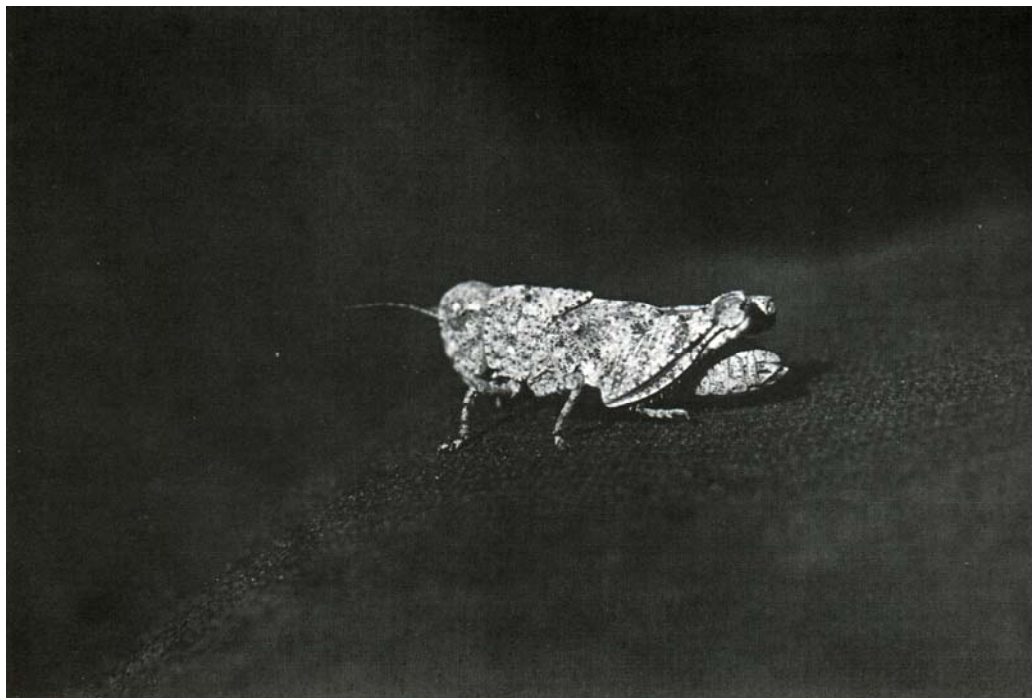


Lámina 105



Lámina 106



Lámina 107



Lámina 108



Lámina 109



Lámina 110



Lámina 111 (a-c)

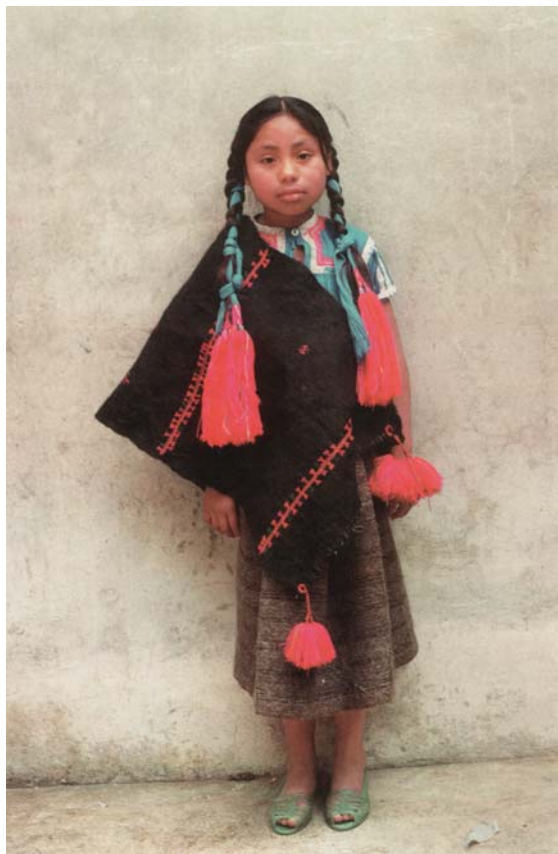


Lámina 112



Lámina 113

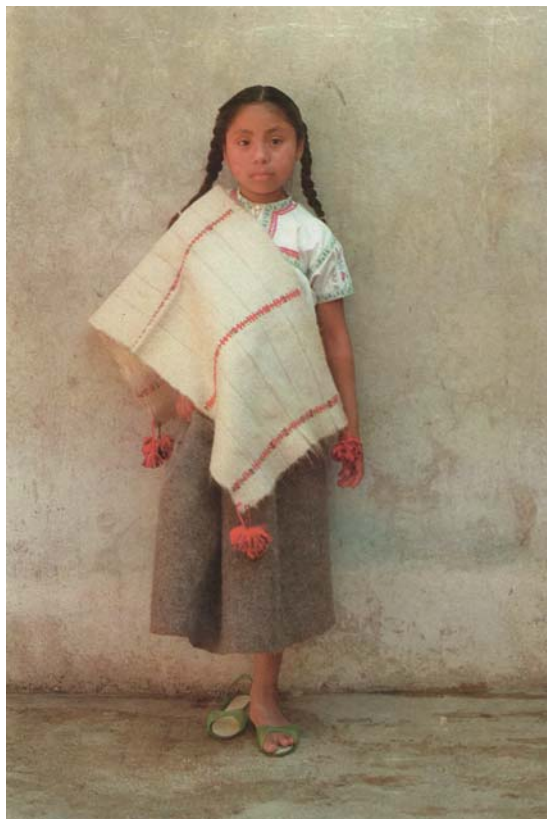


Lámina 114



Lámina 115



Lámina 116

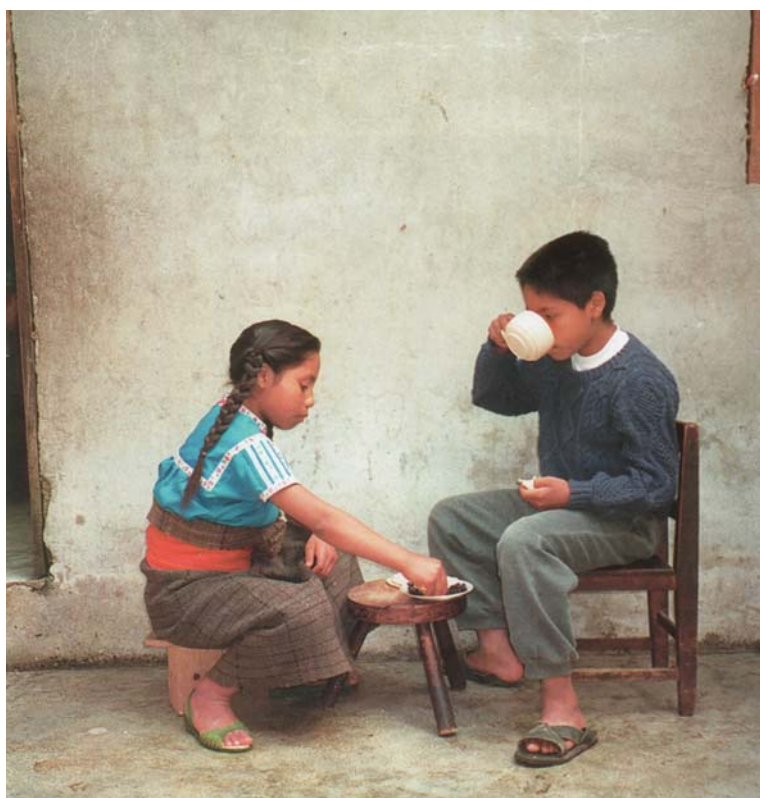


Lámina 117



Lámina 118



Lámina 119



Lámina 120



Lámina 121



Lámina 122 (a,b)



Lámina 123



Lámina 124



Lámina 125

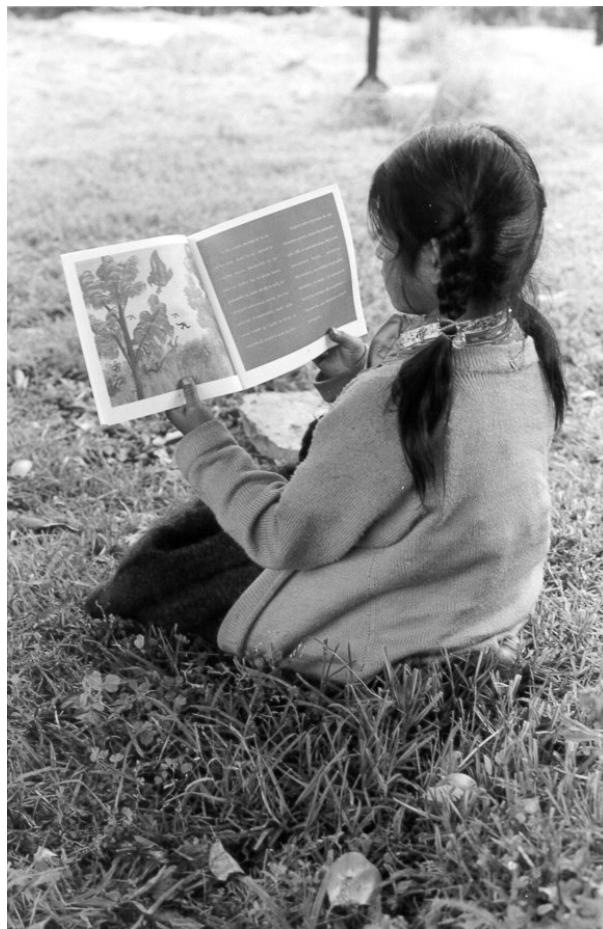


Lámina 126

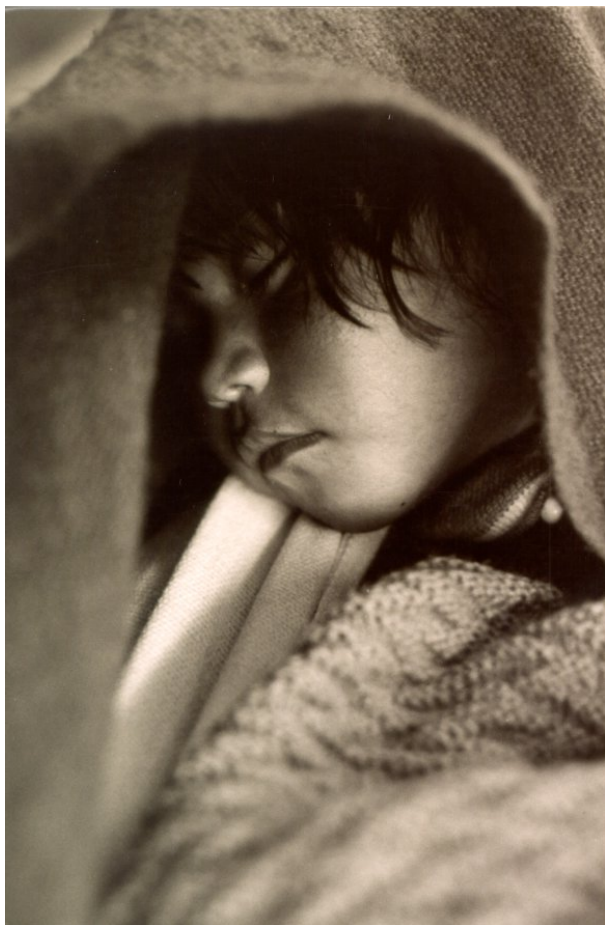


Lámina 127



Lámina 128



Lámina 129



Lámina 130



Lamina 131



Lámina 132



Lámina 133



Lámina 134



Lámina 135



Lámina 136

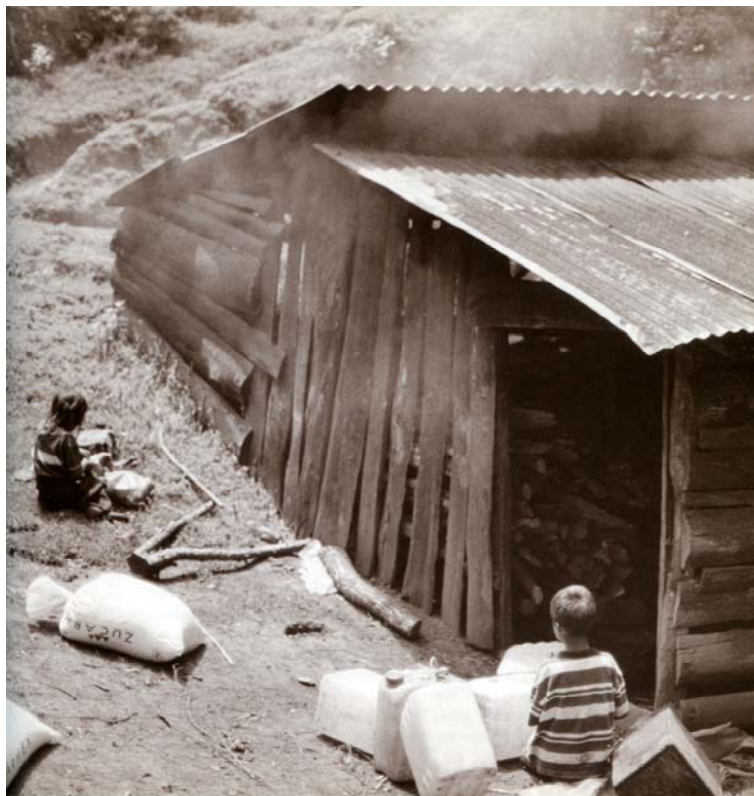


Lámina 137



Lámina 138



Lámina 139



Lámina 140



Lámina 141



Lámina 142



Lámina 143



Lámina 144



Lámina 145



Lámina 146



Lámina 147



Lámina 148



Lámina 149



Lámina 150

ENTREVISTAS (2002-2011)

Como parte del proceso de realización de esta tesis doctoral, hice cincuenta y una entrevistas a fotógrafos y otros personajes del medio cultural mexicano. Mi objetivo era de recabar opiniones acerca de la cultura indígena, el trabajo de fotógrafos tanto indígenas como no indígenas y de la situación actual de la fotografía en México.

En numerosas entrevistas, el fotógrafo me comentó sus experiencias personales al tomar alguna u otra de las imágenes de su *œuvre*. En estos casos inserté dichas fotografías en el lugar correspondiente del texto para mayor entendimiento.

Adjunto aquí el resultado de las conversaciones realizadas entre 2002 y 2011 por su gran interés y aportación al presente trabajo. Las entrevistas en parte habían sido conducidas durante mi estancia en México (2002-2004) y en parte vía correo electrónico siempre y cuando un encuentro personal no fue posible por razones diversas.

En la edición de las entrevistas me limité a unos pocos cambios. La hice en términos de palabras repetitivas y coloquiales, así como de puntuación y estructuración de párrafos para su mejor lectura. En ningún momento la información obtenida ha sido alterada.

ANEXO A: Entrevistas con fotógrafos no indígenas

Entrevista con Flor Acosta vía correo electrónico, Abril 2008, México-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Flor Acosta (FA): Mi interés surge desde la ciudad donde nací (Guanajuato), ya que la luz que se reflejaba en las montañas, que rodean a la ciudad me parecía bellísima. Quería que esas imágenes que observa, perduraran y así decidí dibujar con la luz y el tiempo con una máquina fotográfica y crear mis documentos visuales.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

FA: Para mí el significado de la fotografía va completamente ligado a una forma de vida. Me vivo en la fotografía.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

FA: Considero esta pregunta demasiado abierta, ya que considero dos líneas de trabajo opcionales para el fotógrafo A.) El trabajo realizado por encargo, donde existe una remuneración y simplemente realiza el trabajo profesionalmente para cubrir las necesidades visuales de un cliente. B.) La fotografía de Autor, en la cuál el fotógrafo realiza sus imágenes sólo para su satisfacción en el discurso visual personal. Puntualmente en esta línea el fotógrafo se concatena en el ámbito de las Artes Visuales.

LMC: ¿Se siente fotógrafa o artista?

FA: No separaría los conceptos.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

FA: Más que una definición personal, me apego a los conceptos que vengo manejando en la práctica docente. Una imagen visual es una representación de una realidad, que contiene tiene niveles de semejanza con el objeto representado.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

FA: La realidad es el ámbito en el cual me suscribo. Y la realidad fotográfica es aquella que he decidido crear, ya sea a través de reproducciones, y/o representaciones visuales.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

FA: ¿A que nivel se refiere? Si es en volumen de fotógrafos documentalistas, sí, mas por la herencia que ha marcado dentro de la FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL MEXICANA, que la considero como la línea mas referida por los fotógrafos mexicanos.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

FA: Si consideramos la Contemporaneidad de la fotografía como las imágenes fotográficas que se producen en este momento histórico, veo una explosión en la producción. Hay grandes desiertos en la formación de los fotógrafos en su propuesta discursiva, ausencia de órganos informativos de la difusión.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena / indigenista?

FA: Sí, se recalcó la fotografía indigenista al surgir el MOVIMIENTO ZAPATISTA.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. Fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

FA: Si considero la diferencia ya que el fotógrafo que realiza fotografía indigenista no propiamente tiene que ser indígena.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

FA: Me importa desde mi esencia ya que me estoy orgullosa en mi parte indígena mexicana.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

FA: Sí.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

FA: No.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

FA: Socialmente seguimos con gran atraso en el respeto a los derechos humanos y sociales de nuestras comunidades indígenas, hay discriminación absoluta; lo que políticamente se menciona, respecto a que las comunidades indígenas están siendo

favorecidas hay discrepancia de la realidad. Vivo en una ciudad cercana a comunidades y veo esas discrepancias.

LMC: ¿Qué opina sobre los zapatistas?

FA: Prefiero no opinar.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

FA: No considero que sea una oposición; al realizar sus imágenes fotográficas, Maruch Sántiz, desde su propia identidad la inquietud visual de crear documentos de su entorno es solamente distinta la interpretación del entorno.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

FA: Mi trabajo autoral son imágenes construidas. En mi compromiso con la imagen fotográfica, me queda claro que las imágenes no crean conciencias, sólo fortalece a quien ya las posee. Yo pretendo crear realidades iconográficas desde mi visión del mundo sensitivo y lúdico.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

FA: Es simplemente una herramienta para producir imágenes fotográficas, todo depende su utilidad.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

FA: No, de hecho considero que la fotografía análoga será una artesanía con más demanda en ciertos ámbitos.

Entrevista con Alicia Ahumada, 01.10.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

Alicia Ahumada (AA): Básicamente he trabajado con los náhuas, los otomíes o ñáñus, y los tarahumaras. De los que más cercanos he estado es de los nahuas y de los otomíes con los que he trabajado en el estado de Hidalgo y esos han sido proyectos más dirigidos, porque para algunos formé parte de un equipo de investigadores en donde el interés era hacer que la imagen y el texto escrito de la investigación corrieran paralelamente, pero de una forma muy unida para agregar y complementarse como parte de la investigación.

Entonces, esos fueron algunos trabajos que hice con gente de la Universidad Autónoma de Hidalgo y fue muy importante para mí, porque participé en los proyectos desde el inicio de la creación. Entonces tenía como bastante claridad respecto a que quería hacer, aunque no tenía claridad el resto del equipo. Porque cuando fuimos por primera vez a una comunidad y que yo andaba solamente tomando fotografía y el resto de la gente encuestando, algunos se preguntaron: "¿Y porqué Alicia no encuesta? No más toma fotos." Se les hacía como poca cosa, ¿no? Es así la forma en la que yo me he acercado más o menos. Entonces, el acercamiento, esto te lo permite a las comunidades, es mucho más profundo, porque la distracción está en los otros, en los que están preguntando. Y el fotógrafo en un gente que circula un poco como fantasma sin ser realmente tomado en cuenta. Entonces, tu como observador puedes captar mucho más fácilmente la espontaneidad y caminar por lugares con mucho más libertad, porque no estas siendo atendido, me explico, y eso a mi me ha gustado muchísimo.

Es un poco lo que yo hago para acercarme a la gente. Difícilmente llego a una comunidad y empiezo a disparar, o sea, antes que nada espontáneamente, porque además así me sale, una relación un poquito más allá que la primera vista. Y entonces, logro crear lazos, aunque sean muy temporales y muy cortos, bastante cercanos y afectivos, bastante de piel.

LMC: Entonces, si son relaciones más cortas. Porque algunos me dicen, que se trata de relaciones por vida... En general, así sinceramente, ¿los fotógrafos regresan?

AA: No... No. Yo si en algunos lugares, pero no siempre. Y si a algunos lugares cuando de veras he creado algún lazo, pero que no ha sido a través de la fotografía. O sea, mis relaciones con los indios son por otros lados; con la mujer que me ayuda que es una mujer nahuatl que tiene 14 años conmigo, o sea casi podría decirte que es mi mejor amiga, ¿no? y si es una relación así de súper-guatas. Entonces, yo ocasionalmente voy y visito su familia y aprovecho para tomar fotos y tomo fotos de la comunidad y regreso las fotos, eso si lo hago, pero no... A lo mejor hay afortunadas que si crean nexos muy para siempre con la gente que fotografían, pero eso no es mi caso.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

AA: En cuestiones técnicas, pues, muchas. Pero en experiencias así de existenciales del tipo afectivo... o de contacto... creo que he sido muy afortunada. Sí, creo que sí he sido muy, muy afortunada. Siempre he recibido mucho más de lo que esperaba.

Si una cosa... Hace poco tiempo vino un amiguito alemán y me dijo que tenía mucho interés de conocer las zonas pobres y le dije: "Mira, casualmente en dos días voy a ir a la Barranca de Meztlán. Si quieres puedes venir conmigo." Una noche antes de irnos me dijo: "Oye, me gustaría comprar tortas o algo para llevarlos a los pobres." Entonces, fue muy extraño para mí, porque no tengo esta imagen de pobreza de las comunidades indígenas o de la gente del campo. Más bien... O sea, la pobreza a lo mejor es una pobreza de dinero, de carencias, pero hay tanta riqueza espiritual que por lo general cuando tú vas al campo, vienes con muchísimas cosas. La gente te ofrece el aguacate que acaba de cortar de su árbol, el huevo que acaba de poner su gallina, el pedazo de queso que le acaba de sacar de su cabra... o sea, me he quedado muy sorprendida. Nunca he imaginado el campo de México o a los indios de México como con esa necesidad, pues. Igual si la tienen, pero la experiencia que yo he vivido con esa gente es siempre un experiencia como muy bondadosa, muy de que llegas con la gente y te ofrecen lo que quieren, lo que tienen, lo que pueden y siento es tan rico que ... Al final no llevó nada, no había necesidad. No había, porque siempre te ofrecen algo... te ofrecen un plato de frijoles, una tortilla, un pedazo de barbacoa, una manzana que acaban de cortar. No sé... siempre.

Y otra experiencia bien linda: Una vez fui también a una comunidad en la que había que bajar, bajar, bajar... Hacía mucho frío en Pachuca y llevaba en la parte de debajo de mis pantalones unos pantalones largos y llegamos a una primera casita ahí después de llegar al pueblito de la Barranca y me encuentro con una señora y le digo: "Tengo muchísimo calor. ¿No me da permiso de entrar en su baño para quitarme un calzón largo que traigo abajo?" Dice: "Sí, sí, vengase, vengase." Bien amable desde la entrada. Se mete en el baño conmigo y entonces me bajo los pantalones para quitarme las ropas, pero yo no traía una braga, no traía calzones. Entonces, me quito el calzón largo y pongo mis pantalones de mezclilla y entonces ella me dice: "No, ¿pero no se va de cambiar calzones?" Dije: "No, pues, no traigo." Y me dice: "Tenga, tenga póngase estos rojos míos." Unos que tenía colgados ahí en el baño. Entonces, me costó trabajo de convencerla que no me importaba no tener unos calzones abajo. Pero ella me ofrecía sus calzones rojos así... Ni me acaba yo de bajarme de mi coche, nunca me había visto.

Entonces, este tipo de bondades de la gente del campo a mí me llena de voz profunda. Me hace creer en la gente y me hace creer en que esa gente que son... no sé, la gente de campo o indios como les quiera llamar, que son gente de un corazón tan enorme que creo en la gente.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

AA: Esto es muy complicado. Pueden ser dos cosas: por un lado pueden ser los de verdaderamente están vestidos de indios que es así como el sellón más característico, pero yo creo que también es ser indio de corazón y eso es más complicado de definirlo, ¿no?

LMC: Sí, sobre todo cuando se trata de indígenas que no quieren ser indígenas.

AA: Si. Eso es muy complicado. Yo si siento de que tengo una parte muy fuerte de mucha identificación con los indios como parte de las raíces, aunque obviamente mis raíces son también de españoles y todo lo que tu quieras, pero obviamente yo no digo: soy española! No se me ocurre ni por aquí... Si me dicen, cuál de los dos es usted, yo digo: soy india soy mexicana. Pero soy esa mezcla, pues, si.

LMC: Otra pregunta que no está por ahí, pero a veces se me ocurre preguntarla: Siento de que hay bastante racismo por aquí...

AA: Por supuesto. Es porque yo creo que ha habido desde siempre este desprecio hacia lo pobre, hacia lo indio, hacia lo provincial... inclusive hay ese racismo de gran, gran medida desde el metrópoli, desde el D.F., hacia la provincia, lugares del interior de la república. Hay muchísimos patrones de aculturación, para mí una influencia terrible, la televisión. Yo creo que ahí se ha manejado de una manera muy a veces directa y a veces muy subliminal esta diferencia entre lo blanco y lo moreno, entre lo güero y lo moreno, entre lo pobre y lo rico, entre el que fuma y el que no lo hace... que sé yo. Entonces, desafortunadamente los valores propios no son lo suficientemente valorados como para saber que el indio es exactamente igual que yo, porque tampoco es de que es menos o es más. Yo creo que eso es una de las cosas que yo hago; yo no me dirijo hacia un indio como: ay, pobrecito, o: ay, mi raza. Somos iguales. Él tal vez ha tenido menos educación en el sentido no de cultura sino de posibilidad de ir a la escuela y de mayor conocimiento y de mayor posibilidades de desplazarse y de informarse, pero eso no les hace ni menos pobres y menos valeroso.

LMC: He oído cosas feas. Cuando estuve en Chiapas una niña de nueva o diez años decía que los indígenas no se bañan que son sucios...

AA: Yo puedo contar así rapidito a muchos de mis amigos y de gente muy cercana a la que no les gusta bañarse igual y no es indio, es solo un huevón que no quiere bañarse.

LMC: Sé que tenemos este problema de racismo en Alemania siempre. Se dice que los alemanes son muy racistas y aún más me choca verlo aquí...

AA: Entre los mismos...

LMC: Si entre los mismos además.

AA: Si yo he oído muchísima gente expresándose así horrible. ¡Y si alguien te quiere ofender, te dice: ay, pareces indio! O: ¿Qué, eres indio? [...]

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

AA: Pues, yo si. Hay algo que a fuerzas esta ahí. Mi abuelo por parte de mi mamá era muy tarahumara y mi abuela por parte de mi papa era también gente tarahumara y mi abuelo era español. Yo si me siento con raíces profundas ahí. ¿No tengo facha tarahumara?

LMC: ¿Qué piensas sobre los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz del AFI?

AA: Yo no conozco mucho las fotos que hagan ellos, pero los considero mis iguales. Entonces, no veo porque no. Así de simple. Y como no conozco su obra, no puedo juzgar, pero me parece que igual que yo y tú y cualquiera un indio, si tiene la posibilidad de tener una cámara y hacer lo que les venga la gana. Que puede ser una visión particular, pues sí, es cultural.

LMC: Era muy necesario que ellos saquen fotos, ¿no?

AA: Eso y máááás... ¿Porqué no tomar fotos y porqué no ir a la universidad y porqué no todo como yo igualito? ¿Porqué los indios tienen que cargar con el peso ancestral de la discriminación, de la pobreza? Sé que hay una equidad, sé que hay todo. No estoy de acuerdo. Me parece que ellos igual que tú y que yo y que cualquiera tienen derecho a todo. Así lo miro. Entonces, si toman fotos, bienvenidos.

LMC: ¿Qué me puede comentar sobre sus fotos [de la lista de fotos]?



Alicia Ahumada, *Pastor de catorce cabras*, Tepatetipa, Metztlán, s.f. / Fuente: AHUMADA, Alicia: Barranca de Metztlán –Reserva de la Biosfera / Metztlán Canyon –Biosphere Reserve, Textos de Elena Poniatowska, Salvador Arias, Salvador Montes, Offset Rebosán, México 2002, p. 87

AA: [foto 19] Sí, te voy a contar una historia... Esta es una historia muy linda de un hombre. Este es un hombre que encontré en una comunidad que se llama Tepatetipa y justamente caminando por la calle, el hombre se acercó a mí y empezamos a platicar. El tenía ganas de platicar conmigo y me empezó a platicar que él era un bebedor de pulque, pero que ya estaba tratando de dejar de beber, que era un solterón y que bueno, tenía ganas de casarse y me preguntó: "¿Y tú tienes hijas?" Y yo le dije: "Sí, sí tengo una." –"¿Cuántos años tiene?" –"Diecisiete." –"Tengo catorce chivos. ¿Te la cambio?" Este es mi yerno, le digo a mi hija, este hombre quería tenerte. Entonces, este es una historia de ahí. Son historias efímeras y son momentos que se quedan para el recuerdo.

Hay otra foto que tienes aquí [foto 21]. Este es un hombre de la Barranca de Metztlán que tiene una relación con su caballo tan profunda que hice todo una serie de proezas para demostrarme como se llevaba él con su caballo, o sea en realidad de esto tengo una secuencia de cómo el hombre se metía entre las patas del caballo, lo abrazaba y de veras el caballo era absolutamente dócil para este hombre; tanto

que el hombre me dijo: "Yo, amo a mi caballo más que a mi mujer." Bueno, estos son historias que tú dices, se quedan para siempre.

Mira, casi cada una tiene una historia. Estos dos chiquitos [foto 22] son dos huérfanos, totalmente huérfanos... ni mamá, ni papá, ni hermanos... Entonces, una anciana los recogió y ellos vivieron con una anciana. Entonces, andaban aquí llevando un poco de frijol para la anciana esta que tampoco les ofrecía mucho tiempo de existencia, porque era una mujer verdaderamente vieja.



Alicia Ahumada, *Con la bolsa de frijol para la abuela adoptiva*, Tochintla, Metztlán, s.f. / Fuente: AHUMADA, Alicia: Barranca de Metztlán –Reserva de la Biosfera / Metztlán Canyon –Biosphere Reserve, Textos de Elena Poniatowska, Salvador Arias, Salvador Montes, Offset Rebován, México 2002, p. 89

LMC: ¿Tienen aquí un cachorro?

AA: Un cachorro tan desvalido como ellos mismos y sin embargo, es increíble como su sonrisa es tan dulce y tan tierna y tan profunda... No sé.



Alicia Ahumada, *Hñāhño*, Orizabita, Hidalgo, 1989 / Fuente: *México indio, Testimonio en blanco y negro*, Fotografías de Alicia Ahumada, Gertrudis DUBY, Flor Garduño, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, Presentación de Elena Poniatowska, Entrevistas de Germán Dehesa, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Floresta Ediciones, México D. F. 1994, p. 19

LMC: ¿Y esta niña, tan bonita de la foto 2?

AA: Esta niña es una niña del Valle de Mezquital y es una niña que me la encontré... Andaba yo caminando por entre la montaña y ella andaba pastoreando y se acercó solamente muy tierna y estaba siempre mirándome muy directo a los ojos y nunca más la volví a ver, sí, nunca más. Y no creo que si ahora la viera, la reconocería.

LMC: Quería preguntar algo sobre esta flor [foto 3]. Creo que la vi en fotos de Mariana Yampolsky. ¿Trabajaban juntas o algo así?



Alicia Ahumada, *Nahua*, Tetla, Hidalgo, 1985 / Fuente: *México indio, Testimonio en blanco y negro*, Fotografías de Alicia Ahumada, Gertrudis Duby, Flor Garduño, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, Presentación de Elena Poniatowska, Entrevistas de Germán Dehesa, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Floresta Ediciones, México D. F. 1994, p. 21

AA: No... Lo que pasa es que es una planta que es Lechuguilla, entonces, es una planta que crece en casi todos lados de la República Mexicana y yo no sé si es un conocimiento muy viejo de todos grupos indígenas o qué, pero casi en cualquier lugar que vayas, sobre todo del centro y del sur de México, en días especiales que uno es el Día de la Santa Cruz, el 3 de Mayo, y en esta comunidad festejan a esta santa y adornan la iglesia con este tipo de flor.

LMC: ¿Qué más... tarahumaras, no?

AA: Sí, mira... Yo soy de Chihuahua y cuando me invitaron a hacer el libro de "México indio" con Patricio Robles Gil, me parecía que no era correcto para mí no incluir fotografías de los tarahumaras siendo mis paisanos, mis hermanos de sangre. Entonces, aproveche que era la Semana Santa y yo fui como en un viaje especial para fotografiar en la Semana Santa a los tarahumaras. Quería incluir imágenes de los tarahumaras en esta edición.

Después regresé a tomar fotografías para otro trabajo, pero ha sido más bien en dos ocasiones que yo he decidido ir a la Sierra Tarahumara. El segundo trabajo también fue un trabajo que me pidieron para el Instituto Federal Electoral. Se trataba de hacer fotografía sobre el ambiente electoral de las elecciones para Fox, bueno, que fue hace dos años algo así. Entonces, me dieron de escoger y me dijeron que lugar de la república te interesa y yo dije, la tarahumara. Entonces, fue muy bello, porque me conecté con el hombre, piloto de helicóptero, que llevaba los paquetes electorales a diferentes partes de la sierra tarahumara inaccesibles por carretera. Entonces, hicimos un recorrido durante dos días por helicóptero a diferentes comunidades tarahumara y digamos, pues, que son sangre de mi sangre. Me siento muy identificada con esta gente.

LMC: Y esta foto con el sol [foto 29]...



Alicia Ahumada, *Sol (pintura rupestre)*, Metztlán, s.f. / Fuente: AHUMADA, Alicia: Barranca de Metztlán –Reserva de la Biosfera / Metztlán Canyon –Biosphere Reserve, Textos de Elena Poniatowska, Salvador Arias, Salvador Montes, Offset Rebosán, México 2002, p. 110

AA: Es una zona en la que trabajé durante bastante tiempo hay muchísimas pinturas rupestres. Entonces, como parte de la cultura y de la situación general de la Barranca de Meztlán, bueno, me parecía muy importante destacar que la cultura es tan ancestral que puedes encontrar este tipo de cosas, pinturas rupestres. No sé de qué tiempo daten, no tengo mucha información al respecto. De cualquier manera te da una idea de lo viejo de la cultura. Entonces, es un poco en este sentido que los incluía ahí.

LMC: Otro tarahumara...

AA: Sí, otro tarahumara. Es que esta es una fiesta impresionante, la Semana Santa. Dura desde jueves, viernes y sábado bailando día y noche al compás de percusiones un tambor y de una flautita. Entonces, estás dormido y estás oyendo todo el tiempo bum, bum, bum... la música y ellos bailando todo el tiempo. Entonces, yo estuve con ellos y después al día siguiente llegué con un grupo de indios que estaban en una casa descansando y empezaron a prepararse para ir de vuelta al baile y estaban pintándose, entonces, estaba yo fascinada porque me dieron chance de pintarlos. Entonces, ellos que hacen es en una piedra, en una laja, rajan otra piedra de cal y la humedecen. Entonces, ponen los dedos, la parte de la huella digital, y es así como se pintan. Entonces, después de que yo les terminé de pintar me dijeron: "Y ahora tú." Dije que no... Y después me repentí. Son de las cosas que tu dices: ¿y por qué no? En fin, es el pasado. [...]

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

AA: El siguiente proyecto es un proyecto que fotografié desde hace mucho tiempo, pero ahora lo quiero publicar. Es un trabajo que hice en el norte, no es una comunidad indígena. Es una comunidad mestiza. Son gente de un pequeño pueblo del norte de Chihuahua que migran a trabajar en las ciudades del sur de los Estados Unidos. Entonces, ahí también es una cosa de cuestiones culturales.

Cuando yo me vine hacia el centro, hacia el sur, mucha gente opinaba que la gente del norte es una gente que tiene más identificación con los gringos que con los propios mexicanos; que todos los nortños quieren parecer gringos por la cercanía.

Entonces, con este trabajo yo quería demostrar que la influencia cultural es mutua, o sea que tanto los mexicanos que migran a Estados Unidos influyen culturalmente a la gente con que se relacionan allá como viceversa y que la identidad de los nortños será tan fuerte, o más inclusive, que la propia gente del sur o del centro. Tanto que por ejemplo la gente de Michoacán, la gente del Estado de México, de Puebla se han anorteñado totalmente. Tu puedes encontrar indios mixtecos vestidos de nortños con sus camisas vaqueras y sus cinturones y sus servillotas y sus botas cowboy y todo que tu quieras. Y que entonces, este nortño que se va a trabajar a Estados Unidos lleva el arraigo en el sango, porque además es una persona que siempre lleva en su cabeza el deseo de regresar. Nunca lo va a hacer, porque en México no existen las posibilidades. Después de que alguien se va a trabajar y conoce lo positivo de ganar un poco más de dinero, de tener un poco más de bien estar y de alcanzar "el sueño americano" no regresa o regresa de verano o regresa de ver a su familia. Pero no tiene el chance de regresar y establecer acá para hacerse otra vez un mexicano establecido en su país.

Entonces, quiero editar el catalogo de este ensayo fotográfico que hice hace mucho tiempo. Empecé a trabajar en el '89 y dejé de trabajar como siete años después; hice viajes esporádicos a este pueblo del norte y después recorridos por algunas ciudades del sur de Estados Unidos y ahora creo que estoy en posibilidades de conseguir algún financiamiento para sacar a la luz este proyecto chovinista, porque soy como muy regionalista también. Tengo muchísimas ganas de hacer como una especie de homenaje a mis paisanos. Así es; que no son indios, pero mestizo el asunto, pero igual es de corazón.

LMC: ¿Habrá otros proyectos con la cultura indígena?

AA: Yo espero que sí, aunque de hace tiempo para acá estoy más bien como muy, muy metida en otro tipo de proyectos más conceptuales. Estoy haciendo un ensayo fotográfico sobre erotismo, pero es con árboles y con plantas. Entonces todo tiene que ver con el campo y todo tiene que ver con los indios de alguna manera, porque en los recorridos que yo hago para fotografiar estas zonas en el campo que me encuentro y me topo con árboles bien cachondos. [Habla un poco más de este proyecto...]

Tengo ahorrita como muchas ganas de dedicarme un poco más como a la honda creativa, de relación pensamiento-mano. [...]

LMC: Para algunos fotógrafos el tema del indígena ya es una cosa muy explotada y se cansaron de fotografiar la cultura indígena. ¿Lo sientes igual, que lo indígena es menos interesante ahora?

AA: Yo creo que no. Creo que una de las ventajas, no sé si sea así en cuanto a mi concepto de fotografía, es que yo nunca me he sentido a la moda. Siempre he seguido la intención de mi interés hacia ciertos proyectos y muchas veces han surgido espontáneamente, pero nunca me he sentido como que estoy "In" en la fotografía, o sea, estoy en la fotografía porque es mi forma de vida, porque es MI vida. La fotografía soy yo, entonces, nunca me he despegado de ella y he decidido seguir... soy fotógrafa en vida. Y lo único que hago es seguir mi dirección. Soy autodidacta, nunca he estudiada nada. Entonces, es como una cosa más bien de

sentimiento que me guía por ahí. Ni me lo planteo siquiera, si estoy dentro de la moda o no. Estoy haciendo foto simplemente. [...]

Mira, por ejemplo, acaba de hacer un proyecto hace tres semanas para un calendario para el municipio de Chihuahua. Me propusieron trabajar lo que es el municipio en sí, entonces, no es solamente la ciudad Chihuahua, la parte urbana, sino incluye también zona rural. Lo que si es cierto, es que yo tengo un sesgo muy grande hacia lo rural, eso si definitivo. La ciudad, por supuesto, me llama la atención, pero lo rural me jala definitivamente. Entonces, es muy chistoso, pero yo me di cuenta justamente me lo pensé. En la ciudad yo no hice retratos y los retratos que hice fueron de músicos del campo que me encontré en la ciudad. Pero en el campo sí retraté a la gente. O sea, a parte de tomar paisaje y cosas así, hay esta cosa que me jama muchísimo con la gente del campo.

LMC: Dos preguntas que surgen de esta conversación... ¿Te sientes fotógrafa o artista?

AA: Fíjate que es una cosa bien extraña, pero durante mucho tiempo me parecía como un poco pretencioso decir: soy artista. Lo sustituía por decir: Soy una creadora. Últimamente no me molesta. Si alguien me dice, eres artista, pues, sí, soy artista, porque es crear, es hacer cosas. A lo mejor me parecía como pretencioso, porque no me percibía como una creadora netamente. Me percibía un poco como, si soy técnica y la fotografía me lleva por caminos de mucha costa de manualidad y además... pero, soy fotógrafa, soy creadora.

LMC: Gracias por decirme esto, porque muchos no se atrevían decir que son artistas.

AA: Sabes, porque ahora si me atrevo muchísimo, porque he entendido una cosa. Antes existía mucho esta cuestión de decir: ¿la técnica o el concepto? Entonces, estaba acá. Lo importante es el contenido, la técnica no importa y para mi después de tantos años de experiencia y de hacer una técnica muy exigente, digamos, me parece que una sin la otra no van. Que para crear una obra de arte tienen que juntarse las dos en esto, que es una fotografía. No pueden estar separadas la una de la otra; si no, no es una obra de arte.

LMC: Sí, es cierto. La otra pregunta que quería hacer es lo de la fotografía digital, la manipulación de fotos, etc.

AA: Mira, todo lo que yo hago inicialmente es analógico, o sea tomo con cámaras normales, viejitas, revelo los rollos, imprimo las imágenes y después las intervengo con químicos o con pintura, pero después de esto escaneo y hago impresiones digitales grandotas. Entonces, hago una combinación.

Me gusta muchísimo todo lo que ha pasado con la cuestión digital. Al principio tenía miedo, sentí como si las computadoras vinieran a desplazarme, pero conforme fui más o menos entendiendo un poquito el proceso. Me di cuenta que son una herramienta para perfeccionar la técnica y que cualquier cosa que sea en beneficio, en mejora, de calidad y de... no sé, de cosa linda es buenísima y perdí totalmente el miedo. No soy una manejadora muy hábil de la computadora, pero la disfruto mucho

y tengo planeado algunos proyectos no totalmente digitales, porque no me gusta todavía manejar la cámara digital. Me parece que todavía tiene mejores resultados partiendo de negativos o transparencias. Y me gusta mucho así: mitad y mitad.

LMC: ¿Crees que lo digital va a reemplazar de todo la fotografía convencional?

AA: Yo creo que no de aquí hasta que yo me muera. A lo mejor, si después, pero yo creo que todavía le falta un muy buen rato. Sé que hay muy, muy buen equipo ya digital que puede sustituir cualquier cosa, pero yo creo que hay una cuestión de tradición y de cultura muy fuerte que se va a llevar un rato como para sustituirlo totalmente; y yo quiero que así sea.

[Algunas preguntas sobre Mariana Yampolsky y su trabajo]

LMC: ¿Cómo describiría usted personalmente la relación entre Mariana Yampolsky y los indígenas?

AA: Ella fue una mujer tuvo la bicha de vivir siempre sorprendida por la cultura de los indios, en especial por los mexicanos, diría yo. Entonces, yo creo que ella disfrutó muchísimo, porque admiró tanto la cultura de los indios que vivió sorprendida desde que llegó hasta que se fue. Y, respetó muchísimo la cultura de los mexicanos, especialmente de los indios y retrató de ellos lo mejor, lo mejor para ella, ¿no?, lo bello en arquitectura, textiles, en carácter de la gente, en físico de los indios... Creo que la relación de Mariana con la cultura indígena fue así de mucho amor y mucha admiración.

LMC: ¿Cree que tenía un tema favorito en lo que es la cultura indígena?

AA: Sí, si tu ves un poco... Yo creo que le llamó muchísimo la cuestión de la cultura.

LMC: Las iglesias...

AA: Sí, la arquitectura vernácula y arquitectura religiosa. Creo que se sorprendía normalmente de esta cosa tan espontánea y tan común para recrearse los espacios que la gente habitual, cotidianamente... Entonces, pienso que sobre todo fue mucho de arquitectura religiosa y popular, arquitectura vernácula.

LMC: ¿Cómo se acercó ella a los indígenas? - ¿Sabe de dificultades o experiencias que pueda haber tenido?

AA: No, tampoco; y creo que ella si creó lazos más allá que el mero instante de ir y de fotografiar. Hizo comadres y compadres por varios lados y frecuentó relaciones durante largo tiempo. Mucha gente de las comunidades, gente que Mariana siguió viendo durante su vida.

Bueno, creo que se divertía tanto siendo fotógrafa que eso le ayudaba también acercarse a la gente con esa alegría. Se divertía mucho gozando y disfrutando de lo que se encontraba. Y esa cosa que ella tenía de sorprenderse, la hacía gozar mucho de...

Me acuerdo, por ejemplo, en algún día nos iríamos juntas a Zacatecas. Íbamos en una combi, de esas Volkswagen, y Mariana iba por supuesto conversando con los que estábamos ahí, pero siempre con este ojo habido por fuera. Entonces, de repente gritaba: pare, pare, pare,... y bum, ya se paraba y veías como se paraba hecha la mocha de la camioneta con su cámara Hasselblad, que siempre pesaba tanto, y corría a retratar, por decirte algo, un hombre que tenía una mazorca enorme en su regazo. Y tú decías cómo... Entonces, tenía esas gracias de ver lo que muchos no miramos. O a lo mejor, para muchos es algo obvio o como poco interesante, y que en los ojos de ella cobraba interés, ¿no? Sí, yo aprendí mucho de Mariana.

LMC: Lo que he visto aquí en las carpetas, parece que Mariana ha trabajado con dos cámaras, en blanco y negro y a color...

AA: Con respaldos distintos. Trabajó siempre con su Hasselblad y llevaba un respaldo cargado con blanco y negro y un respaldo con color. Entonces lo único que hacía era quitar el respaldo, pero con un solo cuerpo. Muy práctica. Y además como cargaba la Hasselblad estaba cañón llevar dos camarotas. Además nunca la soltaba ni permitía que ayudaras a cargarla. Es parte de la cruz de su parroquia.

LMC: ¿Cree que las mujeres fotógrafas, como usted, Mariana Yampolsky, o Graciela Iturbide, tienen más facilidades de acercarse a los indígenas para sacarles fotos que los fotógrafos masculinos?

AA: Pues, de eso se quejan los hombres. Sí, yo si he oído comentarios masculinos de que las mujeres nos acercamos más fácilmente, pero igual y tienen razón, porque yo no tengo problemas para acercarme a la gente. Al contrario, me siento como muy atraída y ni lo pienso. Son cosas súper espontáneas. Cuando menos me doy cuenta, ya estoy pero totalmente metida. A veces tanto que hasta se me olvida tomar fotos y entonces vas a la conciencia y dices: Yo estoy aquí porque soy fotógrafa, no porque estoy chismosa. Y a veces es cierto que hasta se te van fotos y dices que hijote, esa foto y la tome...

A lo mejor es un sesgo femenino y hace que las mujeres también tengan más confianza, por ejemplo con una chava que con un chavo, sobre todo en el campo que la gente sí, es un poco más tímida, más fácilmente se acercan a una mujer.

LMC: A invitar a su casa...

AA: Sí, por cuestiones culturales.

Entrevista con Alicia Ahumada vía correo electrónico, Febrero 2005, México-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Alicia Ahumada (AA): Cuando tuve la necesidad de plasmar recuerdos que pudieran materialmente viajar conmigo. ¿Cómo podía llevarme aquello que había significado un cambio profundo en mi existencia, una creación personal del espacio habitado con la foto?

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

AA: Una forma de vida, mi forma de expresión, mi objeto de angustia. Existo en ella.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

AA: No se que es un fotógrafo hoy en día, y creo que por el momento eso está fuera de mi interés. Lo considero un trabajador más, dentro de la inmensa gama de oficios que existen.

LMC: ¿Se siente fotógrafa o artista?

AA: No encuentro la diferencia entre uno y otro, soy fotógrafa y eso me permite ser creativa. La definición de si es arte, no está dentro de mis cuestionamientos.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

AA: Imagen fotográfica es una recreación de la realidad, que inmediatamente después de haber sido oprimido el obturador se convierte en pasado y lleva implícita el punto de vista del fotógrafo.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

AA: La realidad es el transcurrir de la existencia en donde infinidad de factores influyen de diversas maneras para impactarla y la realidad en la fotografía son todos esos factores incluyendo el punto de vista del fotógrafo.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

AA: Por supuesto, decenas de buenos fotógrafos han surgido, una de las grandes virtudes de Don Manuel fue la de ser el pionero de la fotografía mexicana, sin embargo eso no lo transformó en el mejor.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

AA: La fotografía en México, desde todos los tiempos ha tenido un papel sobresaliente. No tengo una opinión sobre la fotografía en la actualidad, para mí siempre está en vigencia.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

AA: Bueno el movimiento zapatista creo muchos booms.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el “fotógrafo indigenista”. ¿Qué opina sobre el término “fotógrafo indigenista” (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

AA: Todas esas cosas me parecen absurdas. No me importan las definiciones.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

AA: Nada en especial, me importa la gente por lo que es, no por su raza o su cultura.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

AA: La situación de la gente del campo en general es mala, no sólo la de los indígenas, no estoy de acuerdo con los sistemas de gobierno que no promueven la equidad y que defienden los intereses ajenos y no los propios. Por ello estoy de acuerdo en que la gente luche por su propio bienestar.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

AA: No siento que por el momento haya influencia alguna, mi interés por el campo es permanente, pero también incluyo otros temas conceptuales que surgen de ahí.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es “indígena” y quién no?

AA: Más bien creo que ser o sentirse indígena es una toma de conciencia personal, hay indios que no se asumen como tal y tenemos mestizos que consideramos la cultura de nuestros antepasados como nuestras propias raíces.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta “indigenización”? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros.

AA: Claro que sí, mucha gente en el mundo asume la manera de pensar y la cultura de los indígenas y eso me parece perfecto son cuestiones místicas más cercanas al corazón que a la mente.

Entrevista con Lorenzo Armendáriz, 14.01.2004, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

Lorenzo Armendáriz (LA): Creo que eso es algo que tú tienes, que traes. Hay algunos que lo descubren más pronto que otros.

Pertenezco a una generación de fotógrafos, soy de las últimas generaciones de fotógrafos cuando todavía no había escuelas de fotografía y la fotografía todavía se consideraba un hobby. Era muy difícil ver la fotografía como una profesión. También a mi me toca de las últimas generaciones de lo que llaman fotógrafos documentalistas, los que hacen fotografía documental.

Soy de la frontera del norte, Tamolipas, en donde toda cuestión de las artes y de la cultura... ahora está un poco más desarrollada, pero en aquella época no. Era cuando yo todavía estaba definiéndome. Me interesaba una vocación artística. Tenía mucha intención por expresarme de otras maneras. La mayoría de las carreras que podías estudiar ahí era de ingeniería, agronomía y todo. Lo que tú podías ver en la Escuela de Bellas Artes eran clases de guitarra, de canto, de dibujo, etc. Me interesaba mucho y tiene que ver con la cuestión... empecé hacer fotografía, bueno, lo llaman indigenista... para mi es etnográfica, no tanto indigenista. Porque el indigenismo es un término que se usa más en el discurso político. Es una frase de discurso político.

Yo ni siquiera sabía lo que era indigenismo hasta que entré al INI. Ni siquiera te podía decir lo que era una fotografía etnográfica; eso supe mucho después. Me interesaba conocer estas culturas que están muy alejadas de donde yo vivía, o sea en todo lo que estamos lipas no hay culturas indígenas. Me interesó estudiar antropología o arqueología que tuviera que tener alguna relación con este tema. Nadie me podía dar información, al contrario: me desanimaban, porque en aquel tiempo, principios de los 80s tanto la arqueología como la antropología igual se consideraba un hobby. Con presiones familiares de todo tipo terminé de estudiar turismo que tenía un poco que ver con los viajes; y tenía que ver con culturas indígenas, con la arqueología y con lo que un poco me interesaba a mí. Ahí descubrí la fotografía. Parte de las clases que teníamos ahí era lo que se llamaba "Fotografía y medios audiovisuales"; me acuerdo que la primera vez que lo curse lo reprobé.

También me acuerdo mucho cuando chicos, mi hermano y yo teníamos 11 y 12 años, hicimos un viaje a Guanajuato y a cada quien nos compraron una de esas cámaras desechables. Me recuerdo que en todas mis fotos me salió el dedo en las imágenes. Todos me decían: ¡Tú de fotógrafo te mueres de hambre!

Reprobé ese curso del primer año, pero hice pasar a la mayoría de mis compañeros. Yo les tomé las fotos con las que pasaron. Yo conmigo fui muy exigente con lo que quería ser. A tal manera que no terminé mi trabajo final, no lo presenté y reprobé; tenía que volver el próximo año. Después de ofrecer mi tesis a San Cristóbal de las Casas sobre el impacto del turismo en las comunidades indígenas, pero más que nada el pretexto era de acercarme a las comunidades indígenas. Decidí San Cristóbal de las Casas, porque en la preparatoria yo leí un libro sobre esa zona, los tzotziles, sobre San Juan Chamula y vi una película cascabel que me gustó mucho. Entonces, yo decidí que ahí quería conocer, ir a San Cristóbal de las Casas. Estuve tres años. Estando en San Cristóbal de las Casas conocí a muchos fotógrafos.

Con ellos fui aprendiendo más y después, suena algo cómico, pero así fue, a mí me contrataron de ir a trabajar en el INI en una cantina. Nunca vieron una foto mía ni nada. Me contrataron en una cantina, porque estaba ahí.

En San Cristóbal de las Casas descubrí que lo que yo quería hacer era ser fotógrafo, no licenciado en turismo ni nada. Quería ser fotógrafo. En mis dos últimos hice mucho acercamiento con el INI, sobre todo con el centro de San Cristóbal, y me leí casi todo lo que había de bibliografía que estuve en el Na Bolom. Leí mucho y además me gustaban los grupos de la zona.

El archivo etnográfico audiovisual, como se llamaba en aquél tiempo, tiene una producción muy interesante. Creo que ahora se llama archivo fotográfico o algo así. Por ahí ha pasado también gente de mucho nombre: Pablo Ortiz Monasterio, Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide. Entonces para mí el sueño era entrar a trabajar ahí. Dije, lo que voy hacer es estudiar fotografía, hacer un buen portafolio de fotos y pedir trabajo.

Me inscribí en Guanajuato para tomar un curso de fotografía. Y estos fueron mis últimos días terminando mi tesis ahí en San Cristóbal. Cuando yo tenía mucha relación con el director del centro coordinador de San Cristóbal. Entonces había una invitación a llevar a los *mash* (quiere decir "mono"), a los músicos chamulas a Guerrero. Entonces, como yo tenía mucha relación con las comunidades indígenas, una parte por la tesis, otra parte porque conocí muchos antropólogos, realmente gente que se involucraba con la comunidad. Ahí vivían en la comunidad, ahí tenían su casa... Entonces yo tenía mucha relación con la gente. Más que un objeto de estudio, para mí era una convivencia. Yo me estaba encontrándome a mi mismo, refirmando a mi mismo. Era una cuestión como comenzar un proyecto de vida más que terminar una tesis. Este fue el pretexto para ese acercamiento. Entonces me dijo el director que no puede mandar a nadie y que me quiere mandar a mí de acompañar a los músicos. Me encantó la idea de ir a un festival, de vivir en muchos grupos sobre Cuauhtémoc. Llevé mi cámara, estaba con los grupos tomando fotos y comiendo con ellos. Al final del festival yo conocí al director de ahí de red. En una cantina llena de músicos estábamos comiendo, tomando. A un lado me senté con esta persona que era el coordinador del Estado en el INI y entonces me ofreció trabajo. Era como un anexo del archivo etnográfico ahí en Guerrero. Entonces del otro lado estaba el director del archivo etnográfico. Para mí era estar con dos gentes más, conviviendo. Entonces me dijo: "No, mejor vente a trabajar conmigo a México." – "Sí, está bien. Sí me voy." ¿Cuántas pláticas de cantinas no hay así? Digo sí, sí mira, yo estoy en San Cristóbal... habla al INI y ya nos pusimos de acuerdo. Y ya a mí se me olvidó eso. Como a la semana me hablan ahí donde vivíamos, un grupo de antropólogos que vivíamos ahí con el director en unas de las casas de San Cristóbal. Entonces, contesté y era este cuate: "Ya vente para acá." Y me vine a la Ciudad de México y me ahorré todo este proceso de estudiar, hacer un portafolio. Nunca ha visto una foto mía y entré ahí. Me dijo: "Nunca he visto una foto tuya, pero veo la manera como te relacionas con la gente." Tenían esta plaza libre.

Eso era en Mayo y había que tener un proyecto sobre fiestas. Había que fotografiar gentes en todo México. Y él que estaba coordinando esto era Agustín Estrada. Agustín trabajó como coordinador de proyectos, nunca con horarios. Yo ni siquiera conocía al principio a mis compañeros, porque nos fuimos a viajar para gastarnos ese dinero, el presupuesto para estos proyectos y fue tanto que... El libro de los pescadores: No se publicó, pero tengo uno yo aquí y te lo puedo regalar. Fue

el primero que hice en el INI en el 87, pero nunca salió. Ese se hizo en coedición con la Secretaría de Pesca. Era sobre los pescadores indígenas. Bueno, fueron tres grupos nada más. Fueron los seris de Sonora, los Huaves [foto 1 en mi archivo] y los pescadores de Michoacán. Era de tal manera que desayuné una vez en Punta Chueco en Sonora y en la noche cené en San Mateo del Mar el mismo día. Viajaba mucho y fui con muchos grupos. Ese libro no salió, porque la Secretaria de Pesca que fueron los que finalmente hicieron la impresión puso de un lado todo su directorio y al lado del INI nada más el director. Todos los demás directores y subdirectores se enojaron y entonces hubo un conflicto y se quedó en cajas. Jamás salió, jamás. ¡Del INI te podría contar miles de historias de todo lo que pasa ahí! Estuve 9 años aquí en México en el archivo etnográfico. Ese proyecto jamás llegó a nada. Muchos proyectos no se terminan; se sustituyen. Tú pones un proyecto en el papel, pero luego ese dinero se pasa a otra cosa. Es así.



Lorenzo Armendáriz, *s.f.*, San Mateo del Mar, Oaxaca, 1990 / Fuente: AAVV: "El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio", Prólogo de Roger Bartra, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México D.F. 1993, p. 143

Así es como yo comencé y el tema de empezar con los grupos étnicos era más que nada por este gusto, este querer yo conocer y yo hago fotografía documental, porque eso era lo que me tocó en aquella generación, era de lo que se sabía, lo más cercano. No había todavía mucho sobre fotografía construida, no había libros, o sea comenzaban salir los del Río de Luz, no había donde informarse. Yo no estaba relacionado con fotógrafos...

Empecé tomar fotos en el 84 y desde el 84 hasta 93 se necesitaban muchas fotos, pero sin una idea, sin un concepto, sin un proyecto realmente. Siempre era hacer fotos, fotos, fotos,... Bueno, eran proyectos, pero no eran míos. Eran proyectos del INI, no eran mis proyectos ni había discursos fotográficos míos. Para mí esa etapa fue como ir a la escuela. Fue la cuestión de aprendizaje y muchas fotos. En el INI tenía que revelar e imprimir. Tenía que revelar a color, depositiva, imprimir blanco y negro... Entonces, cuando yo entre en el laboratorio ahí, yo era el único que era de fotografía. El departamento de fotografía era la chica que atendió y yo. Yo no sabía revelar, solo imprimir y aprendí así. Me metía en las noches, yo no dije que no sabía... Había cantidad de material ahí en el laboratorio. Todavía acuerdo mis primeras impresiones.

Entonces para mí todo este tiempo... Yo llegué a los 25 años aquí a México. Desde los 17 ya tenía más o menos con una idea clara... Cuando yo hice este proyecto de lo que llaman oralidad, porque es de gente antigua, yo me planté por

primera vez el proyecto. Porque nos dan nada más el tema: oralidad. Entonces tenemos que ver como hacer... La que hizo la investigación era mi esposa. No estábamos casados en este tiempo. Entre los dos planteamos como hacer este libro, porque este libro fue propuesto por el director del INI Guillermo Espinosa. Es una persona muy sensible y quería sacar un libro sobre la oralidad, sobre la palabra del indígena y nos dijo: "Hagan un libro." Que yo hiciera las fotos, mi esposa iba a hacer la investigación. Dijimos: "¿Bueno, cómo se pone la oralidad en imágenes?" Me recuerdo de que cuando estaba en San Cristóbal, una vez me fui a vivir con un médico tradicional siete días y tomaba fotografías hasta que anochece. Dije, así puede ser: Estar con esas personas y retratar todo el tiempo, todo lo que hacen frente al día. Era una propuesta mía.

Y también hay una propuesta en lo que yo empecé a poner manos en primer plano con y fuera de fondo en primer plano, hacer retratos de determinada manera, retratar objetos... Sí había un poquito más como una intención. Fue el primero que yo lo hice; y es en el 93. Todo lo demás fue un aprendizaje. Fue como yo comencé hacerme fotógrafo.

Las generaciones anteriores a mí, casi todos lo hicimos así. No sé lo que te dijo Guillermo Aldana... o muchos pasaron por la escuela del cine. Son unas de las dos formas, pero escuelas no había. Ya ahora no. Te tomas unos cuatro, cinco cursos aquí en el Centro de la Imagen, después te vas al ICP y después del ICP ya das cursos. Ahora es diferente. A nosotros nos costó mucho ser fotógrafo, o sea realmente tenías que querer ser fotógrafo para pasarlo.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

LA: Para mí es una manera en la que yo me puedo expresar, muchas emociones. Si voy a muchos lugares indígenas, a muchas situaciones tan interesantes que... Primero fue la atracción del tema y después como podía expresar eso que sentía, eso que vivía, eso que... No fui bueno para música, para otras cosas, pero lo que la fotografía fue por aquí [muestra a su corazón]. Entonces, para mí la fotografía es una manera en que yo expreso mis emociones en determinado lugar.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

LA: Depende... es el que toma fotos. Voy a sacar lo mismo: Antes él que quería ser fotógrafo, le costaba ser fotógrafo y ahora es muy fácil. Me acuerdo cuando todavía... En los 70s ya se empezaba dejar de hacer en blanco y negro. Hay mucha gente que toma fotos. Es como si tú tienes una propuesta, un discurso y no nada mas hacer un registro como mucho que se hizo en el INI. Hay una cantidad de gente que se va un domingo a Cuernavaca al mercado y empieza a tomar fotos y haces un registro. Dices, que bonita foto. La enseñas, la puedes enmarcar y con FotoSeptiembre hasta puedes hacer exposiciones y todo esto. Pero para mí es aquél que tiene una propuesta visual, que tiene un discurso, que tiene algo que aporta y no nada más hacer un mero registro.

Me acuerdo de algunos antropólogos con los que yo tuve mucha relación, incluso muchas veces ciertos enfrentamientos, muchas discusiones, porque yo no soy antropólogo. Estuve involucrado de otra manera. No era una cosa como de estudios, sino me interesaba más la convivencia. Y no importaba a mí el no saber muchas

cosas, o sea yo estaba con un señor, no con un tzeltal. Lo que me motivó al principio sí era él tzotzil, pero después yo estaba con gente humana y no con un tzeltal o tzotzil o cora. Era para mi gente que tenía experiencias y cosas diferentes que yo conocía. De pronto no me interesa hacer investigaciones e ir más allá, que ellos son así o hacer cuestiones comparativas. Yo criticaba mucho a estos fotógrafos antropólogos en que ellos más que nada usaban como una herramienta para su estudio. Me acuerdo en las conferencias que decían: "Es que esta fotografía es importante, porque este es el último señor que toca este instrumento." Es como si tú vieras un señor de pronto tocando por ahí a lejos y ahí se veía un instrumento. O ponían un instrumento en el piso y decían: "La foto es muy importante por este...".

Por ejemplo, el concurso de fotografía antropológica... Ese es el otro término: la fotografía antropológica. Es otro término muy usado.... ¿Cómo definir éste término? Pero bueno, cada año hay un concurso de fotografía antropológica. Hubo un periodo en que solo ganaban los antropólogos. Una vez fui jurado y me dí cuenta porque. Los jurados siempre son tres antropólogos y dos fotógrafos. Como de ellos es la escuela, su visión es que esta serie va a ganar porque este instrumento está desapareciendo o este grupo está desapareciendo... no en términos de fotografía, sino en términos del contenido de la fotografía.

A mi me ponían el término de fotógrafo de indios, porque si hacía pura foto de indígenas y además era un tema que me interesaba mucho. Yo les trataba muchas veces con broma, con bromas muy pesadas, porque ellos me trataban con bromas muy pesadas. Yo no les daba ese sentido de tratarles con pincitas o de decirles es que hay pobrecitos... no, no, no. Más bien me emborrachaba con ellos o si me insultaban, les insultaba o bromeaba con ellos de manera muy pesada. Había situaciones en que cómo podía hacer yo eso... Es que para mi es gente, es Juan. Tiene tiempo tomando conmigo. Le conozco desde hace siete, ocho años y por qué no. Puedes bromear con él o puedes decir desemplumado o apache. El me decía igual, me decía caxlán. Era de broma, pero muchos no entendían. Porque digo, siempre ha habido un paternalismo muy grande, como pobrecitos... Y sí por eso chocaba mucho con éstos.

Volvemos a lo mismo: ¿quien es fotógrafo? Creo que cualquiera desde este su punto de vista. Todo el mundo que toma una foto, la revela y la produce ya es fotógrafo. Últimamente todos somos fotógrafos.

LMC: ¿Aficionado o profesional?

LA: ¿Quién te hace aficionado y quien te hace profesional? ¿Dónde está la diferencia? Cuando voy hacer trabajos, dicen: "El es fotógrafo profesional." ¿Las cámaras grandotas me hacen profesional? Cada vez uso cámaras más pequeñas.

LMC: Creo que es el que vende.

LA: Exactamente. Lo que me hace profesional es cobrar. ¿Pero que se entiende por "profesional"? Que es muy bueno. Muchas veces se entiende que es muy bueno, conoce muchas cosas, pero no necesariamente. Para mi ser profesional es desde aquél momento en que tu vendes, sea tu trabajo bueno, sea malo o sea como sea, en el momento en que tú estas vendiendo y que vives de eso. El fotógrafo profesional que se para fuera de una iglesia y te toma fotos. Es un fotógrafo y vive

de eso. O el del caballito, también. Son fotógrafos profesionales. ¿O quién es? El gran, gran fotógrafo de renombre... no. ¿O él que sabe mucho? El señor que toma con flash programado, y acabo de estar ahorita en unas bodas, a él ni siquiera le interesa comunicarse con la gente, ni siquiera le interesa si cerró los ojos, si parpadeó... es una maquinita, pero es un fotógrafo profesional.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

LA: El término artista puede sonar muy pretencioso. Yo creo que todos te van a decir que no son artista, pero muchos sí se sienten o muchos nos sentimos. Llega un momento en que hay que sumirlo lo que haces o como tomas.

Yo hago dos tipos de fotografía, una es comercial. Que no quiere decir que al ser comercial sea una mala fotografía, pero es algo que a mí me piden, es algo en que yo no puedo experimentar. No me pagan por experimentar, me pagan porque llevé imágenes. Si me contrata la Secretaría de Salud no voy experimentando con barrillos y que... hay que hacer lo que ellos quieren. Mucho me contratan para hacer fotos en comunidades indígenas, pero solamente quieren una carita sonriente, que no se ve la pobreza y que traiga su trajecito. Te dan ciertos esquemas. Yo procuro hacerlo de la mejor manera posible y también que tenga mi sello. Y otra fotografía que es la que yo hago, la fotografía personal o la fotografía del autor, se llaman de muchas maneras, es en la que yo sí puedo experimentar. Además estoy dando mi discurso, mi manera de ver las cosas. Eso fue de pronto ser demasiado abstracto, aunque sea documental, pero es como otra trayectoria.

Conoces muy perfectamente el FONCA que te dan becas para jóvenes creadores, o sea que te consideran como artista, tus trabajos como creación artística. Ahora tengo una beca para creadores de arte. Entonces, si yo digo no, que no soy artista entonces, ¿cómo puedo estar dentro de ahí?

De pronto, aquí en México, el término artista puede sonar muy pretencioso y al mismo tiempo una falsa modestia. Nosotros lo que hacemos está fuera de una chamba, es una creación. Y eso es lo que hace la diferencia. Hay muchos fotógrafos que son muy buenos, que tienen mucho renombre en la cuestión comercial, lo que han publicado. Vamos a poner un ejemplo muy claro y espero que no se ofenda nadie: Guillermo Aldana. Aldana es un tipo que siempre fui muy conocido, muy buen fotógrafo. El nunca se ha inclinado por el otro lado de crear una obra propia. Graciela Iturbide casi no trabaja color, casi no trabaja chamba. Ella hace una cosa muy creativa. Te pongo dos ejemplos. Como Guillermo Aldana hay mucha gente, con mucho nombre, pero dentro de un medio. Tienes que ver el curriculum también.

La cuestión del término artista, no sé si yo me considero artista. Considero que lo que hago es una expresión de cómo yo veo las cosas y si se le da el término de arte, está bien y si no sigue siendo una expresión mía, pero definitivamente no considero de que eso sea un trabajo de una chamba. Simplemente yo experimento y que yo me comunico mis expresiones, todo en una imagen.

Yo tengo dos curriculums que manejo. Yo no le puedo llevar a una revista aquí en México o a un periódico un curriculum de becas de jóvenes creadores, exposiciones, etc., no. A ellos les interesa otra cosa, entonces les llevo ha publicado en "México Desconocido", en "National Geographic", en... una cuestión muy comercial. Sí, yo manejo dos curriculums. Se puede decir, yo manejo dos trabajos: un trabajo y

lo que son mis proyectos. Mucha gente lo hace así. Porque los fotógrafos, bueno, tenemos que vivir de algo. No vives de puras excepciones.



Lorenzo Armendáriz, *El gallo del Canada* (fotos núm. 1-3), El Canada, Chiapas, s.f. / Cortesía del autor

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

LA: Te voy a poner un ejemplo. [Saca unas imágenes de la pared.] Mira ésta, ésta, ésta y esa son mías. En todas hay esa complejidad que me interesa, la comunicación en los ojos. Se puede decir, aquí hay una cuestión muy particular de las cuatro imágenes. Esa foto, creo que es de las que más me han publicado y a la gente les gusta más. No sé si son los ojos o la manera de llevar el gallo. Hay tres fotos que son las más... Ésta que es de un huichol.



Lorenzo Armendáriz, *s.t., s.l., s.f.* / Cortesía del autor

LMC: No tengo ninguna de éstas en mi archivo.

LA: No, porque no son del INI. Hay una del huichol que está en el INI. ¿Sí, lo conoces el libro de gente antigua? Son las fotos que yo comencé hacer en el principio que te digo retrate de todo. Primero fueron fiestas, después vienen en color, todo en diapositivas, después lo que se hizo como todos los grupos aquellos que no teníamos representatividad se iban a registrar bajo ciertos... Levabas como una guía que era, pues, vivienda, comunicaciones, artesanías, etc. Entonces ibas llenando todo esto para tener... El archivo se maneja más que como obra de autor, se maneja más de que ahí necesitamos fotos sobre medicina tradicional o sobre educación o sobre eso... Entones tienes que tener todos esos temas con los grupos que ibas registrando. Era una serie de registros. Había poca posibilidad de hacer un

ensayo fotográfico. Este es el primer ensayo que yo hice que es de gente antigua. Y esa es la foto que te dije que debes de conocer.

LMC: Sí, vi el libro en el INI, pero como no me dejaron escanear del libro no tengo esas fotos en mi archivo.

LA: Ahorita te doy las originales aquí. Esta y aquella fueron las fotos que más representatividad me han dado. Esta la incluyeron en supuestamente lo mejor que se ha producido sobre arte en el último siglo... no sé. Ahí hubo una exposición en París y aquí en Bellas Artes. No me acuerdo como se llamaba. Y esa foto me han publicado en un montón de lugares. De pronto llega aquí gente diciendo que hace poco han visto esa foto.

Yo tenía un tema, entonces comencé a trabajar como bajo ciertos lineamientos las imágenes. Era mucho la cuestión de acercamiento a los rostros, a las manos de la gente y... Bueno, esto fue como mi primera experiencia de lo que era un trabajo creativo.

LMC: De todos los libros que vi, era el único en que vienen todos los nombres de los indígenas fotografiados.

LA: Eso lo hice con mi esposa y era como estar con cada uno de ellos. Yo lo tengo firmado de cada uno de ellos. Entonces, yo empezaba manejar un discurso como este que no tiene que estar presente, o sea que era como los objetos de ellos, mucho lo de las atmósferas nocturnas, de las luces, las contraposiciones... Todo esto me estaba dando ideas de como iba a ser mi siguiente proyecto, o sea... Por ejemplo, mi mujer fue primera y después fui yo. Nunca fuimos juntos, porque yo no quería como esa competitividad. Yo quería toda la intención de ellos. Yo me fui a platicar con ellos, yo me fui a sus casas, yo dormía con ellos todo el tiempo con ellos. Se ponían a platicar y lo que me llamó la atención era como estaban platicando con las manos, como se expresaban con las manos. Y así empezaba retratar las manos de ellos. Ver un poco todo este juego de las manos un poco en primer término. Qué es como la sabiduría de... Mucha gente me dicen: "¿Y tú le hiciste que pusiera la mano?" - "No, no. Lo que pasa es que estuve como unos siete días con ellos..." Por ejemplo, este señor yo le conozco desde que fue mi tesis, este médico tradicional, y le tengo mucha, mucha amistad incluso quería que yo participara con él en un cargo en Tenejapa. Entonces, no era solo retratar por retratar, sino estaba yo buscando cierto recurso.

Eso es para mí... como la pregunta es muy difícil... Mira, yo a partir de esto, fue mi último trabajo para el INI, fue mi último año con el INI, fue muy desgastante sacar el libro, porque ya después no lo querían sacar. Dijimos este año, entonces al siguiente año querían usar este dinero para hacer otra cosa, otro proyecto. Estábamos peleando por esas cosas, porque también teníamos el compromiso. Una de las cuestiones, creo que viene más adelante también esa pregunta, pero el problema es que uno da la cara, o sea yo soy él que doy la cara y no es el INI, quien va ahí y que dice que queremos hacer un libro. Para ellos él que quiere hacer un libro es Lorenzo Armendáriz no es el INI. Entonces, si no cumples... Yo no puedo, como Lorenzo Armendáriz, volver a esa comunidad. El que quedó mal es Lorenzo

Armendáriz y no el INI. Entonces luchamos mucho mi esposa y yo para sacar ese libro. En tal caso renunciamos cuando salió.

Yo renuncié en parte por eso, en parte porque ya estaba cansado. Yo no podía aspirar más, porque el INI es una cuestión de ir subiendo. Ibas escalando y yo llegué a ser el jefe del Departamento de fotografía. Yo no podía ir más arriba y si iba más arriba tendría que dejar de ser fotógrafo. Y hacía cada vez menos fotos y yo quería ser fotógrafo. No me interesaba ser funcionario.

Luego yo no quise saber nada de fotografía indígena, nada de indios, nada... porque estaba como muy intoxicado. Me veía como... Necesitaba un descanso, necesitaba un proyecto realmente personal, un proyecto que tiene que ver realmente conmigo, con mi vida con mi historia y entonces comencé hacer... Además como me puse también retratar a uno de los grupos étnicos más difíciles de México que son los gitanos. Nadie había podido retratar a los gitanos... Entonces, mi proyecto fue solo los gitanos. Quizás rompí con todo lo anterior, con la manera de ver, yo quería experimentar mucho y me dije que ni voy a usar las mismas cámaras. Me compré una Leica y no andaba cargando las cámaras como lo hacía antes, que traía las cámaras y el equipo y no... Ya no tenía la presión de que tenía que tener fotos. Podía pasarme un mes más si necesito más fotos, o sea era más bien la cuestión de relacionarme, otra vez de la convivencia, de conocer a otro mundo. Pude experimentar con los barridos, con las sombras y poco a poco fui llegando al punto por donde iba la entrada.

Para este proyecto de los gitanos he tenido como seis becas o siete becas. Cuando yo tuve la segunda beca yo describí como iba a tomar las fotografías. La primera beca fue de Jóvenes Creadores para el acercamiento, la segunda fue de Fomento Cultural y puse como iba a hacer las imágenes, antes de hacerlas y porque las iba a tomar así. Hablaba yo de que iba ser las sombras, las sombras porque los gitanos son invisibles como las sombras, los reflejos y los espejos, porque los gitanos son como una dualidad. Retratos, pero no como yo los había haciendo hasta entonces, sino que ellos se pusieran como ellos quisieran ser fotografiados. Y las atmósferas... Eran como los cuatro puntos por los que me iba. Y sobre esto estaba trabajando este proyecto. Ya lo hice aquí en México y ahora lo estoy haciendo en Sudamérica.

Yo comencé hacer fotos de los gitanos en el 95 y otra vez como en el caso de los indígenas, se me conocía como fotógrafo de... o sea, como si todo era sobre gitanos. Un poco como para romper con esto y para hacer otro proyecto, otra manera de ver. Para mí el cambiar de proyecto no es cambiar como de tema nada más y que lo abordo de la misma manera. Yo podría haber hecho gitanos igual con esta misma formulita, igual podría hacer lo que son ahora las peregrinaciones en México, igual con esta misma manera, pero a mí me interesaba experimentando con muchas cámaras diferentes, con todas que están de moda. Y también viene ahí la pregunta acerca de cuestión de la hora de la digitalización. Eso es una corriente, pero otra corriente es también regresar a los inicios. Se está usando mucho la estenopéica. Se usa mucho la cosa de la panorámica, experimentar cámaras de plástico, cámaras desechables para experimentar mucho. Pero este tercer proyecto ya tenía mucho más un concepto de lo que era un concepto visual.

Entonces está dividido por etapas. La primera etapa que se llama la penitencia, es en blanco en negro y es doto el trayecto, porque sí se han hecho cosas sobre peregrinaciones. Sobre todo de gente que ha trabajado con

comunidades indígenas, pero casi todo lo hacen en el santuario cuando está la peregrinación ahí. De aquí es la idea del trayecto, la idea es el trayecto, el viaje peregrino y entonces por eso se llama la primera parte la penitencia, que es todo un viaje y todo está abordado de diferente manera. Son como etapas, por ejemplo el paisaje no es el paisaje, sino es el cuerpo, el cuerpo flagela, lo del lugar donde están las cruces, donde se para a rezar en los lugares sagrados. Todo estaba por escrito en un sitio como lo iba a ser. Y la gloria es el color. La gloria es el momento en que entran a la iglesia. Cuando tú vas caminando en el desierto... o sea en el año pasado lo hicieron en el desierto en el norte de México. Un año lo hacen en el desierto, el otro lo hacen en el centro y el otro en el sur. Entonces tu vas en el desierto veneno de tierras y llegas a un lugar que también sigue siendo un desierto así que tu dices, pero esto es un pueblo perdido en la nada, pero puede parecer la gloria, porque hay cerveza fría, hay agua, churritos, papitas, de todo... ahí donde está el santuario. Entonces cuando tú sales, tu vez aquél que iba rezando, que iba con esa emoción en una cantina con los músicos tocando y bailando y disfrutando, entonces sí es la gloria. Entonces, en cada uno de estos proyectos hay un concepto de como vas a hacerlo desde antes de tomar.

LMC: ¿Cómo defines la realidad y la realidad en la fotografía?

LA: La realidad existe, pero depende como la ves... Es un juego. La realidad está ahí, lo que pasa es que tú tomas un pedazo de la realidad y le das otra interpretación.

LMC: Estabas trabajando nueve años en el INI. ¿Personalmente, crees que el INI realmente ha podido mejorar la situación de los pueblos indígenas?

LA: Para mi es muy difícil decírtelo, porque conozco muy poco sobre el trabajo indigenista. Muchas veces lo que uno conoce es el discurso, lo que se maneja. En lo personal pienso que el INI siempre toma una actitud paternalista. No sé, si eso beneficie o no. Puede que hay zonas donde sí y otras que no benefició. Es una pregunta muy difícil... Cada año se cambian los temas de acuerdos con la política oficial, incluso hasta los nombres se cambian... Si ahora por la política oficial se da más énfasis a la educación o la cuestión de los alberques o de darles a los indígenas a que ellos mismo se hagan sus fotos... Muchas veces el contacto del INI es con el cacique o con determinadas organizaciones... es muy difícil decirlo. Creo que cada una de las acciones indigenistas tiene sus pros y sus contras.

LMC: ¿Crees que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

LA: ¿El nivel en qué sentido? ¿Que hay más fotógrafos o en calidad?

LMC: En calidad.

LA: Antes de Álvarez Bravo... Fotógrafos mexicanos, ¿a quiénes podemos mencionar? A los hermanos Mayo que era otra cuestión; con los dedos podemos contarlos. Antes de este boom de las escuelas de la apertura de la fotografía que se

daba a finales de los 80s, mucho tiene que ver con el Centro de la Imagen, en parte por el esfuerzo de Pablo Ortiz Monasterio que estuvo luchando mucho por la foto, las bienales, todo esto. Más bien pienso que a partir de entonces y no de Manuel Álvarez Bravo. Ahora sí, se conoce a Álvarez Bravo, pero yo conocí a Don Manuel Álvarez Bravo mucho después de que yo empecé hacer foto. No había toda esa información que hay ahora, ni sabía quien era Tina Modotti. No sabía quienes eran... Tendría yo que saber quienes estuvieron antes de Manuel Álvarez Bravo para decirte...

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opinas al respecto?

LA: Chamba, sí hay. Pero si es en la cuestión de la producción autoral, no tiene mucho que ver que haya trabajo o no. Ha habido instituciones como CONACULTA que le han dado un impulso mayor en la cuestión de las becas, el Centro de la Imagen, otros centros fotográficos en Oaxaca, en Mérida, en Nuevo León, de FotoSeptiembre... – Sí había un impulso para la fotografía. Yo no podría hacer esas fotos, si no estuvieron financiados. Me gustaría mucho hacerlos, sin esos financiamientos.

LMC: Entonces, sí crees que hay apoyo para los fotógrafos.

LA: Aquí hay mucho más apoyo que en otros países. Estuve viviendo seis años en París es muy poco comparado con lo que hay aquí. México siempre se distinguió como un país de fotógrafos documentalistas. Pero ahora la mayoría de los fotógrafos jóvenes se están extendiendo a un mercado internacional. Son los que hacen otro tipo de fotografía. Ya tienen unas ciertas bases, escuelas, y que están haciendo foto construida, poco más lo que está de moda en el mercado. Es lo que puede llegar a las galerías. En ese sentido, México ha dejado de exportar documentalistas. Ahora exporta otro tipo de fotografía.

LMC: Un 60 % me dice que hay posibilidades, pero como un 40% me contesta que en México no hay posibilidades de vender.

LA: Es que no se compra fotografía como tal, como arte, casi no, salvo de unas excepciones como Graciela y Suter. Pero se publica mucho.

LMC: ¿Se produce tanta fotografía que los críticos no alcanzan, verdad?

LA: Sí, sí. Creo que se produce mucho, mucho.

LMC: ¿Crees que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

LA: No, yo creo que fue antes. Realmente la fotografía indigenista o sobre el tema indígena era en los 80s y 70s, porque había una política del Estado oficial donde había recursos. Yo también alcancé un poco de los recursos que tenía el INI para este tipo de proyectos. Sí cabían los proyectos personales. Y es cuando pasaron por ahí Graciela, Alicia Ahumada, Mariana Yampolsky, Eniac Martínez... haciendo sus

proyectos, porque todavía había dinero. Es cuando se hicieron muchas películas y masivamente se tomaban imágenes, sobre todo para alimentar el discurso que seguían. Lo que todos recurriamos era ir a una comunidad indígena, ir a una fiesta en una comunidad indígena y hacer fotos. Esas eran las muestras. Después en los 90s yo pienso que muchos de los fotógrafos quieren romper con esto. Sobre todo quieren romper con el documentalismo y empiezan con la foto construida. También quiere separarse la cuestión de lo indígena. Todos están cansados de que siempre los indígenas, indígenas, indígenas, indígenas.... Quieren romper con eso y ese rompimiento ocurre en los 90s. A lo mejor que el mundo conoció masivamente fotos de la cuestión zapatista.

La cuestión de los zapatistas... Se fueron mucha gente de tomar fotos y sobre todo estas fotos amarillistas de los zapatistas. Cuando estuve en París se exponía cualquier foto de los zapatistas en los cafés etc., se creó en Europa un héroe después de Ché Guevara. Todo lo que fuera zapatista tenía calidad, para poder crear un nuevo héroe: el subcomandante Marcos. Pero realmente mucho lo que se produjo en los 90s, sobre todo en lo de los zapatistas, no es de calidad. Es más que nada muy amarillista y mucho explotar el momento. Si tú ves los concursos... Estaban llenos de zapatistas y la preferencia eran los encapuchados. Nunca pensabas lo que había atrás y definías como zapatista únicamente el encapuchado. Había mujeres y niños encapuchados...

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opinas sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

LA: Creo que se hizo un discurso oficial ya desde los cuarentas, o sea cuando se crea el Insitito Nacional Indigenista precisamente. Todo lo indigenista, y es cuando se contrata a mucha gente para resaltar lo indigenista. Creo que de ahí viene, pero creo que hay mucha gente que está en contra de este término "indigenista". Yo también, tanto en eso como la fotografía antropológica. A nosotros nos encasillan en como "fotógrafos indigenistas" o "fotógrafos antropológicos". Yo soy un documentalista. Y antropológico... No necesariamente tiene que ser un grupo indígena, puede ser cualquier cosa, puede ser desnudo y es fotografía del hombre, del ser humano. Es un estudio sobre el cuerpo a lo mejor. Yo no sé también con el término "antropológico"... en todo caso etnográfico.

Aquí se ha hecho lo mismo entre los antropólogos que se dedican un poco más a la fotografía que a la antropología, la cuestión de la "antropología visual". He oído este término de "antropología visual", pero hay esa pregunta: "¿Qué es?"

LMC: ¿Se nota una diferencia entre los trabajos de los dos grupos, los fotógrafos indígenas e indigenistas? ¿O se podría simplemente hablar de "fotógrafos mexicanos" y refiriéndose a ambos grupos?

LA: Yo creo que si se podría hablar de fotógrafos mexicanos sin hacer la separación, porque entonces también estás poniendo un estigma. Imagínate, es una manera de... Hay fotógrafos indígenas que cada vez tienen más un discurso. Han ido a

cursos, se relacionan más con otros fotógrafos... Era el mismo caso con lo que te decía: era Don José, no era un tzeltal. Entonces, yo no hacía esa diferencia.

Sería como decir ahora que soy "fotógrafo gitanista" – ¿Qué sería? Bueno, tú puedes manejar como un término que se da oficialmente, "indigenista" se usa mucho. Tú no puedes excluir el término indigenista, pero sí puedes dar tu punto de vista también. Estas viendo fotógrafos que en parte sí son indígenas o no son indígenas. ¿Cuántos de los que no son indígenas sí tienen algo de indígena o pueden tener de lo indígena?

LMC: He llegado con esta pregunta hasta tal punto que llegan comentarme que sí, conocen a fotógrafos indígenas muy famosos como José Ángel Rodríguez, pero el para mí no es fotógrafo indígena.

LA: Para mí tampoco.

LMC: Ahí es donde pienso que hay un caos tremendo en el uso del término.

LA: Yo creo que hubo fotógrafos indígenas desde hace mucho tiempo. Hay un cuate que creo que se llama Juan Gallo de los 80s. Ha hecho fotografías de chamulas. El es antes de todo este boom, que cargaba su cámara siempre y tomaba sus fotos de lo que veía, un poco más con un concepto.

LMC: ¿No hay un libro u otra publicación?

LA: No. El apenas en San Cristóbal estaba haciendo cosas. Mira, si la noto un poco la cuestión de la diferencia como tú miras las cosas. Indígena es el que vive en la comunidad que habla un idioma... Yo no sé que pasaría... Generalmente todas historias de indígenas es en su comunidad. ¿Qué pasaría con un indígena que va a otra comunidad, es decir un tzeltal que va a la Tarahumara? ¿Cómo va a mirar las cosas? No va a mirar de la misma manera como las de su comunidad. Hasta ahora lo que he visto es en sus propias comunidades, entonces claro tienen muchas cosas que ver... Mira, yo estoy un tzeltal, estoy en mi comunidad y empiezo hacer mi fotografía. Ahí está mi comunidad y ahí está mi tía que está cocinando etc. Soy de ahí y soy de confianza, pero si yo voy a la Tarahumara - ¿Cómo me va a ver el tarahumara: cómo fotógrafo o como indígena? ¿O como gringo? Porque en muchas comunidades el que trae una cámara es gringo, aunque seas moreno, es turista o gringo. A mí me han dicho que soy gringo porque tengo una cámara. Puedes ser europeo o lo que sea, pero eres gringo... ¿Entonces, el que va a ser? ¿Va a ser un fotógrafo? ¿Va a ser un indígena? O sea, ¿cuál va a ser su relación con el tarahumara? ¿Le va a permitir el tarahumara tener esa misma intimidad, ese mismo acceso solo por ser indígena? Pero tiene una cámara por medio que es un puente o que puede ser una barrera.

LMC: Sería muy interesante ver eso.

LA: Sí, sería interesante hacerlo por las diferencias culturales entre los indígenas.

LMC: ¿De qué forma te atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico? – ¿Es siempre lo indígena actual y nunca lo prehispánico?

LA: Lo primero que yo conocí fue lo prehispánico, más que lo indígena actual. Por eso quería estudiar arqueología. Ahora siento que con la arqueología no me hubiera llevado muy bien. Me interesa más conocer a la gente, relacionarme con la gente, es más vivo. La cuestión es que todo gira en torno al viaje, el hombre y la relación con el hombre. Siempre busco que haya desplazamiento, de movimiento. No siempre fue la cuestión de la arqueología. Más bien yo he sacado muy poca foto de la arqueología, y más para vender, para las revistas.

LMC: Es curioso que hay más interés por lo contemporáneo y muy poco por lo prehispánico como lo hace Suter, por ejemplo.

LA: Yo creo que la gente que está haciendo foto construida y así a lo mejor se identifican más con lo prehispánico, pero volvemos a sacar lo mismo: Yo pienso que mucho es porque quieren romper con lo que viene atrás, con todas esas imágenes de indígenas que vienen desde los 80s, los 70s, 60s, 50s, desde los 40s. En los 90s cortan con toda la foto construida. Tu buscas tu mexicanidad, claro, porque eso también se vende, pero ya más que nada con cosas donde puedes manipular, intervenir o interpretar, y eso mucho con los signos, toda esta cuestión prehispánica... por eso es que te vas ahí.

LMC: Puede ser. Aunque Suter me dijo que simplemente no sirve para ir a las comunidades.

LA: Por ejemplo, Agustín Estrada es muy introvertido y se dificulta mucho la relación con... El no tiene una relación con la gente, sin embargo pertenece a esta generación que... El caso de Suter es otro, porque él siempre fue así y siempre hizo ese tipo de fotos. Pero todos los demás... O sea, tú lo que tenías que hacer si querías sobrevivir o ser fotógrafo en esas generaciones era foto documental. Ahora Agustín está haciendo otras cosas, más de acuerdo a su ser, pero sí tiene fotos de esa época que son de los 80s... lo de pelea del tigre que hizo es de los 80s.

LMC: Las obras que hace ahora son muy bonitas.

LA: Sí, ya más él.

LMC: El asunto de irse a las comunidades... Yo me fui con Alicia Ahumada a sacar unas fotos en unas comunidades indígenas y pienso que se necesita cierto valor para lanzarse en unas zonas desconocidas de las montañas. Hay que tener cierto sentido de aventurero.

LA: Mira, hay varias cosas: los contactos, ver a donde vas, etc. Si no tienes contactos o si no sabes a donde vas... Muchos fotógrafos que tienen fotos de indígenas, las hacen en las fiestas, pero todo siempre era como pasar nuestro servicio social. Todos tenemos que pasar una vez por eso, por una comunidad. Lo que pasa es que no todos tienen esa posibilidad y el INI facilita mucho llegar a una

comunidad. Estuve como en 45 comunidades indígenas, a veces caminaba 3-4 días para llegar a una comunidad y cuando llegas tienes que saber como relacionarte, no es nada mas llegar.

LMC: ¿Te identificas con la cultura indígena de México?

LA: No sé... ¿Significa eso que yo me considero indígena?

LMC: Identificarse.... Algunos me dicen: Por supuesto, son mis raíces. Otros dicen que no.

LA: Son mis raíces... Mira, yo en Europa, en Asia y en África pasaba por árabe, más que por mexicano o indígena. Y hasta los árabes me hablaban en árabe, yo les hablaba en inglés y francés y se enojaron. Es como si tú te vas a Estados Unidos con una cara mexicana, les hablas en español y te contestan en inglés, que no te entienden. Ahí me pasó en Egipto, me pasó en Turquía, me pasó en Francia. En París conocí a los árabes. Cuando me hablaron en árabe... que este tipo mamón, ya no se siente árabe. Se siente francés. Entonces, yo no sé que raíces indígenas mías. Tengo influencia árabe, influencia gitana... Entonces, no sé cuáles son mis raíces. No sé que te dijo Gerardo Suter, si también te habló de sus raíces...

LMC: El tenía suerte, porque esta pregunta la adjunté más tarde.

LA: Sí, sí me identifico de momento que es mi país, pero es su vida totalmente diferente a la mía.

LMC: Eso es el problema que tengo: ¿Quién es indígena aquí y quien no?

LA: Eso de nuestras raíces igual es un discurso. Y que mueran los gachupines es una cosa...

LMC: ¿Gachupines?

LA: Así se les dice a los españoles... Esos gachupines vinieron a conquistarnos. Esto también es el rollo mucho de los New Age, o sea cuanto se creen indígenas y que tienen un rollo... Además es un rollo no solo sobre los indígenas, sino sobre la cuestión mexicana. Consideran que los indígenas todos fueron mexicanos, como si todos los indígenas fueron zapatistas también. O todo México fuera Chiapas también como se ve en Europa, sobre todo. Aquí también, como si toda cultura mexicana fuera cultura agredida por los europeos.

LMC: Siento que hay mucha confusión por aquí. Igual cuando se habla de indígenas y campesinos que tampoco es lo mismo.

LA: Sí, la cuestión de los campesinos. ¿Quién es campesino aquí? Las gentes de Chihuahua y Tamaulipas – son todos campesinos. Trabajan en el campo, son campesinos. O sea, ¿cuál es el campesino también?

LMC: ¿Y quién es indígena?

LA: ¿Y quién es indígena? Mira, para mí... No podría... Por ejemplo, estábamos en Arizona con un grupo... los kikapús o kukapas... No me acuerdo como se llaman...

LMC: Hay muchísimos grupos. Dicen que hay 56...

LA: No, son más. Hace tiempo que ya se acabó eso. No, ya son más, son sesenta y tantos... Pero estos son los.... No me acuerdo. La reservación más grande está en Arizona y una parte en México, en Caborca... los pápagos. Los pápagos. Entonces, hace dos años estaban ellos viendo esta cuestión quien era pápago y quien no. ¿Por qué? Porque ellos tienen la posibilidad de viajar entre los dos países, un poco como los kikapús. Entonces les iba dar una visa de pápagos como pápagos. A los que podían pasar libremente e ir a la cacería y... Porque ellos tienen su territorio que es precisamente en la frontera. Es una frontera por donde ellos transitan libremente con sus carros. Entonces, para eso casi se tenía que hacer un análisis de sangre para ver quien era pápago y quien no. Había que tener su credencial de pápago. Si no tengo mi credencial, no soy pápago. Había muchos que quedaban excluidos como pápagos por algún detallito. Imagínate, si entre ellos sucede esto... O sea, ¿Quién puede definir quien es indígena, quién no? Sangineamente no se puede. Culturalmente es muy difícil.

LMC: ¿Qué opinas sobre lo que dice Caso al respeto?

LA: Los que vienen aquí a la Ciudad de México, ya salieron de su comunidad, tienen la lengua, etc. ya no son indígena. En la comunidad muchos jóvenes ya no hablan el idioma, entonces ya no son indígenas. Cuanta gente no tiene estereotipo indígena y ni vive en la comunidad, ni habla el idioma, y ni se dice indígena, pero tiene toda la cara. Pueden ser hasta subsecretarios o diputados y todo eso, pero tu le ves la cara y es cara de indígena. Ahora, vamos a decir los yucatecos... Tú ves un yucateco que no es maya, pues para mí es maya. O sea, si ves su cara dice es maya. Para ellos, ellos son mestizos. Por ejemplo, mi esposa... Le pasaba lo mismo que a mí en París. A ella le confundían con peruana, pasó mucho por peruana. [Me muestra una foto de su esposa.]

LMC: Podría ser española también.

LA: La mayoría le veía... porque de repente se ponía una cuestión indígena, una blusa o... y así la confundían por peruana. Y hasta era peruana y no la sacaban de ahí. Hubo un concierto y una chava le dice en español: "¿Oye, no sabes dónde está la fiesta de los peruanos?" En la calle dijo que esta es peruana y la voy a preguntar donde esta la fiesta, o sea de tal grado.

Aquí en México, nosotros no tenemos tanto la separación racial como existe en Europa, sobre todo en París. Ahí sí estaban marcadas las razas. Te distinguen por estereotipo, por raza.

LMC: Y por el idioma.

LA: Muchas veces ni siquiera tienes que hablar cuando ya te ven y te marcan en algún lugar. Aquí yo tengo amigos y uno es chino... No es una cuestión racial. Allá de pronto sí. Eres chino o eres japonés o eres coreano o eres... No sé, eres un güero. Cuantos güeros no hay en los altos de Jalisco, campesinos güeros. Hay muchos güeros allá. Sería como un europeo... A mi esposa le veían cara de indígena, o sea aquí no te fijas en eso, no haces esa separación.

Yo tenía muchos problemas con policías en Italia por mi tipo de árabe.

LMC: Pero aquí hay mucho racismo contra los indígenas también.

LA: Sí, sí. Aquí hay un racismo contra los indígenas fuerte. Por ejemplo, San Cristóbal es una sociedad muy cerrada, que por generaciones han sido los españoles y ellos siempre ha tenido ese racismo. San Cristóbal es muy interesante también por eso, porque se ha quedado en el siglo IX y la cuestión del racismo es muy marcada ahí. Hay una persona ignorante en todas esas coletos de la clase baja, que son ignorantes y no saben ni siquiera leer, o sea tu ves el tipo de una deformación racial por casarse primos con primos... ¿Cómo esta persona puede denigrar racialmente a alguien que tiene más cultura que ellos? Que a lo menos habla dos idiomas, sabe leer y escribir en los dos idiomas muchos, tienen más dinero, tienen todo, pero siempre es una cuestión de indígena y el otro como acepta este hecho. Es una cuestión histórica. Se quedó como aislado.

LMC: Aquí en el D.F. también hay mucho racismo contra el indígena. A veces tratan mejor al extranjero que al indígena.

LA: Sí, aquí dicen mucho: ¡Pinche indio! Ese es un insulto. Y también tenemos la contraparte que son nuestras raíces... Es como un juego. Es un juego.

LMC: ¿Tienes algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

LA: No. Puede ser una inclinación... Cuando yo empecé tomar fotografías en las comunidades indígenas yo tomaba de todo. No había como una inclinación propia como podría ser ahora. Hace mucho que no he fotografiado lo indígena; o sí hacía algo, pero mucho a pedido. Por ejemplo, en lo de las peregrinaciones... El tema son las peregrinaciones, no tanto si son indígenas o mestizos o católicas. Aquí voy a incluir las peregrinaciones huicholas porque son las más conocidas. También en el sur las peregrinaciones estipulas, los que van de Chiapas a Guatemala. No porque son indígenas o no. No sé, no hay una... Me gusta mucho la cosa de los retratos.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opinas al respecto?

LA: Es muy difícil.

LMC: Algunos me dicen que lo tienen difícil y otros dicen que tienen todo. Entonces, ¿qué? ¿Lo tienen o no lo tienen difícil?

LA: Creo que la cuestión es como de todos mexicanos. No la cuestión si es una crisis indígena o no. Todos tenemos nuestras crisis económicas y nuestra austeridad – y

todo se refleja. Vamos a decir, si tenemos austeridad desde las prácticas indigenistas o quienes están dando otros proyectos van a estar más austeros y van a tener menos dinero. Es igual, van a tener menos trabajo y van a tener menos apoyos. Este es un punto.

Dos, la cuestión de toda esta globalización que existe les afecta. Ellos no entienden que es una globalización o sí la entienden... Yo tampoco entiendo que exactamente la globalización hasta donde llega. Lo mismo que nos afecta a nosotros...

En problemas generales son la globalización, la austeridad y todo eso de las semillas transgénicas que es como lo último. La globalización, la cuestión de todos los movimientos externos o estratégicos que hay... Muchas de las cosas van en función de eso y de eso sacan modos para que sea afectable. Entre los transgénicos y la cuestión de las patentes... o sea, que ni siquiera nos damos cuenta.

Para nosotros nos parece muy lejana la cuestión de transgénicos y patentes. Eso de que lleguen los japoneses a una comunidad con un chamán... El chamán dice te curo con esto y eso y ellos patentan todo y ya no son los dueños, sino ahora es fulanito de tal los dueños. Es como con la Virgen de Guadalupe. Ahorita hay un problema con la Virgen de Guadalupe. Los chinos tienen la patente a la Virgen de Guadalupe. Sí, sí. Todos los productos que venden en los santuarios son hechos en China. Ellos tienen la patente. Acabo de comprar una que es *Made in China*.

Entonces, el problema es así. Nos afecta a nosotros como les afecta a ellos estos movimientos en el mundo. Claro, con sus particularidades... Describiendo a los indígenas, cada vez se puede decir que menos... En realidad ese tema es tan abierto, eso de los indígenas actualmente...

LMC: ¿Crees que van a desaparecer las culturas indígenas?

LA: No sé...

LMC: O digamos, transformarse hasta que ya no se reconozcan como indígenas. Yo creo que sí.

LA: ¿Sí, tú piensas que sí? Las mismas culturas indígenas se apropian de muchas cosas y las dan otra preposición. Por ejemplo, la coca cola. Si tú ves la coca cola, ya es ritual de Chiapas. Cuando tú llegas a los lugares, en Zinacantán, en Tenejapa, etc. tú llevas huevos y una coca cola.

Mira, no sé si sea cierto, pero es un ejemplo de lo que se decía. Como ahí no hay intermediarios, o sea tú llegas hablar directamente con los santos. No hay intermediarios como los sacerdotes o cosas así. Tú llegas a hablar y pedirles directamente a los santos. Entonces, lo que me decía mucha gente en San Cristóbal es que como tú vas a hablar con los santos, tú estás tomando coca cola y entonces con la coca cola repites. Entonces cuando tu estas repitiendo sale tu alma y es cuando está platicando. Y por eso es esa cosa que tú no puedes tomar fotos, porque tu alma anda fuera. Entonces, no puede ser atrapada dentro de una cámara porque te va hacer mal.

Bueno, eso es me decían. Puede ser algo muy bonito también, ¿verdad? Pero sí, yo veía eso: ¿Por qué repiten tanto? ¿Por qué ese gusto de estar repitiendo? Y la

coca cola te estimula a repetir. Entonces, cómo ellos lo toman y lo dan cierto... Entonces como eso se ve mucho.

LMC: ¿Qué dices sobre la pérdida de idioma? Se dice que muchos no quieren hablarlo por el racismo que hay.

LA: Más que lo del racismo, puede ser una consecuencia, pero mucho también puede ser con las migraciones. Porque si tu sales de tu comunidad... al contrario. Racismo es a la inversa: Yo llego a una comunidad y todos ahí son racistas conmigo. Sí, me ha pasado. Son racistas conmigo. Tu vas a una comunidad indígena dónde tu eres el raro, el extraño. Y la migración es provocada cuando tú tienes que ir a la ciudad. En la ciudad sí te vas a enfrentar al racismo, si hablas el idioma y si te sigues vistiendo como indígena... Te vas a encontrar al racismo y a muchas otras cosas. Tú vas al mercado y te van a dar menos, te van a dar lo más podrido y lo malo. Entonces, es más bien esa cuestión de desplazamiento, de salir de tu comunidad.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas?

LA: En general hay unas más fotografiadas que otras, sobre todo los huicholes, los tarahumaras, los tzeltales, tzotziles, los zapotecos. Los huicholes por todas las cuestiones de la sierra, los colores, etc. Los huicholes han sabido sacar eso también y usar eso a su favor, la pasión de la gente por esas cosas. Entonces, ellos han sabido. En la cuestión de los tarahumaras es por la sierra, por este lugar donde se viaja mucho. Es una tierra muy interesante. Los tzotziles y tzeltales, porque San Cristóbal está ahí. Es por San Cristóbal que es como cuna del indigenismo y de todo lo antropológico. Era uno de los lugares donde vas para que te vean. Si los choles o los mames estuvieran alrededor de San Cristóbal también serían los más fotografiados. Los juchitecos sobre todo por la cuestión de la mujer, la cuestión del matriarcado, las fiestas. Graciela también ha contribuido mucho con su trabajo a que la gente conozca una visión muy interesante de los zapotecas. Todo mundo quiere ver las fotos de Graciela, eso hizo Graciela... Se quiere como repetir los pasos de Graciela y sobre todo para gente que empieza.

Mucho también tiene que ver con la infraestructura. Si tú quieres llegar a la tarahumara, hay un paso muy bonito que es en tren. Llegas ahí y es un pequeño San Cristóbal. Y ahí salen las camionetas como estilo safari que incluso tienen como para los fotógrafos arriba. Entonces, hay toda una infraestructura para que tú vayas sin ningún problema.

LMC: ¿Desde cuando hay estas camionetas?

LA: Yo no sé bien, unos siete u ocho años, pero más que nada por los caminos, la carretera. Yo llegué a la tarahumara cuando todavía no había caminos, cuando íbamos en un camión del INI. Pero ahora que hay infraestructura ya se organizan los viajes. Además en la tarahumara hay como dos lugares que son los más fotografiados: Norogachi y Sisoguichi, creo que en Semana Santa. Casi todo es sobre Semana Santa, porque hasta parece que ya tienen una agencia de viajes. Son las comunidades ya retratadas. Es un caminito ya hecho. Todos siguen ese caminito. Llegan y la gente ya está acostumbrada, les venden cosas y hasta les hospeden en

sus casas. Hay una infraestructura. Yo me acuerdo que una de las primeras veces que fuimos a Norogachi, que son las fotos que tengo de Tarahumara, estaban ahí los de *National Geographic*... Habíamos la misma cantidad de fotógrafos que tarahumaras ahí. Entonces, son como caminos muy recorridos.

Igual San Cristóbal es muy bonito. Si tú vas ahí tomar fotos en la noche, te vas a tomar una comida *bio* o los jugos naturales. Los cafés son muy interesantes, hay una vida bohemia, conoces a gente rara de todo el mundo y es muy bonito todo eso. El día siguiente te vas a una comunidad y regresas. Además no tienes que ir muy lejos, son unos 10 u 11 kilómetros. Una amiga mía me dijo, cuando yo vivía en París, que quería hacer un proyecto sobre gitanos en México, pero que fueran gitanos de San Cristóbal de las Casas, porque quería ir como un año de vacaciones con su marido y sus hijos. Pues, le dije que no hay ahí. O que fuese en Mérida o en una playa... Era el pretexto para la universidad o el centro de estudio.

Mira, los coras, por ejemplo, son los grupos más difíciles de fotografiar. Son muy interesantes, pero muchos se han estrellado con los coras. No pueden fotografiar. Hay cosas muy difíciles de fotografiar. Otras de las cosas que yo he visto como muy difíciles de fotografiar es la fiesta del 10 de agosto en Zinacantán, o sea el Día de San Lorenzo, y el carnaval en Chamula. Pocas fotos te vas a encontrar. Hay unas de Fabricio León de los coras, pero ve las imágenes. Parece que se comían en las fotos, como no te metes porque son muy cabrones los coras. Te metes ahí y te meten a los borrados y andas de friega y...

LMC: Sí, también Rafael Doniz me contó una anécdota sobre los coras.

LA: Sí, sí él tiene... Yo siempre quise con las cosas, porque para mí siempre ha sido como un reto. Todo se puede hacer, pero hay que saber hacerlo y cuesta mucho trabajo. Tienes que hacer una labor y cuesta trabajo. Más que nada creo que es por eso. Los zapotecos también es una zona muy interesante, o sea el paso de Oaxaca a San Cristóbal que es como el recorrido de los europeos. Y la cuestión de los huicholes, te digo, conocen muy y han salido. Además los huicholes tienen todo esta cuestión que ellos han sabido vender sus historias y el peyote. El peyote atrae mucho. ¿Porqué no hay tanta fotografía de los zapotecos y los mixtecos? O sea todos los mixtecos que están hasta ahí en Canada, porque no son tan, tan atractivos como los huicholes, por ejemplo, con su colorido.

LMC: Entonces, te acercaste siempre a través del INI y con un determinado proyecto...

LA: Con el INI yo me acerqué siempre con proyectos. Claro que siempre yo un poco veía con quienes quería ir, pero ellos me decían de ver los proyectos.

LMC: En tu trabajo con indígenas, ¿te acuerda de alguna situación difícil?

LA: Algo que yo tenía muy claro, aunque yo iba como parte de una institución... Casi era como una orden que ellos recibieran: Es que viene de parte del director del INI, el director del INI lo puso el presidente. Así te presentaban, así me presentaban: El viene de parte del Gobierno. Así la gente se dejara retratar. Algo que yo tenía muy claro, era cuando la gente no quería que le tomara fotos, yo no tomaba fotos.

Aunque me dijera que tenía que tomar las fotos. Si yo veía que no... No, porque igual van a salir reforzados o estuvieron tapando el rostro.

Una vez me pasó que tenía que hacer las fotos para un cartel de niños de la escuela de música, porque se iban a presentar en Nueva York. Entonces me mandaron y aprovechar que era la fiesta del pueblo. Entonces yo llegué, me presente con el director del albergue que es del INI y me dice el director que ustedes que vienen del INI... Había un problema en que había dos meses en que no les habían dado el dinero. Entonces estaban enojados; era más que nada la institución, el INI. Me dice: "Mira, no es nada personal. Tú quédate a la fiesta, quédate aquí con nosotros. Más bien es con el INI... No puedes tomar fotos, porque no nos han cumplido con no sé que cosa." Me quedé ahí tres días, a ese nivel. El tercer me decían: "Oye, si quieres tomar fotos..." No, como iba a tomar fotos. Estaba ahí un borracho y todo... Ese tipo de cosas. Yo no trataba de forzar. Es que no sale... Tú vas a eso, a tomar fotos. Te mandan a tomar fotos y sabes si alguien se molesta, ya no tomas.

Muchas veces ni siquiera estaba tomando fotografías, y sobre todo para gente de Chamula, la gente llega y piensa que estás tomando fotografías. Hace poquito me tocó hacer un calendario y fui a tomar fotos y resulta que salgo con mi cámara... Es una comunidad indígena en Oaxaca, por ahí donde están las presas, y entonces yo voy tomando fotos del paisaje y del camino... Entonces, de pronto me decía una persona que traía una escopeta... Me dice la muchacha que es indígena, que es una promotora de salud que hay un conflicto entre dos partes. Entonces ellos pensaron que yo era del otro lado, que era de la prensa y que iba a sacar... Nos rodearon con machetes y querían el equipo. ¿Por qué? Tuve problemas, pero muchas veces es así. En tantas comunidades que he estado así y claro que he tenido que enfrentar a problemas de ese tipo.

También hay que tener mucho respeto, pero no es el respeto mal entendido de que son indígenas o no. Respeto en otro sentido. Si yo llego y la gente está comiendo y ahí empiezo a tomar fotos... O sea, yo me pongo en su lugar, que yo estuviera comiendo y que ellos llegaran a tomarme fotos. Muchas veces me ponía en este sentido y decía: ¿Me gustaría a mí? Era como mi parámetro.

LMC: ¿Piensas que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también los extranjeros.

LA: A mi me tocó ver que mucha gente como antropólogos, por ejemplo, por tener el acceso a una comunidad indígena se vestían como indígena. ¿Por qué? Pues, me visto como ustedes... Hay como unas estrategias para relacionarse con los indígenas.

LMC: ¿Funcionan?

LA: En parte sí. Es para que tú te acerques y establezcas una comunicación con la gente. Una es que fumas unos cigarros con ellos. Siempre procuré ser como indígena.

LMC: ¿No es un poco falso eso? Si uno se viste como indígena para aprovecharse.

LA: ¡Claro! Hay gente que les gusta, o sea te gusta ser como indígena, comprarte huipiles... Son bonitos y hay de todo. No es porque quieren establecer relaciones. Es porque les gusta. Y de pronto se van encariñando con la gente. Quieren llevarse algo de la gente.... Me voy a llevar un huipil.

Luego han tenido más éxito con lo de las prendas cuando empezaron a hacer otro tipo de cosas, como chalequitos o cosas más estéticas, empezaron hacer las bolsitas... Eso se hizo en función del turismo o de los consumidores. Tú vas al lugar y... Pero eso puede ser en cualquier lado. No tiene nada que ver con indígenas. Me encargaban traer playeras que dijeran "Paris" y es lo mismo. Tú vas a una comunidad indígena y en lugar que diga "Chiapas" o diga "Tenejapa" o "Chamula"...

LMC: Se producen pequeñas muñequitas zapatistas.

LA: Vanos a decir que es la industria zapatista, lo que ya es algo de México y atrae mucho al turismo. En México hasta hay una tienda zapatista, sí. Está en el centro. Tu vas ahí y te compras las botas oficiales zapatistas. Esas botas que ellos traen, que ellos mismos las hacen, tú te las puedes comprar. O sea, es una tienda souvenir zapatista. Es interesante por eso, porque ahí te compras un souvenir del zapatismo. Ya llegas a tu país y te van a decir: "Oye, que pasa." Con los franceses critiqué mucho eso. Llegas con tus botas zapatistas, llegas con tus souvenirs para tus amigos que son como tu de idea revolucionaria, llegas con tus souvenirs zapatistas y es...

LMC: Me gustaría saber de quién es la tienda.

LA: Debe ser de los zapatistas.

LMC: Sí, pero ¿a nombre de quién?

LA: No sé, a nombre de una organización. Es que la cuestión de los zapatistas es como... Para mi es como un grupo étnico más. Para mi es un grupo étnico más los zapatistas. Ya tenemos diez años viviendo con eso. Yo no sé como sería este país sin los zapatistas.

LMC: ¿Cómo te pones de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen? Ahora yo sé que el autor tiene el derecho de la imagen y sin embargo me gustaría saber qué tiene el retratado de todo ese éxito.

LA: Mira, yo no sé. Cuando yo empecé ni siquiera sabía lo que eran los derechos de autor, ni derechos patrimoniales, ni derechos autorales que son dos muy diferentes; o sea, quién tiene el derecho sobre la foto y quienes él a quien se le debe de reconocer como autor de la foto. Son dos cosas muy diferentes. Vamos a decir yo tomo fotos para el INI; yo tengo los derechos autorales, pero no tengo derechos patrimoniales, porque no soy el dueño de la foto.

LMC: Los derechos del uso tiene el INI.

LA: Aparentemente, porque yo tengo que firmarle al INI... Que eso es lo que están haciendo ahora, pero cuando yo estaba nunca firmé la sesión del derecho

patrimonial. Legalmente yo estoy el dueño de todas las fotos mías que están en el INI, porque nunca les firmé nada. Ahora desde los 90s se les hacía hacer firmar un contrato que tú les des los derechos patrimoniales. Entonces el INI ya es dueño de esas imágenes y puede hacer lo que quiera con las imágenes. Siempre y cuando no se mete con la cuestión de derechos de autor, o sea tienen que dar el crédito. Creo que no pueden recortar la imagen.

Por ejemplo, Fernando Rosales ya firmó ese contrato. Le tienen que dar el crédito, pero él no les puede demandar por el uso. Yo sí puedo demandar, porque por ejemplo, en el INI querían vender un gran tiraje de fotos de los más conocidos...

LMC: ¿Junto con los negativos o solo las impresiones?

LA: No, las impresiones. Entonces, muchos no estuvimos de acuerdo. Yo dije que no estoy de acuerdo a que se vendan mis fotos. - Mira, había muchas cosas...

Cuando el INI en los 80s era más institucional y más inclinado hacia el PRI, o sea el PRI utilizaba al INI y el INI a las comunidades indígenas para captar votos... Habrá muchas cosas. Entonces, los del INI eran priístas. No entraba otro partido a las comunidades indígenas que el PRI. O sea, tenían el control de eso. De pronto, eso me pasó a mí como en los 90s, llegaba el PRI y entonces te pide una foto de cada uno de los indígenas para ser un cartel del PRI. Entonces yo me opuse, porque yo fui y di la cara para sacar fotos para el INI o para un libro, pero no para esto. Le dije a este señor [me muestra un retrato] que le tomo la foto para hacer un libro y resulta que a lo mejor este señor es del PRD y que toda su comunidad del PRD va a salir en un cartel del PRI. Me va a gritar a mí y no al INI.

La otra vez me di cuenta que en las Sabritas, las papitas estas, salieron fotos que yo había tomado de indígenas también. Fue un convenio que hizo el INI con Sabritas para meterlas.

LMC: ¿Era una colección de imágenes como las colecciones de Mickey Mouse, por ejemplo?

LA: Sí, así salían las fotos.

Entonces, al tu comprar una foto de la INI y que te hagan una factura, puedes hacer lo que quieras. Yo no voy a permitir eso. Y hay mucha gente que no quieren permitir esto. Hace mucho tiempo nos hicieron firmar la sesión del derecho patrimonial, pero yo no la firmé, porque con eso pueden hacer lo que quieran sin ningún control.

Por ejemplo, muchos tenemos nuestros negativos originales. Yo tengo los negativos originales de lo que es mi obra, pero ahí hay más de 5000 negativos míos en el INI. Es uno solo de los tantos puntos sobre el uso o el derecho de la imagen. Vamos a decir, yo tomo la foto de esta muchacha.... Yo no tengo los derechos de esta imagen, pero si yo la regalo una foto, porque eso es lo que yo hago y por eso sí puedo regresar a las comunidades. Entonces si yo la doy la foto a ella, después ella se la presta a alguien para que ese alguien saque un cartel o lo que sea. Aunque sea ella que aparezca en la imagen, pero luego ellos la pintan y hacen cualquier cosa y no me ponen ni mi crédito, ¿puedo yo demandarle o no? Es esa cuestión también. Son de los dos lados. Es muy complicado.

Mira, una vez la Universidad de Michoacán quería hacer una exposición sobre mi obra, como una retrospectiva, o sea que se les donara y ellos pagaban todo para manejarla, para moverla como universidad y al extranjero. A mi me convenía. Entonces, voy con el INI porque les quiero dar su lugar al INI. Voy con el archivo y digo esta es la situación y ellos: "Ah no, nosotros no queremos hacer eso." Yo he dicho: "Nada." Y les dije: "Bueno, no necesitamos al INI. Yo tengo los negativos." Y así lo hicimos y no dimos los créditos al INI. Por eso, incluso muchas veces en mi curriculum yo no menciono el INI.

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

LA: Son muchas cosas... y vamos a usar estos términos. Que están empezando y que buena onda, porque todavía no lo ves como una competencia en este sentido. A lo mejor venden sus fotos y dices: "Bueno, ellos están vendiendo, porque son indígenas." Y muchas veces puede ser muy cierto. En algún momento no va a ser esa la situación, sino tú vas valorando la imagen y no quien la está haciendo. Es como lo mismo de los concursos de antropología. Tienes que valorar la fotografía como tal y no por el contenido que tiene, porque sea importante o no el contenido. Este, el último señor que se retrataron de los cochimís... Entonces por eso es importante, sino lo que importa es la fotografía. Vamos a decir en México en los años... Cuando se empezaron vender fotografía ya para galerías, los que más se vendieron eran sobre el tema indígena. Era lo primero lo que salió, mucho de Mariana, mucho de Graciela, pero llegó un momento en que saturaron los mercados, porque todos hacíamos fotos de indígenas. Lo mismo puede llegar a pasar con las fotografías hechas por los indígenas. Va a haber un momento en que se va a saturar y ahí se va a ver la calidad realmente y no tanto que sean indígenas. Lo que va a importar más será la calidad o el discurso, pero ahorita sí es así. Todo lo que hacen los indígenas puede ser exótico, puede ser interesante, puede ser claro distinto, diferente...

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoces y qué opinas sobre la calidad de sus trabajos?

LA: No conozco muchos en realidad.

LMC: Maruch.

LA: Sí lo de ella, pero hay unos talleres... Lo que ha hecho Mariana Rosenberg con los niños. Sobre todo lo de los niños me parece más interesante. Lo de Maruch fue antes que todos estos talleres, pero lo de los niños me parece más interesante. Es una cuestión más suelta. Para mi es no querer imitar a los fotógrafos ya hechos. Siento que Maruch un poco de pronto seguía por ciertos parámetros de lo que ya está hecho y los niños no. Los niños sacan lo que son, cuentan, juegan... Es más luminoso, es otra manera de mirar. Estas viendo algo muy fresco y no algo que está tratando de ver como miramos nosotros.

LMC: A mi me sorprendió mucho la muy buena calidad de algunas imágenes en particular teniendo en cuenta la edad de los fotógrafos...

LA: Sí, sí... y a ellos no les importa si va a salir en foco, si está bien encuadrado, o sea los niños toman el momento. Esto me gusta mucho más que lo formal o tratar de ser algo como lo que están haciendo otros.

LMC: Por algunas conversaciones personales, tengo la impresión de que en algunos de los talleres que hay en México les echan mucho la mano a los fotógrafos indígenas para mejorar sus fotos posteriormente. Los maestros no indígenas las retocan con Photoshop, por ejemplo. Me parece una lástima, que de esa manera se falsifican las imágenes hechas por indígenas y en determinado momento. Al exagerar con esas prácticas, el de fuera obtiene una visión completamente falsificada de la capacidad profesional y artística de los fotógrafos indígenas.

LA: Mira, son muchas cosas. Por ejemplo, yo soy indígena y hago foto. Pero entonces viene alguien y me hace la edición. Me dice éstas son buenas y estas no. Ahí hay otra diferencia. No es la edición del indígena que estás viendo. Esto es bajo los parámetros de la fotografía actual o de la moda. Esto es lo que vamos a mostrar, sobre todo cuando hay que venderlo. Entonces, ya no es ahí el indígena. Sí es una parte de él pero es...

LMC: El manager.

LA: Sí, exactamente.

LMC: ¿Prefieres a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

LA: Documental. Porque la fotografía documental me permite ir a un lugar. Eso he descubierto últimamente, o sea hace tres años, para mí lo más importante es el viaje. El viaje y la interpretación del hombre, de su nitidez, pero a través del viaje. Yo busco proyectos en el que este el viaje, porque para mí es una necesidad viajar. Es una forma de vida, el viaje. Por eso yo no tomo fotos aquí en la ciudad. Siempre estoy viajando. Es una forma de vida. Por eso yo no tomo la fotografía construida, porque significa para mí construir algo. Y en cambio en la documental no. Es como platicar mis sentimientos, como que mostrar las atmósferas. Lo que yo hago de fotografía, a veces hay mucho lo de atmósfera o el hombre con el medio ambiente que le rodea. También tomo mucha foto en la noche que es cuando las atmósferas son más interesantes, la cercanía es más fuerte. Me refiero a la vivencia. Y sobre todo lo que me interesa es una complicidad entre la persona que estas fotografiando y tú, o sea, que no se vea que hay una separación. Más bien es una complicidad: se ven los ojos o se ven las actitudes que están hablando. Se establece una comunicación. Eso me interesa más. La fotografía es más que nada un pretexto para esta comunicación, para esta convivencia. Convivir con esta gente o con estas culturas para mí es lo más importante. Es un puente.

LMC: ¿Qué opinas sobre la digitalización de fotografía?

LA: Pues, que es necesaria. Todos tenemos que pasar por ella. [Apunta a una cámara digital.] Me la compré el año pasado apenas. Yo sigo haciendo foto directamente del negativo y estoy experimentando con técnicas antiguas, pero luego todo lo tengo que digitalizar, o sea yo imprimo y escaneo. Todo ese trabajo de los portafolios... Te traigo un disco o ya no tengo que ir a la revista que está por allá en Polanco, meterme en el tráfico para llevarme unas fotos. Se las mando las fotos y si dicen que una les interesa, se la mando en alta resolución. Tú tienes más control que si tú les entregas diez fotos convencionales que te las van a regresar todas ralladas o son desechables.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

LA: No.

LMC: Algunos sospechan que se va a utilizar menos, que será como algo para una cierta elite.

LA: Sí, sí. Es como si tú vas a un laboratorio y no revelan en blanco y negro. Los que realmente queremos trabajar en blanco y negro tenemos que tener nuestro laboratorio para el blanco y negro. Lo mismo va a pasar con la cámara digital. Ahora va a ser más fácil tener una cámara digital. He publicado mucho en "La Reforma", eran como reportajes de viaje, y para mi trabajo hubiera sido mucho más fácil comprar una digital y mandarles las imágenes y no esperar hasta que viniera... Entonces, lo digital va a desplazar a la película en los viajes. Vas a ver las fotos y si no te gustan las desechas, o sea para el trabajo creo que está muy bien, pero para la cuestión de la fotografía de autor o...

LMC: ¿Te refieres a la calidad de la imagen digital?

LA: No tanto la calidad, sino la manera que tu te quieres relacionar o expresar, vamos a decir. Para mí mientras más pequeña sea la cámara, mejor. La cámara no hace el fotógrafo en realidad y mientras yo menos parezca fotógrafo, mientras menos pongo esa barrera entre la persona que he fotografiado y yo con una cámara grande... Ya hay cámaras muy buenas pequeñas y con eso me puedo mover más, me comunico más. Entonces puede hacer mejores fotos así. O sea, de sentir algo manualmente que estás creando algo y el hacer foto por foto y no como una maquina... Esto también se va a reemplazar.

LMC: ¿Qué me puedes comentar sobre esas fotos (lista de fotos)?

LA: Es interesante... Cuando veía el portafolio de alguien que estaba buscando trabajo como fotógrafo y cuando yo estaba como jefe del departamento en el INI, le pedía contactos. En los contactos veía más como él mira, como hacía sus fotos que en las fotos ya terminadas. Porque en los contactos hay toda una historia como tu te relacionas con la gente. O sea tú puedes ver como se llega a una foto, como se crea una foto.

[la niña con la gallina] Yo para llegar a esta foto... son tres fotos. Yo veo la niña como viene con el gallo... Entonces me paré con ella, nos establecemos una comunicación. Todo el tiempo yo estaba mirando a través de la lente como la niña se pone enfrente de mí y como que estaba protegiendo su gallo. No lo protege de mí, sino que es un tesoro lo que lleva, su gallo y es todo un movimiento como lo va haciendo.



Lorenzo Armendáriz, *s.t.*, s.l., s.f. / Cortesía del autor

[la foto del huichol] Esta fotografía estaba reproducida mucho. Tenía como siete días con él, vivía en una comunidad que estaba en un hoyo, o sea tenías mucho que caminar para subir. Yo vivía en su casa y entonces estábamos caminando, caminando... Este señor tenía unos 80 años y él platicaba. Ahí en su pueblo los cigarros costaron como 8 pesos. Y en una comunidad que estaba a dos horas de camino costaban 7 pesos. Entonces iba a donde están más baratos. Era una cosa que más bien le encantaba caminar. Caminaba mucho. Yo iba detrás de él, sí no lo alcanzaba... Yo le dije: "Si quiere descansar, yo le espero para que descansa." Pero en realidad él que quería descansar era yo, porque era subir, subir, subir... El se paró ahí y yo estoy sentado enfrente de una piedra descansando, porque sí estuve muy cansado. El se para, o sea ni siquiera se sentó. Entonces, se pone así y es cuando yo vi la imagen, porque empezó a crecer la neblina, y fue cuando tomé la foto. Bueno, era la cuestión de que él descansa...

Hay una foto, te la voy a enseñar también. Esa no la tienen en el INI. La tengo aquí... Tú puedes decir que esta es una gran foto, por la composición y la expresión, pero si tú no les das a ellos una foto completa, no les sirve. Le cortaste el cuerpo, te dirán: ¿Dónde están mis piernas? Ellos se ven como todo un conjunto. Entonces, las fotos que yo les daba eran de otra cámara, que además era a color y siempre se pusieron así... y les gustaba. Era para ellos que se vea el cuerpo completo.

LMC: ¿Cuál es tu siguiente proyecto?

LA: Lo que estoy manejando es lo de los gitanos y lo de la peregrinación.

LMC: ¿Y lo de indígenas, no vas a hacer nada más o podría ser que en un futuro próximo?

LA: No sé, si en un futuro próximo o no, porque ahorita lo que he procurado más lo de la peregrinación. En las peregrinaciones también hay indígenas, pero no es como lo central.

Entrevista con Sebastián Belaustegui vía correo electrónico, Mayo 2008, México-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Sebastián Belaustegui (SB): A través de un viaje que realice a Marruecos a los 19 años y en el camino mi hermano me hizo comprar una cámara en New York y recién habiendo aprendido a poner un rollo fui y saque 13 rollos en esas 5 semanas que viaje por Marruecos, al regreso a Argentina, un maestro vio las fotos y me organizo una exposición en la galería AGFA de Buenos Aires, Argentina. Así encontré mi vocación y gran amor en la vida, el arte de viajar y documentar el alma de la humanidad.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

SB: Es un lenguaje universal, que es comprendido por la humanidad a través del mensaje de una imagen, es como dice este dicho...

“La fotografía es la única “lengua” comprendida en el mundo entero, y al acercar todas las naciones y culturas enlaza a la familia humana.”

Helmut Gernsheim
Creative photograhpy 1962

Y también es una maravillosa forma de vida, de expandir el pensamiento, la comprensión de las diversas realidades en la tierra, del arte de viajar y saber adaptarse y convivir y aprender a respetar al prójimo por tal como es y no como uno quisiera que sea.

Es una maravillosa forma de enlazar mundos, y así crea puentes entre culturas...

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

SB: Eso es muy personal, por la diversidad del arte de la fotografía, yo trabajo en el arte documental y eso es un compromiso con la humanidad que uno vive con devoción. Es un puente para enlazar mundos, realidades, etc.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

SB: Las dos, es una sola acción que procrea la fuerza del instante propicio.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

SB: Un lenguaje universal como antes decía, y capta y congela la realidad y la hace perdurable, es muy mágico y sutil a la vez.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

SB: Es muy hermoso saber que la realidad es pura ilusión, porque existen infinitas realidades a la vez, cada una con su verdad, y entonces cada viaje te lleva a una realidad diferente, pero cuando uno es un nómada, no te puedes aferrar a ninguna realidad, tienes que aprender a convivir con todas ellas, amar el presente y saber tomar lo mejor de cada una, y así saber asimilar tanta información que te lleva tantas experiencias diferentes que uno va viviendo.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

SB: México es una cuna de muchos maestros lucidos de la fotografía y Manuel ha dado tremenda influencia e inspiración con su obra.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

SB: La fotografía de autor pareciera que se está extinguiendo, ya con la necesidad del dinero mucha gente termina en la fotografía comercial y ahí está el gran desafío de confiar en tu trabajo y saber que la fotografía que más perdura es la de autor, la que lleva toda la pasión de uno y el compromiso con la fotografía como un arte de expresión del alma.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena / indigenista?

SB: Podría que ser que sí, sin duda es la década que a mí me dio toda la bendición de vivir esos 10 años entre los seres más nobles, sanos, alegres que conocí. Fue más bien una experiencia espiritual que cambió mi vida y tuve la fortuna de poder documentarlo y así ahora poder compartir tanta belleza....

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

SB: Para mí NO, ya que los nombres son muy relativos y no me caso con ninguno, solo me podría definir en todo caso como fotógrafo de arte documental y el resto es la gran diversidad...

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

SB: El interés por conocer una parte de la humanidad que saben del arte de vivir, el tiempo es arte para ellos, el arte de hacer sus casas, sus medicinas, ropas, sus caserías y saben escuchar a la naturaleza y eso fue lo que más me atrae de todo esto.....su relación con el tiempo y con la tierra...por eso...."Guardianes del Tiempo".

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

SB: Nací en Argentina, viaje 10 años por Latinoamérica conociendo comunidades Indígenas y vivo en México hace 14 años, por ser un país, donde se respira el arte, el misticismo, el buen corazón de la gente y una diversidad de culturas Indígenas. Si me identifico.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

SB: La Comunidad de los Huicholes en el norte de Jalisco, con ellos realice un parentesco de corazón muy peculiar, ellos me han adoptado como un hermanazo y he convivido decenas de veces y sola la primera vez que fui los retrate, el resto ha sido experiencias mágicas de convivir con sus mágicas realidades. Me interesa retratar sus almas, sus retratos con sus miradas y en las ceremonias solo participar como humano y no como fotógrafo...por respeto a sus espíritus y por lo lindo que es convivir con sus magias.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

SB: El indígena vive una realidad que se le llama pobre cuando se la ve desde la mirada del mundo material, y la materia no es todo en la vida, ellos tienen lo que necesitan y si bien el gobierno les podría dar mejor salud y educación, pero si este sistema colapsa, los que se van a salvar son ellos, que saben vivir respetando la madre naturaleza.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

SB: En la inspiración que me da sus miradas, su forma de ser, de confiar, de abrir los corazones y dar sin esperar, ellos me han despertado confianza en la humanidad y sus problemas no son mas que los que azotan a las culturas supuestamente civilizadas....donde reina el miedo y la desconfianza y el valor de un árbol se lo mide por el valor en el mercado y no por su valor existencial. Me inspira sus valores humanos, su forma de vida y su pensamiento puro por los valores existenciales.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

SB: Recomendaría siempre llegar con la mirada de frente, una gran sonrisa y una clara convicción del por que acercarse a ellos, un motivo que nutra ambas partes y si no tan solo por el arte de convivir con ellos y aprender su forma de ver las cosas.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

SB: Siempre, en los primeros días de los primeros viajes por las comunidades Indígenas de Latinoamérica, siempre esos primeros días eran muy difícil de poder absorber tanto silencio, tanto encuentro con mi ser, viajaba solo y eso me llevaba a una total entrega a lo que vivía, no tenía con quien conectar del mundo que venía y buscaba eso: poder estar a la total entrega con su forma de vivir, sin llevar bolsa de

dormir, ni alimentos, solo mi presencia, algunos instrumentos de música y mis cámaras.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

SB: Indígena es que sabe o intenta sentir la tierra, el que sabe convivir con ella y la respeta, el que tiene conciencia de este ser vivo que es el planeta, el que ofrenda buenos pensamientos para agradecer la abundancia que se nos ha dado en esta tierra.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

SB: Es un acuerdo y conciencia con uno mismo ante nada, uno luego se va y si bien se trata de mandarles sus fotografías, uno viaja mucho a muchos lugares y va con el corazón tranquilo que lo que se quiere es transmitir, educar con esas fotos y les muestro mis trabajos o trato de hacer conferencias, audiovisuales en sus escuelas, o centros culturales, para así no solo es sacar, si no dar y compartir con ellos para que conozcan otras culturas, así es que viajo también con un proyector y una computadora para llevarles audiovisuales.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

SB: No.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

SB: El mejor trabajo que he visto sin duda es de Martín Chambi de Perú....el realizo un trabajo con una visión que luego Irvin Penn utilizaría con sus retratos de Indígenas.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

SB: La fotografía documental, ya sea espontáneo y la que se trabaja, ambas son validas, son diferentes formas de trabajar un mismo sujeto, pero todo depende del momento y de las situaciones que se presenten.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

SB: Es una herramienta que si o si ahí que saber trabajar, yo hago muchos trabajos en digital, pero siempre contratando un retocador digital para llevar las fotos a lo mas cerca de un original de diapositiva...

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

SB: Con el tiempo es lo más probable, eso va a llegar tarde o temprano....sin duda...

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

SB: "África en América" La herencia cultural Africana en el continente Americano.

Como segunda etapa en mi trabajo documental de las raíces americanas, he decidido seguir los caminos de las raíces Afro americanas, la herencia cultural de los esclavos africanos en diferentes puntos del continente, su diversidad cultural y espiritual, sus tradiciones, su presente.

Una vez concluido el trabajo anterior en el que durante 10 años retraté las culturas nativas del continente americano, y el cual culminó con la publicación del libro "*Guardianes del Tiempo*", ahora me he propuesto la realización de un proyecto editorial que incluya carnavales, rituales, danzas y música tradicionales, así como retratos y escenas de la vida cotidiana y que se presentará en la forma del libro "África en América", una vez concluido el proyecto.

Llevo 4 años enfocado en este excitante proyecto que me llevó a descubrir un mundo desconocido, pues a la raza negra se le llama "la tercera raíz", ya que la raza madre es la Indígena influenciada por la raza blanca y posteriormente llegó a América la raza negra en calidad de esclavos, y siempre fue la más marginada de las sociedades. En esta época de globalización las tradiciones de las minorías étnicas se están evaporando, al igual que los pueblos nativos americanos que había visitado en años anteriores, las culturas Afro americanas se encuentran en vías de desaparecer.

El objetivo es, a través de la fotografía artística documental, dar a estas culturas una plataforma para sí mismos, de forma que se conozcan y se den a conocer: crear junto con ellos su testimonio de vida, y llevar su voz al resto del mundo sobre sus riquezas y así mostrar su diversidad, con el fin último de despertar un respeto para ellas y una conciencia del valor de su presencia como tesoro del continente y de la humanidad.

Como ser humano, mi alma se alimenta de la posibilidad de poder contribuir a documentar estas culturas, pues para mí es fundamental que se les valore y se les dedique atención y respeto a su belleza. Y como artista, una imagen puede ser leída o interpretada por cualquier ciudadano del planeta, es una forma de comunicar en un lenguaje universal, lo que yo considero que es mi arte, mi herramienta de trabajo y la forma en que mejor me expreso, con el fin último de dejar un registro en el paso del tiempo, ese mismo tiempo que se está llevando las culturas.

Entrevista con Marco Antonio Cruz, 07.02.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

Marco Antonio Cruz (MAC): Creo que desde muy joven empecé hacer fotografía. Mi primer encuentro fue muy accidental, porque... o más bien no fue afortunado, porque yo soy de pintura y en toda la carrera de pintura llevamos el taller de cine y fotografía. Y a mí no me gustó lo que era la parte de fotografía, no me entusiasmó. No traté de aprender nada y me bloqueé. Ese primer encuentro no me gustó. El segundo encuentro fue en Puebla; soy de la ciudad de Puebla. Mi mamá me regaló una cámara y con ella empecé a hacer fotos. Por ahí debe haber nacido el gusto por la foto. Sobre todo caminando por las calles, en los pueblos. Ahí nació el gusto de hacer foto y luego en la Ciudad de México. Yo me vine en el año '79, conocí a Héctor García y de ahí viene todo el asunto, porque me gusta la fotografía desde muy joven.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

MAC: Son varias cosas: Primero es un compromiso ante la vida. Creo que es una herramienta para expresar lo que creo y siento. Sobre todo mis trabajos son de un carácter social y hay cosas con las que no estoy muy de acuerdo y entonces con lo que no estoy de acuerdo, lo fotografío para que la gente lo vea. Creo que es una forma de vida, para mí ha sido una parte de mi vida y como lo estoy viendo así va a seguir por mucho tiempo.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo?

MAC: Ésa esa una pregunta que se puede dividir en varias. Ser fotógrafo no es solamente tener una cámara y tomar fotos, sino el fotógrafo es aquél que tiene un compromiso con su trabajo, con sus imágenes, con su tiempo, con su momento, con su realidad. El fotógrafo es el que está constantemente creando, exponiendo, mostrando. Es la gente que incansablemente está trabajando. No solamente agarrar una cámara, sino implica un conocimiento profundo no solamente de fotografía sino de todo en general. Yo creo que la gente que mejor preparación cultural tenga, mejor fotógrafo va a ser.

LMC: ¿Te sientes fotógrafo o artista?

MAC: Fotógrafo. Yo creo que artista no, porque no es mi intención, o sea mi intención es más bien la parte documental, la parte social; yo creo que para mí es más importante eso que Marco Antonio Cruz como fotógrafo. Incluso en todos mis proyectos, en todo mi trabajo es lo que yo he hecho y no es el fotógrafo, no soy yo. Creo que si uno se pone a pensar en cuestiones de artista no puedo llegar a ningún lado. Yo creo que para mí lo más importante es esa parte de compromiso social.

LMC: ¿Cuál es tu definición de una imagen?

MAC: Es enorme. Creo que una imagen tiene que reunir una serie de características importantes. Una parte es el contenido, una parte es la gran sensibilidad. Una de las características es una imagen que provoca una emoción, ya sea a favor o en contra con la emoción. Pero para llegar a eso, realmente hay que sentir. Y para sentir yo creo que es una experiencia de vida, o sea no se aprende. Creo que la otra parte estética: la composición y todo, pero eso viene de la mano, con el ejercicio y la experiencia. Esta parte está resuelta. Esta constante de estar tomando fotografías hace al fotógrafo como muy educado. Lo más importante en este caso es el contenido, lo de más viene por sí solo, por la experiencia. Son imágenes las que provocan una emoción. Ahora hay que tener mucho cuidado, porque hay millones de imágenes que se producen diariamente y yo creo que entre esas millones de imágenes hay una o dos que sobresalen.

LMC: ¿Crees que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

MAC: Sí, como no. Yo creo que sin él nosotros estaríamos no sé en donde. Yo creo que él es una gente que aporta mucho a la fotografía en México en todos los sentidos. Yo creo que es una gente que en su momento aprendió de otras gentes como Tina Modotti, como Weston. Sumamente empieza a desarrollar un trabajo con una propia personalidad que incluso fotógrafos de otras partes del mundo como Cartier Bresson viene y trabajan juntos. Son contemporáneos. Don Manuel es de los pocos fotógrafos que tiene generaciones de alumnos, incluso generaciones de alumnos muy sobresalientes como Héctor García, como Nacho López o Graciela Iturbide, José Ángel Rodríguez. La lista es enorme. Yo creo que independientemente del trato directo como maestro y alumno, Don Manuel si influye en generaciones de fotógrafos y yo me siento parte de esa generación. Con sus 90 años seguía haciendo fotografía, cosa que incluso algunos de sus alumnos dejaron de hacerlo desde hace muchos años. Eso te dice mucho sobre el compromiso de una persona. Creo que Don Manuel es una figura muy importante en la fotografía de México. Es un pilar como hay varios pilares, pero él es uno de los más sólidos.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opinas al respecto?

MAC: Creo que de 15 años a la fecha la fotografía mexicana ha tenido reconocimiento. Creo que la fotografía mexicana es una de las mejores fotografías que se hacen en el mundo; no es la mejor, pero si es una de las mejores. Sería muy pretencioso decir que es la mejor, pero el nivel es bastante bueno. Hay una gran cantidad de fotógrafos en todos los sentidos: gente que se dedica a la cuestión documental o gente que se dedica a foto construida; pero es impresionante la cantidad de la gente que hay trabajando en fotografía en México. Para muestra es este lugar, el Centro de la Imagen. Si no tuviéramos una fuerte presencia, este lugar no tendría significado. Tenemos muchas becas ya destinados a fotógrafos como Jóvenes Creadores y todos estos programas donde hay una presencia de fotógrafos. Hay muchas cosas en favor de la fotografía, pero las cosas no se hacen solas. Creo que es como respuesta al enorme impulso de la fotografía en México.

En contraparte a que si se hace buena fotografía, creo que a nosotros como creadores nos hace mucha falta más proyectar nuestro trabajo. Creo que la parte de la proyección la mayoría de nosotros la olvidamos, porque nos dedicamos más a la parte creativa y si se diga proyectar nuestro trabajo, bueno, es como en el Centro de la Imagen que llega y lo hace. Creo que deberíamos dar mayor impulso nosotros los fotógrafos para que la gente del mundo vea lo que se hace aquí en México que realmente es extraordinario. Tenemos, para empezar dos bienales de fotografía: una bienal general y una bienal de fotoperiodismo. Y eso habla muchísimo.

LMC: ¿Qué puedes decir sobre el debate fotográfico local, los encuentros de fotografía latinoamericana, las agrupaciones e instituciones fotográficas, etc.?

MAC: Creo que, si algo nos hace falta a nosotros es la parte de la análisis de imagen, la parte de discusión. Se están formando encuentros que están muy importantes como el encuentro de fotografía de Foto Guanajuato que fue el año pasado. Fue un encuentro interesante, porque se habló sobre el valor de la imagen y a parte hubo como revisión de portafolios con jóvenes fotógrafos locales o de esa región en el norte del país. Realmente fue un encuentro maravilloso. Ojala esta parte de los encuentros continuara y no sólo en Guanajuato, sino en varias partes del país y sobre todo en la Ciudad de México. Yo creo que los encuentros si viven como ése análisis que va a aportar ideas, vienen a concretar proyectos y sobre todo, no solamente por la parte de los fotógrafos que ya realizan proyectos, sino también de la gente que está aprendiendo. Abrir espacio para esta gente, yo creo que es bien importante.

Creo que en México está lo de Guanajuato, en Morelia empezaron con un mes de la fotografía, en Jalapa, Veracruz también hay un mes de la fotografía, por muchos años fue en Mérida, Yucatán. Lo dejaron de hacer, pero al parecer lo están reactivando otra vez. En Zamora también hay una presencia de la fotografía... Eso se está generando.

Creo que importante sería la participación general de todo el mundo y hablar sobre fotografía. Y de eso todo el mundo aprende, o sea al hablar del valor de la imagen y el por qué. Todo el mundo aprende. Creo que es mucho más fructífero que quedarse en el vestíbulo en casa...

LMC: O sea faltan críticos de la fotografía...

MAC: Sí, eso también sucede. Hay muy poca gente que escribe de foto.

LMC: ¿Quién hay?

MAC: Está José Antonio Rodríguez, Alejandro Castellanos y él lo dejó de hacerlo, porque ahora es el director del Centro de la Imagen; ya no puede escribir, porque ya no puede ser juez y parte primero... Está María Luisa López que es más que nada es una reportera, pero que escribe mucho sobre la foto y creo que hasta ahí. Realmente la lista es bien pequeña y yo creo que sí hace falta gente que escriba, que se dedica más espacio al análisis de la foto. Ahora se necesita gente que lo haga y que también tenga una gran capacidad para hacerlo, o sea que tenga realmente un buen

proceso de análisis de lo que se produce en México. Porque si no, las cosas se quedan muy parciales. Creo que eso ha sucedido un poco con la crítica.

LMC: ¿En los últimos 20 o 25 años ocurrió un resurgimiento o una reinención de la fotografía indigenista?

MAC: Yo creo que mucho tiene que ver Nacho López. Nacho López a través del INI empezó a trabajar de una forma seria. Antes en el INI solamente la fotografía indigenista era una fotografía de registro y hasta ahí. Nacho López empezó a dar otro sentido a la fotografía indigenista. Empezó a ser recorridos por las comunidades, por las selvas, por las montañas y empezó a ver al indígena de otra forma, o sea, no como un objeto antropológico, sino como un ser humano. A partir de esa forma de mirar, a partir de esa sensibilidad de Nacho López se empezó a crear documentos impresionantes. Para mí, él es de los fotógrafos importantes de los indigenistas, bueno, no solamente él. Yo creo que él es de las gentes que empezó a verlos de otra forma. Yo creo que una gran parte de fotógrafos han tocado el tema del indígena de alguna u otra manera. Pero Nacho ha sido el que se dedicó en un buen tiempo a la parte indígena. Empezó mostrar las cosas tal y como eran y no la parte folclórica.

LMC: A muchos fotógrafos no les agrada el término "fotógrafo indigenista"; ¿qué opinas al respecto?

MAC: A mi no me molesta, al contrario. Yo no lo veo ni peyorativo, ni despreciar al fotógrafo. Al contrario, es más bien mi motivo de discusión si es o no es indigenista. Yo creo que si hay gente que se dedica y se identifica con esta parte, que es muy importante del indígena, pues, está bien y que lo hagan. Si hay alguien que se molesta por eso se me hace hasta ridículo.

LMC: ¿De qué forma te atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena y/o lo prehispánico de México?

MAC: Culturalmente uno tiene mucho de la raíz prehispánica, o sea aquí la cultura nahua o azteca fue bien fuerte y todavía tenemos parte de esta cultura y creo que crecimos con ella desde niños. Si uno se pone a trabajar, a realizar proyectos, si hay una presencia de esa parte –al menos en mi trabajo, si existe esta presencia de la cultura prehispánica. Y sobre todo ahora que estoy realizando un proyecto sobre la Ciudad de México estoy retomando toda esta gran cultura prehispánica, sobre todo en la cuestión tanto de religión, pero un poco utilizando más los conceptos que la cuestión de la región por la religión. También estoy tratando la cuestión de la gráfica, aunque no estoy imitando nada, pero estoy enfocado mucho en la gráfica para un proyecto que estoy realizando sobre fotografía de la ciudad de México.

Creo que la parte prehispánica es importante y la parte del indígena viene de la mano. La parte indígena es consecuencia. Son gente que también viene de la cultura prehispánica y México en este sentido, aún persisten comunidades que son muy, muy cercanas a esta gran cultura prehispánica; todavía existe cada vez menos. Creo que la parte cultural de las comunidades va cambiando, muchos emigran a Estados Unidos y entonces cambia culturalmente la visión de las cosas, pero si siguen existiendo. Y trabajar ahí no es cosa llegar con una cámara y tomar fotos.

Creo que es una labor de estar ahí, de que la gente entienda de lo que uno quiera e incluso de convencerlos. Es muy difícil de trabajar en una comunidad indígena, porque históricamente siempre han sido manipulados, oprimidos, engañados... Entonces tienen miedo y con justa razón. Son pocos los fotógrafos que se han dedicado al tema, o sea realmente llegar al fondo de las cosas son muy pocos, aunque casi todo el mundo en cierta forma hemos tocado en algún momento la parte indígena. Son muy poquita la gente que realmente lo ha hecho, o sea que entienda lo que sucede ahí.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en tu trabajo personal?

MAC: Para mí la parte social es muy importante y creo que influye muchísimo. He realizado muchos trabajos que tiene que ver mucho con el indígena y el campesino. Hice un libro que se llamó "Cafetaleros" sobre los trabajadores de café en la frontera de México con Guatemala. Ahí son indígenas de origen Maya. Entonces ahí estoy tocando un poco que es la cuestión indígena; o la parte que he hecho sobre trabajadores de la caña también, en Morelos. Sí, en cierta forma sí he tenido contacto con indígenas en varios proyectos, pero muy específicos; sobre todo mostrando condiciones sociales de esta gente.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas y cómo te acercas a ellas?

MAC: Son los mayas a raíz del libro que hice. Ha sido difícil acercarse no tanto por ellos, sino por las fincas cafetaleras donde el nivel de protección eran bien fuertes y siguen siendo muy fuerte. Son fincas que no han cambiado la forma de trabajar en más de 150 años. Por ahí la gente no entra y mucho menos un fotógrafo para hacer fotos y mostrar esas condiciones. Cuando ves el libro piensas que ves una realidad de hace 150 años y no... es impresionante eso.

LMC: ¿Te identificas con la cultura indígena de México?

MAC: Yo sí, por supuesto. Creo que el que diga que no, es raro. Nunca vas a ser ellos, pero creo que donde me identifico es en los principios, o sea finalmente somos mexicanos, partimos de la misma raíz. Creo que, si hay uno va a defender esa parte indígena, o sea cuidar nuestros tesoros, nuestra gente, nuestra cultura. Pocos países del mundo tienen una cultura como la nuestra, con este gran pasado. Yo creo que, si no te identificas con ese pasado, estás frito.

LMC: ¿Piensas que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización" y qué no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros?

MAC: Yo creo que no, al contrario. Se evita mayor atención por parte de los fotógrafos sobre la cuestión indígena. Como te ha mencionado hace rato, hay pocos fotógrafos que se han dedicado a este mundo indígena con esta sensibilidad propuesta. Entre ellos es Mariana Yampolsky. Creo que el trabajo de Mariana nos ilustra mucho sobre la cultura indígena. Creo que, sí hacen falta más fotógrafos, o

sea, en la cuestión indígena no nos enfrentamos a una sola cultura, son cientos y si no documentamos esto lo vamos a perder como registro de nuestro momento. Las cosas están cambiando al interior de estas culturas, se están transformando y entonces este es el momento de comentarlo. Que queden testimonios, yo creo que eso es importante.

LMC: ¿Qué opinas sobre el trabajo de Gerardo Suter? No a todo el mundo le gusta su trabajo a pesar de que es muy creativo y con alto grado de indigenización.

MAC: Yo sí le voy a defender, porque Gerardo, a pesar de que no nació aquí, es una gente que se empañó mucho de nuestra cultura. Y finalmente le dio las herramientas y los conceptos para poder hacer su trabajo creativo. A mí me gusta mucho esta parte del medio prehispánico... es muy bonito, es increíble. Hace falta más trabajo sobre este asunto.

LMC: ¿No es interesante que Gerardo Suter, Mariana Yampolsky y también Ruth Lechuga, por ejemplo, son de origen extranjero y han realizado un trabajo impresionante sobre la cultura indígena de México?

MAC: Mariana era la más grande mexicana de todas las mexicanas... Si tú vienes como extranjero, y tienes ojos de extranjero haciendo fotos, tu mirada siempre va a ser de extranjero. Pero si tú llegas y te comprometes y te adentras al tema, lo puedes traducir. Ahora, yo creo que el fotógrafo tiene que ser universal. Lo mismo puedes hacer traduciendo México, Vietnam, África, cualquier parte del mundo y siempre tener esa visión de las cosas.

LMC: ¿Cómo defines al indígena de hoy?

MAC: Culturalmente, socialmente, económicamente, en todos sentidos está muy mal. Sigue siendo como abandonado. Abandonado no solo por la parte del gobierno, sino por toda la sociedad incluso. Nosotros mismos hemos puesto barreras y no los vemos. Pero ahí están con grandes necesidades y en algunos casos con necesidades extremas. Hay gente que en este momento se están muriendo por hambre. Y eso es realmente lamentable.

Creo que la cultura indígena de hoy a raíz del levantamiento de '94 ha cambiado mucho la parte de presencia de ella. Ella tiene una voz que por muchos años nunca la tuvo. Se ha vuelto más activo el asunto y yo creo que está bien. Finalmente ellos tienen que hablar por sí mismos. No es también que alguien llegue a tratar de hacer con ellos, sino también ellos tienen que hablar. A veces fue con las palabras y a veces también fue con las armas como se hizo en el 94.

LMC: ¿Cómo defines la realidad y la realidad en la fotografía?

MAC: En mi caso es fotografiar realidades, mostrar realidades; pero que la realidad este de acuerdo con la visión de las cosas, porque finalmente el fotógrafo es el que selecciona de la realidad unos segmentos de esa realidad. Creo que esos segmentos son una síntesis de la realidad para poder mostrar y que la gente vea la realidad que estás mostrando.

En esto yo creo que si se puede hacer el gaño, pero hay gente que no lo hace. Se detecta sobre todo por el fotógrafo. Un fotógrafo comprometido con las cosas tiene una revivida pública, o sea durante toda su vida ha trabajado y hay un respeto y un conocimiento y todo lo que ha hecho este fotógrafo es de acuerdo con una realidad, con una visión crítica de las cosas. Yo creo que para mí es el contrato que vale; el fotógrafo que realmente se compromete con nuestra realidad. Creo que es realmente importante documentar nuestra realidad. Nuestra realidad tan solo en México es parte de la realidad de la historia del hombre. Por lo tanto es muy importante documentarlo y no manipularlo. Al contrario, ahora un fotógrafo documental no solo tiene que cargar una cámara. Tiene que cargar libretas, tiene que escribir, tiene que trabajar con la computadora, tiene que trabajar con una cámara de video, de audio... Todas son herramientas para concretar un proyecto, sobre todo un proyecto social. El fotógrafo ahora ya no es el fotógrafo romántico de los años cincuentas. Entre más herramientas tenga, mejor puede mostrar sobre todo un problema social.

Por ejemplo, mi trabajo sobre ciegos. Donde ahora a través de Internet están las imágenes, hay audio, hay cifras, hay información sobre enfermedades o la gente de ciegos en México. Es un poco por lo que me voy, esta gran cantidad de herramientas que tiene que manejar el fotógrafo actual en el sentido documental. Tiene que ir mano a mano con la tecnología y aprovecharse de ella como herramienta; es un medio, pero no es un fin. La tecnología si nos ha ayudado mucho a los fotógrafos. Y también veo que es una herramienta como todas. Para mí no importa la cámara con la que hagas fotos. Puede ser digital, puede ser de película o puede ser de cartón –lo importante es que quieres decir con las imágenes. Y por ahí se está perdiendo mucho la discusión ahora: se va más por la cuestión si es digital o no que por la imagen misma.

LMC: En tu trabajo con indígenas, ¿te acuerda de alguna situación difícil?

MAC: No. Yo cuando he ido por ejemplo a las comunidades en los Altos de Chiapas, que me ha tocado acompañar a amigos que hacen video y me invitan a las ceremonias, y si veo que hay un cierto recelo conmigo no saco mi cámara. Respeto mucho la situación, o sea procuro nunca forzar una situación. Si no se puede tomar fotografías, no lo hago. Prefiero hacerlo así, porque sé que si saco mi cámara voy a causar algún conflicto ahí. Y es mejor evitar los conflictos antes de que se presenten. Y en general nunca tuve un problema, excepto en el '94 cuando fue la parte de la guerra, pero los ánimos estaban muy, muy fuertes, seamos claros, tanto del ejército como del EZLN. Y si era comprensible que de repente les caímos mal. Nosotros sabíamos que así eran las cosas. Pero nada de conflictos; yo prefiero evitarlos.

LMC: ¿Cómo te pones de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

MAC: No, nunca lo hablo. Les hablo, pero no con la cuestión legal, no. Para empezar mi trabajo no está a la venta. No hago fotografía ni para calendarios, ni para pósters, ni para cualquier cosa que se venda. Todo lo que yo hago son proyectos sociales donde finalmente para lograr hacer un libro sobre situaciones muy difíciles, tienes

que buscar becas. Nunca tienes una ganancia jamás; si la hay en el sentido se reconocimiento.

Creo que para mí lo más importante es, cuando haces un proyecto, es buscar esa parte de la salida ya sea en Internet, ya sea en una exposición, ya sea en un libro, porque finalmente quien va ganando es este grupo social que estoy retratando. Ahí está la ganancia para ellos. Por lo general yo si llego y les hablo con la gente, les digo, les expongo mis preocupaciones. Y por lo general siempre me aceptan. Incluso con grupos difíciles como la gente ciega. Lo hago y procuro ser muy serio con ellos, con la gente que retrato.

LMC: ¿No piden uno de los libros o alguna foto?

MAC: A veces se puede hacer. Pero de repente hay proyectos tan difíciles de hacer que no se puede regresar al lugar de origen, por ejemplo el proyecto que yo hice de los cafetaleros. Nos fuimos de las fincas y los dueños estuvieron muy enojados conmigo, entonces, yo prefiero no ir. No hay forma; y a parte son gente inmigratoria que va y viene. Es imposible localizarlos.

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a la fotografía indigenista?

MAC: No, yo creo que es parte de ella. Al contrario, creo que es la parte más fresca de las cosas. Porque a lo mejor cuando tu tienes una visión sobre la cuestión indígena, pero no eres indígena por muy sensibilizado que estés con el tema, no lo eres. Creo que para mí la parte más interesante de Maruch y los Camaristas es que ellos están retratando con su visión. Si tú ves las fotos, todavía falta mucho en la cuestión de la composición etc., pero son imágenes muy frescas, muy directas y te dan un mensaje. Son imágenes de mensaje directo, sin mayor complicación. Lo que están haciendo si es parte de la fotografía indigenista y es muy interesante que ellos mismos se retraten. Y que esto continúe, que no solamente se hace en Chiapas, sino que en Oaxaca, en Guerrero, en todo el país por fotógrafos de ahí.

LMC: ¿Prefieres a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

MAC: Hago fotografía documental y siempre la haré, pero respeto mucho la fotografía construida. Creo que es una forma de expresión. Lo mismo puede ser agarrando un pincel o unas tijeras o agarrar barro. Creo que son propuestas estéticas, artísticas y las respeto mucho.

LMC: ¿Qué opinas sobre la digitalización de fotografía?

MAC: Creo que viene a dar muchísimo sobre todo a la fotografía documental. Viene a ayudar mucho la parte del Internet que es bien importante. El hecho de que la fotografía digital viene de la mano con toda esta serie de programas que existen; de que el propio fotógrafo puede diseñar su sitio. Y sobre todo la gran cantidad de gente que puede ver estos proyectos es ilimitada, porque son proyectos abiertos. Y los puedes tener ahí durante años. Mientras más tiempo tienes, mayor cantidad de

gente va a verlos. Yo creo que eso es importante de la fotografía digital, pero es una de muchas herramientas.

LMC: La manipulación digital de imágenes es muy frecuente actualmente. ¿Hasta qué grado crees que la fotografía mexicana de hoy está representando la realidad en la que vivimos?

MAC: Creo que si se divide mucho entre la fotografía documental y construida: la fotografía documental es la que respeta, o sea no se mete a manipularla. Las fotografías documentales creo que son fotos extraordinarias que no necesita manipulación. Pero lo que si sucede en la cuestión digital es lo mismo que sucede en el laboratorio: tú utilizas el programa Photoshop para corregir niveles, contrastes, quitarle puntitos,... La fotografía construida digitalmente sí está en camino. Creo que uno de los pioneros es Pedro Meyer. Cada quien va por su propio camino. Lo que no se vale es manipular cosas y decir que no lo es. Eso es que no se vale.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

MAC: No creo. El gran problema es el uso de la película. La película está hecha con base a plata, por eso cada vez es más caro. El blanco y negro es carísimo. Creo que cada vez va a ser más pequeño el uso de la cámara convencional, pero jamás va a dejar de existir. No creo, al contrario. Ahora con la gran explosión de la fotografía digital, cada vez hay más fotógrafos que trabajan con procesos muy viejos. Algunos incluso están mezclando la nueva tecnología con procesos antiguos. Y eso es padre.

LMC: ¿Me podrías contar algo sobre tu agencia "Imagen Latina"?

MAC: "Imagen Latina" fue una agencia que se dedicó a la fotografía de prensa e información diaria durante 16 años y hubo un momento en que decidimos cambiar la situación. Ya estábamos cansados de subir información todos los días durante tantos años. Y sobre todo sentíamos que era muy ingrato el hecho de que diariamente estar en las calles intentando de hacer buenas imágenes y llevarlas en las tardes a los medios que colaboraron y no nos publicaron. Nos publicaron poquito o nada. Eso fue también como muy desgastante. Pero también indica que en los medios hay poco interés por la fotografía, no solamente por nosotros sino incluso por sus propios fotógrafos. Tomamos un tiempo para pensar que vamos a hacer. Y ahora todavía estamos pensando que hacer, pero de fotografía de prensa ya no. Creo que ya cumplimos un ciclo ahí y lo más sobre eso es decir que ya. Creo que lo que a donde vamos ahora es más bien como crear un espacio para desarrollo de proyectos documentales donde comuniquemos a la gente a desarrollar fotografías documentales procurando tratar de venderlas. Lo que también es cada vez más difícil.

LMC: ¿Cuál es tu siguiente proyecto?

MAC: Ahorita estoy en un proyecto sobre la Ciudad de México. Luego en algún momento voy a tomar la cuestión del indígena sobre todo los grupos indígenas que

llegan a vivir en la Ciudad de México. Llegan como grupos, establecidos como grupos, pero eso todavía... estoy en el proceso de la investigación. Todavía no llego a hacerlo, pero lo tengo que hacer.

Entrevista con Rafael Doniz, 11.11.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Rafael Doniz (RD): Era yo muy joven y yo tenía interés por muchas cosas. Es decir, lo mismo me atraía el teatro, me atraía el cine, me atraía la fotografía y era una búsqueda. Mi interés surgió en una búsqueda de varias actividades que yo tenía.

LMC: Al final eligió la fotografía.

RD: Sí, al final la fotografía. Mi interés se acrecentó, porque tengo el contacto directo con Manuel Álvarez Bravo.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

RD: La fotografía para mí significa todo, es decir, significa un medio de expresión, un modo de vida, una manera de enfrentar el mundo.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

RD: Un fotógrafo es un trabajador que sirve a la sociedad, es decir, hay tantas gamas donde la fotografía es utilizada que es un elemento bastante productivo. La fotografía abarca muchísimos ámbitos. Pues, es un trabajador más.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

RD: Fotógrafo; decir artista es bastante relativo.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

RD: Yo no puedo definir una imagen, es decir una imagen... La fotografía en sí no es algo muy concreto. La imagen es una interpretación, o sea me refiero ya a la imagen hecha. El mundo está lleno de imágenes. El fotógrafo al hacer una imagen siento que la imagen es el producto de una manera de ver el mundo. Cada fotógrafo tiene su manera de ver. Entonces, para mí una imagen es un punto de vista de aquél que se encuentra detrás de la cámara.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

RD: También es relativo hablar de la realidad. Toda la cultura occidental, todo lo que nosotros asimilamos de una realidad o de esta realidad es bastante absolutista. Es decir, se considera que solamente exista esta realidad. Pero hay experiencias personales y algunas lecturas sobre algunas gentes que provienen de una cultura indígena que pueden comprobar que existe otra realidad u otras realidades. Es decir, no lo puedo definir, porque considero que nos avocamos a una realidad que nos rige, pero siento que no hay una sola realidad.

Y con respecto a la realidad en la fotografía, también es muy relativo, porque conforme yo he avanzado con la fotografía al principio, en mis inicios de fotógrafo yo consideraba que la fotografía era el reflejo fiel de la realidad. Cosa que todo el mundo... Últimamente no estoy de acuerdo con mí mismo en esos principios. La realidad se genera a través de quien ve, es decir, hay varias realidades, muchas realidades. Un mismo objeto puede ser fotografiado de muchas maneras diferentes o diferentes fotógrafos. Es relativo, esa realidad. La realidad en la fotografía es relativa.

Aunque en el reportaje... Digamos que el reportaje se acerca más a la realidad, pero lo considero relativo también.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

RD: Sí, sin duda Don Manuel fue un impulsor, un generador de ello. Entonces, si a partir de Don Manuel se gestó una cantidad de fotógrafos y de ideas sobre la fotografía que él ya traía. Gentes como Meyer recibieron de Don Manuel y después se adjudicó la gran idea de hacer el concejo mexicano, aunque en realidad era una idea de Don Manuel.

LMC: Algunos fotógrafos están de acuerdo con Usted, pero también hay fotógrafos que dicen que no era solo Álvarez Bravo el único que ayudo incrementar la calidad de la fotografía mexicana.

RD: Bueno, digamos que en efecto Don Manuel por sí solo no genera todo esto, pero la imagen, la presencia, el trabajo de Don Manuel es lo que genera y a partir de él, de muchos intentos de búsqueda de espacios, búsqueda de financiamiento... En fin, incluso él mismo como receptor de jóvenes que nos escuchaba, y que de alguna manera nos guiaba, nos daba ideas... No quiere decir que él lo haya hecho, pero es que es precisamente a partir de Don Manuel. Todos van a Don Manuel: Nacho López, Héctor García; excepciones como Rodrigo Moya y que hay algunos fotógrafos de altísimo nivel, altísima calidad, pero que finalmente, bueno, si no hubieran tenido el contacto con Don Manuel fue a través de Héctor García o Nacho López, en fin.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

RD: Pienso que recepción de la fotografía mexicana como producción es de altísima calidad. Está al nivel de cualquier país y creo que es de muy, muy alta calidad. En cuanto a los foros y que presentan a la fotografía... digamos iniciando la lista con el Centro de la Imagen es enorme también. Siento que este en muy buena situación y que a futuro dará mucho más cosas.

LMC: Es muy joven todo esto... El Centro de la Imagen es muy joven...

RD: Sí, es joven para va muy bien. Siento que ha generado la producción de la revista Luna Cornea y toda una serie de cosas, el INAH está también produciendo la revista Alquimia... En fin hay acervos fotográficos muy importantes. Cada vez hay

mayor interés por archivos, incluso yo hasta en lo personal como fotógrafo, sin ser coleccionista particular, a través del tiempo he venido recolectando y recolectando y yo siento que no solamente soy yo. Se ha generado un interés muy... se ha revalorado a la fotografía y se ha revelado su imagen. Entonces, lo siento muy bien.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

RD: No estoy tan seguro hablar así de un boom en los años 90s, no sé exactamente en que momento, pero digamos que sí hubo mucho interés de muchos fotógrafos jóvenes por conocer ese mundo del cual ya había registros importantes, los mismos de Nacho y los de Héctor García, lo de Mariana y de Don Manuel, en fin, y en efecto no estoy tan seguro de ese boom...

LMC: Yo siento que hubo muchísimos fotógrafos que han sacado fotos de indígenas que nunca antes ni después hayan tomado fotografías. Además era lo del surgimiento de los zapatistas... Ahora he oído de algunos fotógrafos que hoy en día ya se cansaron del tema.

RD: Sí. Después de este comentario que haces... sí, sí en efecto... pensándolo un poco más detenidamente, en efecto, seguramente influyo mucho todo este movimiento indígena que hacía una gran emoción, una gran identificación y una gran sed pública que es como una foto de Don Manuel... Entonces, sí es muy factible que haya habido ese interés tan...

LMC: Y luego los grupos indígenas que sacan fotos y ganan mucho dinero con eso. Publican libros y todo...

RD: Sí, en efecto, tienes toda la razón. Se generan muchísimo interés por conocer más, por publicar más. Tienes toda la razón.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el “fotógrafo indigenista”. ¿Qué opina sobre el término “fotógrafo indigenista” (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

RD: Para mí y desde mí punto de vista... bueno, yo nunca he estado muy de acuerdo con lo del término “fotógrafo indigenista”, no sé.

LMC: Yo lo tengo de la pintura, pero también se utiliza aquí.

RD: Claro.

LMC: También hay una diferencia en la calidad...

RD: Claro.

LMC: Quería preguntar lo que opinan los fotógrafos.

RD: No estoy muy de acuerdo con el término, diría yo. Desde mi punto de vista personal, yo tuve una etapa de mucha atracción por el indigenismo... no por el indigenismo; o no indigenismo... llamémoslo así: el tema de la fotografía sobre los grupos indígenas. Pero digamos que esto se genera... Yo siento que el... No se como explicarlo.

Mi atracción por ir a conocer el mundo indígena era una necesidad de buscar mi identidad como mexicano. No era una pose, para así decirlo, que hay muchos fotógrafos indigenistas que tomaron una pose, una pose como cuando el ejército zapatista se reveló. Entonces, muchos surgieron y quisieron ser los que testimoniaban el momento. Yo siento más bien a ese respecto que esos fueron los fotógrafos indigenistas, es decir, que por cierto momento tuvieron una atracción. Siento que todo fotógrafo serio cuando elabora su trabajo, evidentemente busca. Es una búsqueda interna, y no solamente interna, sino es al buscar internamente uno está buscando su raíz. Yo la busqué y siento que una de las más grandes riquezas que yo he recibido como fotógrafo es acercarme al mundo indígena.

Yo diría que los fotógrafos indigenistas son como los fotógrafos de ocasión. Siento que los fotógrafos que han abordado el tema del indigenismo son fotógrafos que por ciertas etapas han entrado en un proceso de... En mi caso, siempre estaba presente el mundo indígena para mí. Para mí fue una revelación. Y donde más bien me siento como individuo, como ser humano es cuando estoy en las comunidades indígenas. Me siento pleno, me siento seguro, me siento sin preocupación, me siento relajado, me siento muy bien, me siento como en casa.

Yo no me siento fotógrafo indigenista. En mi trabajo, en el desarrollo de mi trabajo, yo he tomado el tema del mundo indígena, pero yo no me siento fotógrafo indigenista.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

RD: En realidad, lo prehispánico para mí tiene un hijo conducto y para mí ha sido muy importante. Aunque la arqueología, que es como ahora la percibimos, es muy poco probable lo que todas las tesis que se elaboran, sin embargo yo como fotógrafo al conocer zonas arqueológicas, al desarrollar trabajos sobre el tema prehispánicos o sobre culturas de... y que he tenido la oportunidad de hacer unos libros sobre ese tema; siento que en lo personal, lo indígena prehispánico me ha dado más identidad de mi mexicanidad.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

RD: Desde luego.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

RD: Sobre todo la gente en sí. Digamos, más que productos artesanales, es la imagen de ellos mismos, sus rasgos, su presencia,...

LMC: ¿Más cotidiana o folclórica?

RD: Más cotidiana. Me gusta lo cotidiano. Además cuando me han pedido algunas imágenes de algunas zonas en las cuales yo he estado muy poco tiempo, nunca me he sentido realmente segura de decir: tienes un material. Porque siento que en mi caso cuando me vinculo con un lugar indígena, no es llegar y sacar la cámara y empezar a disparar. Es llegar y poco a poco hice incorporando al lugar, a la gente. Eso lleva su tiempo.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

RD: La situación actual del indígena es terriblemente patética. Están en un lado de distinción muy grave, su cultura y los mismos grupos en sí.

Creo que el momento zapatista en algunos lugares ha creado conciencia; en algunos lugares, porque el territorio está tan grande que existe la frontera de espacio y ha generado un poco una conciencia, pero están muy desprotegidos, las carencias son gigantescas y, aunque yo no lo quisiera y aunque hay algunas cosas que se están haciendo para empezar la lucha de los zapatistas no ha terminado. En otras áreas hay gentes que se ha organizado y que han podido formar agrupaciones civiles para ayudar y para concientizar más a la gente.

A pesar de ello yo lo siento muchísima desventaja en todo este movimiento económico global que está realmente de una manera convalezca. Acabando con todos, no solamente con los indígenas, pero los más desprotegidos son los indios.

LMC: ¿Cree que van a desaparecer las culturas indígenas?

RD: No me atrevería decir eso, pero si la penetración y la desmembración son tan grandes que los están cada vez haciendo menos. Yo no se si... espero que no. Espero que no, pero la batalla es muy desigual. Y eso me preocupa.

LMC: Creo que lo peor es que los jóvenes se van a Estados Unidos y muchos de ellos no regresan.

RD: Así es. Y así como eso, lo más notorio, hay muchos más factores, es decir, la penetración cultural que es a través de un dominio político que existe en control de zonas y la explotación misma que se les aplican. Y esa penetración de las grandes ciudades hacia estos puntos hace que por las propias necesidades y por modas las gentes vaya perdiendo su vestimenta. No necesariamente la migración hace que pasan estas cosas y acaban con esto.

LMC: Tengo dos preguntas aparte. Una es: ¿Qué opina sobre el racismo en México?

RD: Sin duda es un racismo muy a flor de piel, o sea muy abierto y sin embargo muy oculto por la propia gente; la propia gente, es decir, los medios de comunicación hablan poco de ello. No se acepta, en términos generales, que hay un racismo, porque... No sé, si tienen temor a que los demás van a pensar que somos primitivos, pero en efecto si es un primitivismo, porque el racismo es ahuyente, molesto.

LMC: Lo otro que quería preguntar es lo de la identidad. Los mexicanos ven su identidad en lo indígena, pero qué pasa con los indígenas mismos. ¿Con que se identifican ellos? ¿Y qué influencia tiene la cultura norteamericana?

RD: Yo siento que en los grupos indígenas que he podido estar más tiempo, siento que es como una herencia de la conquista. Tanto se les ha lastimado, tanto les ha humillado y tanto se les ha dicho que son tan torpes, tan estúpidos que siento que junto con ello toda esa penetración de religión, de lengua, de costumbres, etc. que está llegando de las grandes ciudades, pues, los ha dejado indefensos.

Yo no siento que en un momento dado pierdan su identidad totalmente, porque sus costumbres por... Digamos, su concepto de la muerte, sus lugares sagrados, sus rituales de alguna manera los siguen llevando, es decir, hay... Yo he visto en algunas comunidades jóvenes que en efecto vienen con sus tenis Nike, con su chamarra y su pantalón vaqueros cuando ellos usaban guaraches usaban calzón de manta o... vuelven y lo hacen con un gran fervor, aunque ya la propia tradición se va transformando.

Se va degradando, pero yo no sé si ellos estén tan preocupados como nosotros por tal identidad. En su propia cultura yo he escuchado de algunas narraciones, pongamos los coras, que me contaban, que decían que cuando la tierra estaba todavía blandita, el gran dios los llamó, llamó a las tribus y les habló, pero en el momento de estarles hablando para poder otorgarles diferentes actividades y adonis, el dios se fijó que el representante de los coras se habían quedado dormido y entonces, a ellos les hicieron menos. Yo no sé, si esta narración, aunque no es exactamente textual como me la platicaron, pero es vigente solamente con los coras, pero si hay algo como que ellos están recibiendo un castigo de algo que no hicieron bien.

Y si tu te das cuenta, si pongamos, la conquista... no la hacen los españoles, la hacen los mismos pueblos indígenas que apoyan a los españoles, pero la resistencia la podrían haber hecho de una manera brutal, les podrían haber acabado, pero ellos ya tenían el presagio, o sea, les habían dejado la noticia de que un día vendría del mar, de algún lugar para imponer un nuevo orden. Yo no sé si eso afecta sobre todo en algunas regiones, porque yo pienso que ya ese tipo de cosas sobre todo entre los grupos zapatistas ya no funciona. Son gente mucho más avanzado en ese sentido que si han podido y se han atrevida a abrir la boca y decir lo que piensan.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal? Por ejemplo, ¿ha sacado fotos de los zapatistas?

RD: Digamos que la cuestión del zapatismo en sí como un fenómeno nunca me atrajo realmente abordar, porque yo tuve una experiencia muy fuerte en Juchitán cuando la COCEI. Digamos que de alguna manera fue una prueba para mí.

Y yo me sentí muy defraudado de los resultados de mi participación. Me sentí un poco vapuleado por las circunstancias, no por una o unas personas en particular, sino que sentí que mi trabajo de fotógrafo no era como de reportero. Turok hizo casi todo un reportaje, todo un proceso, y yo estuve con Turok cuando apenas estaba instalándose en San Cristóbal. El me decía: ¡vente, vamos a mirar, aquí es el lugar donde tenemos que estar! Por fortuna no me quedé en el buen sentido, porque pues

a el le tocaba, el tiene el carácter y lo hizo maravillosamente bien. Yo no. Siento que prefiero acercarme a las comunidades ya no tan conflictuadas en este sentido. Prefiero ir a contemplar la cotidianidad.

Eso no quiere decir que no me interesen los problemas que están viviendo o que no estoy dispuesto a participar en cosas con ellos, pero digamos que sí sé a que cosas estoy dispuesto en participar y a que cosas no. Pongamos, yo tengo ahora un proyecto de realizar una casa, de poder instaurar una casa en la sierra del Nayar, una casa que tengo pensada llamar "Casa Paz del Nayar" y que sea una herbergue para niños indígenas, manejado por ellos, hecho por ellos, buscar los medios para que ello hagan el proyecto arquitectónico, más o menos teníamos visualizado el lugar, estoy buscando los medios y que este lugar genere la recuperación de ciertas tradiciones como el hacer su propia ropa, el retomar los tejidos, el hacer sus instrumentos musicales, o sea fomentar todo este tipo de actividades. Y pongamos yo estaría dispuesto a irme o a estar con ellos a..., pero pongamos no estaría yo dispuesto a irme con los zapatistas. Como un individuo, como un ser humano no estoy de acuerdo en la violencia. Esta violencia me apabulla, me acaba. Entonces, estoy más a favor de la creación que de la destrucción.

En ese sentido estoy muy claro y no quiero jugar como con lo de Juchitán. Yo trabajé y me entregué en cuerpo y alma, diría yo, y me expuse físicamente y los resultados fueron bastante patéticos. O sea, me sentí muy mal, porque pudieron haberme matado y nadie se hubiera hecho nada por mí. Solamente hubiera sido yo un medio para... Entonces, esa experiencia me dejó muy marcado. Me dejó lastimado. Dije no, si tú no estás de acuerdo con la violencia para qué buscar esa parte.

Sí me interesa que no masacren al ejército zapatista. Me encanta la parte de los zapatistas en la cual plantean la reflexión y sacan su propia filosofía que no es destructiva. Además ellos llegaron a este extremo por una necesidad. Han sido y seguirán siendo ejemplo durante mucho tiempo en el mundo, no solamente aquí. - Entonces, hay muchas cosas que rescatar.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

RD: He estado en muchos lugares. Diría yo que la etnia más fotografiada por mi son la tribu cora de Nayarit. Me gusta mucho ir a las comunidades indígenas, pero a los lugares donde regreso más y siento que hay una identidad muy profunda, muy grande es con los cora. Tengo más de veinte años de estar yendo, desde la primera vez que fui y no he dejado de ir. Pueden pasar de repente años, o sea dos años que no los visito y vuelvo a regresar y vuelvo a llegar muchas veces incluso aunque no tengo fotos, sino a buscar a la gente que conozco, a buscar estos vínculos que he establecido y que he logrado.

LMC: ¿Cuando se va a sacar fotos, lo hace a través de las autoridades o a base de las amistades?

RD: Sobre todo son contactos amistosos, es decir, si una que otra vez llego a tener la necesidad de ir con la autoridad para poder... Pero, no. En términos generales siempre voy y de alguna manera me relaciono, me vinculo con ellos. De alguna

manera me dejo ver como fotógrafo y tengo una facilidad, se me da. Mi propio color me ayuda mucho, como soy muy moreno a veces dudan si soy o no soy indígena. Entonces, me vinculo con ellos, pero en buen plan, en el sentido de... Me siento igual que ellos. Me siento ni menos, ni más.

Incluso he tenido circunstancias en las cuales he tenido problemas con uno que otro indígena que me presencia le ha molestado. Ha habido circunstancias en las cuales yo les tenía que decir: "Mira, déjame en paz. Si no quieres que tome fotos, tienes toda la razón. No tomo fotos, pero tú no me puedes que esté aquí, porque soy tan mexicano como tú." Entonces, eso no sé quizá desde muy al principio que he tenido algunas circunstancias, me ayudó mucho. Me planto, estoy en los lugares, me relaciono, me vinculo y después de un tiempo, pueden ser horas o pueden ser días a veces, y después de que ya siento una confianza, entonces saco a cámara.

LMC: Soy tan mexicano como tú. –Si yo preguntaría a un indígena, un cora si es mexicano o cora, ¿qué me diría?

RD: Diría cora, o sea si es un cora diría: "Yo soy cora." No contestaría igual, lo que pasa es que yo no puedo decir que soy indígena, porque mi raíz no es indígena realmente. Yo no tengo referencias directamente de que mi papá o el abuelo o el bisabuelo o tatarabuelo haya pertenecido a una tribu o haya hablado alguna lengua... No, no lo hay.

Pero siempre, desde la primera vez que fui a este lugar realmente indígena, porque hay mucha gente que quiere ir a ciertos ranchitos o así de pequeñas poblaciones rurales. Quieren estar yendo con los indígenas y no necesariamente en pequeños ranchos. Hay gente mestiza que no tienen la más remota idea de ninguna lengua, ni mucho menos una relación con los indígenas. Y hay gente que diría que esos son indígenas.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

RD: Sí, hay una muy particular que nunca se me podrá borrar. Estaba en una población intermedia en la sierra, es decir, en la zona cora hay tres asentamientos muy importantes de la tribu cora. La primera que es una parte más baja, aunque ya son montañas, que se llama Jesús María, después más arriba está otro lugar que se llama La Mesa del Nayar y más arriba, ya incluso la vestimenta cambia, porque hace mucho frío, se llama Santa Teresa.¹ Yo estaba en La Mesa del Nayar y no podía yo bajar, porque obviamente nevó. Entonces iba a tardar 4-5 días a volver la avioneta.

Entonces, yo estaba trabajando con un maestro rural precisamente para realizar fotografías que iban a ilustrar la cartilla de la castellanización de esa zona. Yo me atrevía a decirle al maestro que fuéramos, que no podíamos quedarnos ahí, que fuéramos caminando hacia un lugar donde si podríamos tomar una avioneta y él dijo: "Bueno, pero está muy retirado." Y le contesté: "No importa."

Empezamos a bajar y después de varias horas de caminata sentimos mucha hambre y mucho cansancio y él maestro me dejó sólo para ir a recolectar un poco de leña. Y estaba yo bastante cansado, casi a punto de dormir por toda esa caminata,

¹ Son localidades en el Municipio del Nayar, Estado de Nayarit. Véase también: <http://municipiodelnayar.gob.mx/municipio.html> (20.05.2011)

cuando de repente apareció un joven cora de una manera muy seria. Me presionó a que yo le contestaba que estaba yo haciendo ahí. Fui una situación muy desoladora, porque el hombre llevó un machete y lo empuñó, es decir, puso su mano y me empezó a preguntar qué demonios estaba haciendo en su comunidad; fuerte. Yo le contesté que no estaba haciendo nada, que iba yo a una población, etc. Y me dijo: "No, no, no. ¿Qué estás midiendo?" Le dije: "No estoy midiendo nada." Me dijo: "¡Cómo no! ¿Qué estás midiendo? Ya vi que traes aparatos. ¿Qué mides?" Y le dije: "No mido nada. Soy fotógrafo." Y él: "No es cierto. ¿De donde vienes?" Yo dije: "De la Ciudad de México." Y él: "A, ¿donde viene toda esta bola de huevones?" Yo le dije: "¿Pero por qué dices eso?" -"¿Qué crees, que yo no sé? Yo sé de donde vienes. Yo conozco de donde tú vienes. Y son puro bola de rateros y garrones." Yo me quedé callado y el hombre me dijo: "¿Tú sabes, lo que yo tengo que hacer para ir a ver a mi amigo? Tengo que caminar hacia la barranca y ver el otro lado del cerro. Ahí está mi amigo. Ustedes nada más toman un autobús. Si yo quiero tomar agua, tengo que ir a la barranca para ir al río a tomar agua. Ustedes abren la llave y tienen el agua. ¿Crees que no los conozco? Tienen todo. Son una bola de huevones y de ladrones." Yo me quedé verdaderamente callado y, de verdad, lloré. Me salieron las lágrimas.

Es algo imborrable, imborrable, porque en realidad me hizo consciente de una realidad horrible. Porque es cierto; o sea, es cierto en parte. Es decir, ante la vida que ellos llevan cotidianamente... Como tenemos una depredación al consumir tanto, tantas cosas innecesarias; como otra circunstancia en la cual había con un amigo, ahora es un gran amigo, a penas le empezaba a conocer, y le admiré sus guaraches que traía y le dije: "Oye, que bellos guaraches!" Y me dijo: "¿Te gustan?" -"Sí, son bellísimos." Dice: "Yo los hice." -"¿De verdad?" Dice: "¿Sí?" -"¡Que bellos!" En mi interior empecé a pensar en la posibilidad de tener unos y entonces le dije: "¿Y no tienes otros?" Entonces, levantó sus pies, los ve y dijo: "No." Bajó sus pies, volvió a verlos y me dijo: "¿Para qué quiero sin nada más tengo dos pies?" ¿Para qué quiero si solamente tengo dos pies? Entonces, así como ese tipo de cosas me han sucedido, pero lo más fuerte fue esa recamo que recibí de este joven cora.

LMC: Pocos fotógrafos me quieren comentar de sus experiencias y me parece que no quieren decir nada malo sobre los indígenas.

RD: Hay mucha gente que quiere idealizar la imagen del indígena. No... Son igual que nosotros. Es decir, yo recuerdo una situación, también muy difícil con los coras: Había habido una fiesta de Semana Santa y la autoridad en ese momento que le tocaba ser como una especie de gobernador en ese momento de las fiestas, permitió el acceso a un famoso cineasta que se apellida Reichenbach, es francés, que ha ganado importantes premios sobre algunas filmaciones que hizo. Hizo una gran película sobre Pelé, el futbolista. En fin, a mí me molestó que a este hombre les diera acceso, porque el pago que les dio el tipo fue un barril como de 50 litros de alcohol, llevó muchos, muchos paquetes de cigarros y no sé que otra cosa les dio -y dinero seguramente. Entonces, fue directamente con ellos y empezó de una manera de falta de respecto a meterse en todos los lugares, incluso a quitar gente. Entonces, yo me molesté profundamente. Yo confronté al cineasta este y tuvimos problemas y discusiones. Con las gente que conocía, el mismo padre que estaba ahí en esa comunidad, se pusieron a favor mío, porque les pareció mucha imprudencia y entonces, le obstaculizamos lo más que podíamos. Pero el hombre a pesar de todo

filmó y se fue y entonces, tiempo después... Ah, les prometió dos toneladas de maíz... de repente varia gente que, movido por mí, por el padre, el lugar y todo esto, que empezamos a protestar, lo acercaron y les dijo: "Está bien. Les voy a mandar dos toneladas de maíz por esto." O.k., la gente quedó tranquila, dejaron, el hombre se fue y obviamente nunca regresó, ni mandó nada.

Entonces pasó el tiempo, algunos meses, y yo por pura casualidad un día tuve contacto con la esposa de un tipo muy poderoso en México que se llamaba Emilio Azcarraga, dueño de la televisión en México con una cantidad de dinero insospechada. La mujer, su esposa, en el momento en que yo estaba en el lugar donde ahí estaba, habló de éste hombre y entonces, yo aproveché ese momento para decirle que ese hombre era un ladrón. Un ladrón de imágenes. Me cuestionó y dijo que como me atrevía hablar así, que era su amigo. Le dije que me disculpaba, pero que el señor se ha comportado muy mal. Entonces, la platicué la historia y ella conmovida me dijo: "Pero bueno, no entiendo porqué creyeron nada más en la palabra, porqué no le presionaron que les firmara." Es que ellos creen en la palabra. Ellos cuando comprometen su palabra, cumplen. No necesitan firmar, porque muchos de ellos no saben firmar. No saben lo que es un documento. Ellos saben del empeño de la palabra. Y este hombre dejó empeñada su palabra y no cumplió. Y ella conmovida por esta situación dijo que le iba a regañar e inmediatamente me extendió un cheque por una fuerte cantidad y me dijo que si yo podía ser el medio para poder hacerles llegar todo esto.

Entonces, como me dio suficiente dinero para eso y más tomé un avión, fui y no solamente compré dos toneladas, compré tres toneladas que me alcanzaba y se las llevé a la sierra. Y una vez estando ahí, este hombre indígena que ya no vive ahí, se llamaba Leopoldo, cuando se enteró que había llegado el maíz, él quiso quedarse con el maíz. Y yo tuve que pararme enfrente de él y decir: "Tú no tocas absolutamente un grano de éste maíz. Tú te atreviste a vender, ¿no? A poner a tu gente como si fuera un circo, ¿no? ¿Tú crees que yo vine a hacer todo esto para que todo esto te toque a ti? Estás mal de la cabeza. ¡Haz lo que quieras!" Entonces, el tipo me dijo que no me va a permitir tomar una sola foto, porque él era la autoridad en turno. Yo le dije que no tomaré ninguna foto: "pero tú no tienes el derecho de correrme de éste lugar." Y fue una de las veces que volví a utilizar: "Soy tan mexicano como tú."

Y entonces, ese tipo de cosas yo las he tenido que vivir y las he tenido que confrontar y en otras circunstancias incluso he tenido que violentarme para poder parar ciertas circunstancias, porque también son humanos. No son seres con alas, no hay que idealizar. Tienen reacciones igual que cualquier otro ser humano.

Ahora, lo que me maravilla, lo que me atrae de estos grupos indígenas es que en su cultura encierran cosas muy sencillas, muy bellas como el hecho de no tener tanto apego por lo material. Ellos no necesitan mucho, porque saben en el fondo que la vida es solamente un pequeño tránsito. Es un mito pequeño. Entonces, para qué arrastrar tantas cosas, ¿no?

LMC: ¿Piensa qué hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"?

RD: Pues, sí. En efecto, es un fenómeno que se ha dado. Y curiosamente ahora que estoy intentando hacer ese proyecto de Casa Paz del Nayar he terminado de hacer como un repaso y decir, bueno, de todos los fotógrafos famosos y no famosos, y

sobre todo los famosos, pues, porque son los que más beneficio han sacado, ¿qué hayan devuelto a los indígenas? Absolutamente nada. Ni Don Manuel, ni Graciela, ni Flor, ni Héctor, ni nadie. Todo ha sido de una manera o de otra un saqueo. Por eso dentro de mi proyecto personal como fotógrafo nunca he vendido una foto para cuestiones comerciales como publicidad, etc. y me lo han propuesto. Ese cartel que está ahí del cora a color lo quisieron hacer un cartel la Secretaría de Turismo con una frase maravillosa que alguien se lo había inventado ahí... De los oscuros vacíos, de la oscuridad no se qué, renace el colorido de intenso y... No sé que tantas cosas querían poner y querían anunciar de alguna manera: "Visite México." Me pareció un insulto. Y no me atrevía hacerlo.

No sentiría bien hasta que no logre yo cumplir. Tengo la propuesta con Fundación Televisa de hacer un libro sobre los coras. Lo del copyright sea para la tribu y lo que yo cobre, estoy pensando en el presupuesto que les puse: 10.000 dólares, que estos 10.000 dólares vayan directos a la tribu, es decir que vaya con estas gentes y que de manera legal ese dinero se use para sus trabajos.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

RD: Son aquellos que directamente pertenecen a un linaje de una tribu, o sea, los indígenas tienen una lengua, tienen una serie de costumbres, una cultura muy definida que se identifica por la propia vestimenta, por los rituales, etc. etc. -y por una lengua. No cualquier es indígena, porque viva nada más en la sierra o en un rancho.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen? Muchos dicen que regresan a dar su parte al indígena...

RD: Yo lo dudo mucho de esas historias de los fotógrafos que dicen que regresan y dejan... No.

Mira, lo que yo hice hace muchos años, y de eso fue testigo Flor Garduño, es antes de exponer las fotos aquí yo hice una exposición ahí en medio de la nada y despegamos con tachuelas en un pequeño espacio y pasaron y circularon; y no solamente presenté fotos de ellos, sino presenté fotos de ellos y de otros lugares indígenas que yo había fotografiado. Deben haber sido treinta imágenes; todas se las llevaron. Se acercó un cora y me preguntó que si se puede llevar esa mujer que está en la foto. Le dije: "Llévala." Entonces, cuando vieron que él tomó, pues, empezaron a tomar y las fotos se quedaron ahí. Entonces, les llevé un taller de carpintería. Eso tiene hace veinte años y siempre me di cuenta... Incluso me sorprende mucho de Flor. Que Flor fue copartícipe de todo eso y ahora que es famosa ya no creo que les haya devuelto absolutamente nada a los indígenas. En fin, cada quien con su conciencia.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

RD: No. A mi me parece algo maravilloso que se esté generando ese tipo de actividades que en algunas comunidades las propias gentes estén haciendo sus

propios documentales y todo eso. Digo, eso es muestra de algo tan sencillo que somos igual los mexicanos y todo es cuestión de oportunidades.

Sí, por ahí tengo apuntado casi textualmente lo que un indígena otomí aquí en el Estado de México... Fuimos a fotografiar por una cuestión de una revista que se regala en los aviones, en una línea de Aeroméxico. Es una revista que no tiene lucro, es regalo. Entonces, aborda un estado y aborda todo lo que tiene la riqueza, que tiene un estado: arquitectura, comida, hotelería, artesanía, si hay un artista famoso, si hay una zona indígena, si hay una zona arqueológica... En este caso, como nos contactaron a través de turismo con estas gentes en una ceremonia y fuimos... Entonces, ese hombre hizo su ceremonia, quemó copal, hizo sus rezos, hizo sus vocaciones primero en otomí y después se dirigió a nosotros y nos pidió en español bendiciones para nosotros y dijo que esperaba que nosotros lleváramos el mensaje a nuestros hermanos para que entendieran de una vez por todas que ellos también piensan, que ellos también sienten, que ellos... su manera de pedir es con flores, que su manera de pedir es con oraciones, pero que eso no significa que sean tontos, que solamente están pidiendo lo necesario para poder hacer sus cosas.

LMC: Eso me acuerda que un día Maruch me pidió sacar un papel de su escritorio, pero en la habitación había dos mesas. Le pregunté cuál es de ella y me contestó que es aquél que mira hacia el norte. No tenía ni idea. Si me hubiera dicho que es la que está dirigida hacia la salida, bien. Pero hacia el norte, pues no tenía ni idea. Ahí la tonta soy yo, porque no sabía donde está el norte. Noté que no sabía algo tan básico como donde está el norte en este sitio.

RD: La orientación, la misma supervivencia, lo que para nosotros se nos hace terrible en un momento dices: "Qué horror, tan húmedo, tan caloroso, tan..." Y ellos saben sobrevivir a todo eso. Nosotros posiblemente si nos dejaran ahí podríamos morir, porque nosotros estamos acostumbrados a tantos medios y todo tan resuelto; y ellos lo improvisen. Ellos pueden percibir en un momento dado la humedad, si va a llover o si las chicharras empiezan a cantar de tal modo esta noche va a haber luna llena. Ellos saben, solo su conocimiento es diferente.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

RD: Solamente lo de Maruch es lo que conozco. Me parece... Ese minimalismo que tiene me parece magnífico. Ese minimalismo hace de algo tan simple, tan sencillo, tan aparente, tan... Saca la esencia y es un regalo. Es un regalo a la vista, al corazón.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

RD: No, no tengo ningún problema en este sentido. Creo que los dos tienen una validez muy grande. Eso yo lo he descubierto por convicción, porque... Si bien, lo nunca pude hacer... Lo que yo hubiere querido hacer, lo hizo Turok; lo que yo hubiere querido hacer, lo hizo Flor; etc. en el sentido de irme más tiempo. Sin embargo yo tuve algunas ataduras familiares etc., etc. que me obligaron o que yo mismo me obligó estar aquí. Digamos que el trabajo no pudo abundarse más en

otras áreas, en otros lugares, en otras zonas como yo hubiese querido. Yo de alguna manera siempre, los temas que tengo en mi fotografía, son digamos psíquicamente vuelvo. Dejé de tomar de repente el tema de la gente, pero hago otro tipo de fotografía. Hago paisaje, y después dejo el paisaje para hacer cosas de obreros... En fin, tengo mis temas. Incluso en la última etapa de mi trabajo es precisamente esa foto, la foto intervenida, construida totalmente, manipulada si se quiere decir, y lo que he obtenido me llena con muchísima satisfacción porque siento que he logrado niveles muy grandes que me gusta mucho.

LMC: ¿Esas imágenes han sido manipuladas digitalmente?

RD: La manipulación, la interacción nunca la he hecho a través de digitalización. Tomo muy pocas cosas en digital y no me gusta meterme en la cuestión digital. Hasta ahora no lo he hecho. He visto cosas interesantes, me parecen muy válidas, pero la manipulación es la intervención... Si la foto hecha, es decir, yo acomodo objetos, los muevo, los ilumino, los cambio, un objeto pequeñito lo hago grandote y luego otro grandote lo hago chiquito y los junto. En fin, hago sobrexposiciones en un mismo negativo. Entonces, de repente hay cosas que incluso como sueños se tienen. De repente me he metido en la cuestión de que se va fotografiando es solamente los reflejos de lo real.

Pongamos que me soñé muerto y al día siguiente dije, tienes que hacer una foto así. Y logré esta imagen. [Me muestra la imagen.] Entonces, estoy haciendo cosas en este sentido. Es un negativo sobreexpuesto varias veces o sea expuesto varias veces: uno, dos, tres, cuatro, cinco y luego yo, seis. En este trabajo que he estado últimamente me interesa no solamente la manipulación, sino que yo aparezca en la foto. Cosa que también he hecho en contraposición de la digitalización, es decir mas adelante tu mencionas que si se piensa que la digitalización va a sustituir... Yo pienso que este ejercicio que estoy haciendo te va a decir, obviamente que no. Y es más, siento que es un reto mayor con la antigua técnica hacer cosas que son un reto realmente para poder coincidir con, pongamos en ese caso, no sabes lo que pone, porque además hay una parte de la foto en la cual yo ya no veo. Ya no lo veo. Evidentemente tomo mis distancias y hago todo, pero llega el momento en el cual yo soy el fotografiado. Me integro en la fotografía.

Entonces, yo siento que si es válido. Digo, siento que es válido que lo estoy trabajando. Estoy trabajando mucho en este tipo de fotos construidas, intervenidas.

LMC: Tengo aquí una lista con sus fotografías que tengo digitalizados en mi archivo para la tesis. ¿Hay alguna anécdota que se le ocurre sobre una foto u otra?

RD: En particular, no podría escoger alguna. Siempre me he acercado de una manera muy íntima, es decir yo siempre he sentido... No fotografío ni nada ni nadie, o sea nada en el sitio pongo los paisajes, tal vez objetos solamente, ni a nadie cuando no siento verdaderamente una identificación muy grande. Digamos que pocas veces le digo a la gente: "Oiga, ¿me da permiso?" Pocas veces, sino que de alguna manera establezco un vínculo, es decir me presento ante la gente y en un momento que la gente me lo permite... La gente que siento que le molesta, no me atrevo. Y siempre encuentro a la gente que me permite, que me da esa parte íntima de ellos. Siento que todo guarda una intimidad que... Digamos que mi trabajo, cosas

como estas son más de reportaje, pero son pocas. Más que un reportaje, es una relación muy directa entre el fotografiado o lo fotografiado y yo. Antes del clic de la cámara siempre hay un clic, por llamarlo de alguna manera, emocional. Hay lugares donde estaba yendo y no me... Aunque hay momentos bellos y hay digamos gente o cosas fotografiadles, pero... Siempre tiene que surgir, siempre siento esa emoción que viene de muy adentro.

LMC: He visto una foto de Graciela y otra de usted. En ambas se ve la misma persona como si estuvieron fotografiando uno al lado del otro.



Rafael Doniz, *s.t.*, Juchitán, s.f. / Fuente: DONIZ, Rafael: *H Ayuntamiento Popular de Juchitán*, Fotografías de Rafael, Prólogo de Carlos Monsiváis, H. Ayuntamiento Popular de Juchitán, México 1983, p. 85



Graciela Iturbide, *Marcha Política*, Juchitán, s.f. / Fuente: CATALOGO, *Graciela Iturbide*, Fundación Arte y Tecnología, Sala de exposiciones de Telefónica, Valencia 1993

RD: Sí, en efecto. Curiosamente no se me olvida esta situación. Y trabajo solo. Hay fotógrafos ya bastante reconocidos que los veo que se ponen de acuerdo: "Oye, vamos a fotografiar el Día de la Guadalupe", y se van juntos. Yo no lo puedo hacer, no puedo. Y ese día Graciela insistía, pues como de darme instrucciones y de jalarme, y yo me puse mal. Yo huí y dije: "No quiero, no quiero estar cerca de ella."

Y me fui; y obviamente esta mujer evidentemente era un imán. Era muy fuerte. Su presencia era contundente, entonces los fotógrafos que estábamos ahí evidentemente buscábamos el momento. –Pero sí ese día estábamos en la misma marcha.

LMC: Había encontrado estas fotos después de entrevistar a Graciela y por eso no la pude preguntar a ella.

RD: Sí, andábamos ahí el mismo día, el mismo momento, aunque yo siempre mantuve distancia y de alguna me esfumé de donde ella estaba para que las fotos no fueran en ese sentido repetitivas.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la “revolución digital”?

RD: [Me lo contestó en una de las preguntas anteriores.]

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

RD: No tengo un proyecto así concreto. Estoy en posibilidades ya en pláticas con Fundación Televisa para publicar el libro de los coras, pero ese es un trabajo que ya tiene mucho tiempo. De alguna manera se fue enriqueciendo, pues hay fotos de hace más de veinte años y hay algunas que tomé hace dos años. Sobre el tema indígena digamos que no tengo un proyecto muy concreto.

Estaba de estar en Oaxaca, en Huautla de Jiménez para el Día de Muertos para ir involucrando a mis hijos a ese tipo de cultura indígena, para que ellos vayan conociendo y viendo. Son pequeños. Uno tiene 9 y el otro 13, entonces es buen momento para irles introduciendo y que tengan una idea más amplia de lo que es el mundo indígena.

Entonces, voy y vengo, pero un tema concreto en ese sentido no. Estoy trabajando más bien ahorita en un trabajo de manipulación de imágenes, imágenes hechas. Es más de estudio.

LMC: Ahora tengo algunas preguntas sobre Mariana Yampolsky. ¿Mariana utilizaba términos como “indígena”, “fotógrafo indigenista”, etc.?

RD: Yo creo que el término de fotógrafo indigenista le hubiese incomodado, molestado un poco a ella. Mariana tiene una profundísima identidad con el mundo indígena. Diría que la relación de Mariana con el mundo indígena era como casi, casi natural, o sea su atracción hacia México... Ella llega sumamente joven. Creo que todo su trabajo con el Taller de la Gráfica y gentes maravillosas, y sus caminatas y sus idas a las comunidades, la fueron verdaderamente cautivando. Y finalmente ella sabía mucho más del mundo indígena que muchos mexicanos. Ella se fusionó con ese mundo y lo veía como algo de ella. No siento que haya algunos fotógrafos que si han abordado el tema indígena, pero de alguna manera se siente esa cuestión de identidad en su realizar. Su fotografía es plena. Descubre una cosa. Si uno ya conoce parte de ese mundo, en ella redescubre una cosa más profunda y más bella. –Entonces, si relación era íntima. Era una parte de ellos.

LMC: ¿Cómo describiría usted personalmente la relación entre Mariana y los indígenas?

RD: Ha sido una relación tan amorosa, tan natural de una gran, gran identidad. Era una relación, yo diría, profundamente amorosa y respetuosa.

LMC: ¿Cree que ella ha tenido algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

RD: Sobre todo la gente. La gente es fundamental. Todo lo demás es parte del todo, pero lo fundamental era la gente.

LMC: ¿Y la arquitectura?

RD: Diría yo que le interesaba la parte humana. Por eso era tan cálida ella que creo que en todo buscaba esa calidez humana. La arquitectura finalmente es un resultado de la mano del hombre. Ella no buscaba en la arquitectura encuadres rebuscados, sino la parte que a ella le ha reflejado esa parte humana. Siento que en todo ella es muy humana. Hay fotos de Don Manuel que pueden parecer un poco pretencioso como en "Obrero en huelga asesinado"... Ella no. Ella no se mete en ese tipo de cosas. Esto, la parte cotidiana más sencilla, pero más profunda y muy humana. Diría que ella siempre estaba buscando esa parte: la humana, tanto en los objetos, en los dulces... Pero para ello lo humano era importante. Y lo aterrizzaba lo deshumano. Es decir, lo deshumano del sistema globalizador. Que ajena y hace perder la identidad de la gente. –Ella buscaba siempre lo humano.

LMC: ¿Cómo se acercó ella a los indígenas? ¿Sabe de algunas experiencias difíciles que debe haber tenido ella?

RD: No, poco llegué a platicar de eso, de algunas anécdotas. Tampoco tuve salidas con ella. Era más bien ella apoyó mucho a los jóvenes fotógrafos. Confió en algunos, a diferencia de Don Manuel. Fue muy generosa, sumamente generosa. Le apostó a los jóvenes y Don Manuel los utilizó a la gente. Ella fue una gran, gran promotora a todos: la misma Graciela, a Flor, José Ángel Rodríguez, Turok. Apostó por nosotros cuando éramos nadie. Ello algo percibió en nosotros, algo sintió, algo le dimos y nunca nos pidió nada en cambio. Realmente me dolió mucho su desaparición. Ya casi al final de su vida tuve mis reflexiones serias y me dí cuenta de lo que Mariana me enseñó. Me enseñó muchísimas cosas.

LMC: ¿Porqué Alicia estaba haciendo las impresiones para Mariana?

RD: Siento que de alguna manera los caracteres empataron. El laboratorio quita mucho tiempo, se lleva mucho tiempo. Mariana le pedía muchas cosas. Mariana sumamente fue fotógrafa, fue editora, fue casi diseñadora... Promotora. Entonces, se acopló con ella y siento que Alicia le debe haber sido muy fiel. Y además es excelente fotógrafa. En el laboratorio es buenísima. Se juntó y seguramente tuvo toda la paciencia del mundo porque la acompañaba mucho, compartía mucho de su tiempo. Así me parece, porque el mismo David Maawad siento que no tuve la paciencia con Mariana. Pues, se dieron mutuamente situaciones que les fueron

unidos más. Alicia obviamente ha sido su impresora de cabecera, su laboratorista de cabecera. Le dio mucho. Creo que la responsabilidad que ella abordó... Encuentro que ella era la responsable de la producción de todas las impresiones de Mariana. La llevó a esmerarse mucho, aprender mucho y hacer impecable.

LMC: ¿Cree que las mujeres fotógrafas como Mariana, Graciela, Alicia, etc. tienen más facilidades de acercarse a los indígenas para sacarles fotos que los fotógrafos masculinos?

RD: Sí creo que se les pueda facilitar. Si creo que pueda haber una facilidad mayor. Llegué a presenciar situaciones o yo he llagado en situaciones en las cuales a mí sin ningún titubeo van directamente y me dicen: ¡Qué no, baje la cámara! Y yo he visto, pongamos, porque fuimos compañeros Flor y yo, hacíamos salidas y yo veía como de repente ella les hablaba les decía cualquier cosa y venía una sonrisa o una chanza, una broma o algo y tenía un poco más éxito. Sobre todo me imagino, ni Graciela, Mariana ni dudarlo, pero ni Graciela, ni Flor han sido imprudentes en esos lugares. Obviamente han tenido paciencia y la sonrisa... Seguramente lo podían hacer más fácilmente.

En unas comunidades, me imagino, es mucho más sencillo que una mujer venga y a través de la propia mujer de la casa pueda meterse a la cocina y pueda decir no se que y al ratito está ayudando ahí a hacer una tortilla o algo; y en cambio el hombre le da desconfianza.

Aunque en lo personal, nunca me he sentido realmente impedido. Yo siento que tendía bastante facilidad de vincularme.

Entrevista con Agustín Estrada, 08.01.2004, Ciudad de México:

** Agustín Estrada me pregunta por qué había elegido ese tema para mi tesis doctoral y luego dice:*

Agustín Estrada (AE): Yo hice una cosa hace mucho tiempo... Precisamente te preguntaba por esto, porque a mi me interesaba mucho este tema. Hice de hecho una exposición, una recopilación que se llamaba "Culturas Populares" en los 80s sobre la fotografía indígena en México. Nada más, no quedó nada de esto realmente, o sea no se hizo un catálogo, no se hizo nada. Pero hice una especie de investigación precisamente sobre que se había hecho de fotografía indígena en México. Existe por ahí una grabación, pero me tendría que poner buscando bastante... Se hizo una mesa redonda y lo único que se hizo es una grabación de lo que se habló ahí. Ni siguiera se transcribió ni nada.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Y sí lo hago yo?

AE: Podría ser. Una cosa es tendría yo que buscarlo... Lo guardo por ahí y lo tengo desde hace muchos años y nunca lo volví a retomar, porque nunca se hizo nada, pero me interesaba mucho por cuando estuve yo en el INI. Es cuando me empezó preocupar, bueno, muchas de esas preguntas como quién era indígena quién no era indígena... habían cosas que me preocupaban mucho. O, si los indígenas si les daban cámaras que podían hacer con ellas o que no podían hacer. O sea, que tan interesante era... En el INI en esa época hubo como dos corrientes: había personas encargadas de la fotografía y había otras personas que estaban encargados del cine, que tenían mucho la teoría de que había que darles el equipo a los indígenas, que ellos mismos hacían un subregistro – ¿Por qué lo hacíamos nosotros, la gente de afuera que ni los entendíamos, comprendíamos? No. Y yo algo que negaba mucho era que era un lenguaje suficitado, muy complejo tanto del cine como de la foto. Como para que ellos podían hacer su propio registro, no era una cuestión nada más técnica, sino de formas de pensar.

Nosotros nos podemos expresar con esos medios y ellos no tenían, un poco por el acceso, no tenían la educación y todo, acceso de expresarse con esta tecnología. De ahí surgió esta idea de hacer una recopilación. Fue a lo que yo me dediqué durante un tiempo hacer, ver lo que se había hecho y bajo que perspectiva se sacaría fotografía de los indígenas. Y en ese recuento que hice, encontramos como muy interesante como épocas muy marcadas. O sea, como dependiendo de como veía un poco la sociedad al indígena se había hecho la fotografía de su manera.

Si ves Lumholtz y toda esa fotografía, era una cosa muy antropológica, muy etnográfica, así de descripción. Como ha habido otra época en la revolución en que había habido otros cambios y de ver al indígena como una parte de la sociedad, pero muy específica. En cada época era muy claro como se ha visto al indígena. La verdad es que en la exposición eso se veía muy claro. Y fue muy interesante recopilar como ejemplos de que es lo que se ha hecho en cada momento con la fotografía con el tema indígena, cómo se habían visto y cómo se habían fotografiado. Y un poco también de hacer un inventario de quienes tenían fotos de indígenas.

LMC: Qué lástima que no hay catálogo ni nada, ya que es una investigación magnífica previa a lo que yo hago ahora...

AE: Exactamente. A lo más que llegamos fue como esa reunión que se hizo, pero no quedó ningún registro estricto de lo que era esto. Y es difícil de reconstruir después de tanto tiempo, porque no hubo nada así... y finalmente sólo se hizo el cartel, como la presentación de la exposición se hizo, básicamente lo que quedó es ese cassette. [Véase anexo I: Mesa redonda en el Museo Nacional de Culturas Populares, 1988]

LMC: ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

AE: Es un poco difícil decirlo... Empezó en la preparatoria. Yo tenía como 17 años cuando me empezó gustar la foto. Pero me preguntas por los intereses... No sé bien porque me llamó la atención. Para mí lo que es muy claro es que ya desde esa época tenía claro que quería hacer fotografía, pero sin saber lo que era en realidad. Pero me gustaba. A veces pienso, y en algunas de las preguntas aquí lo vas a ver, que mi interés un poco por la cuestión técnica siempre ha sido fundamental. Yo empecé más por eso. Ya después aprendí otro tipo de cosas, pero siempre me gustaban mucho los aparatos, las cosas y por ahí es ese principio, yo creo.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

AE: Ahora sí que es un asunto un poco difícil, te voy a decir por que. Porque para mí, mi vida es la foto. Empecé por esa época y creo que por muchas vertientes, te lo puedo decir también. Por un lado, y también en los últimos años estaba metido en esto, siempre ha animado para mí ese lado técnico. La fotografía como medio para otras cosas, en mí siempre ha estado presente. Para mí un lado muy pequeño es ese lado del arte, muy pequeño en el aspecto no tanto de intereses, sino como objetivo. Creo que hay muchas cosas que nada más hacer fotos para la galería, para exponer. Creo que hay un mundo muy grande en la parte de la aplicación sobre el uso de la fotografía para otras cosas. Accidentalmente he caído del lado del arte, digamos. Accidentalmente, en el sentido de que expone uno y hace cosas así, pero no considero que mi trabajo sea artístico, o sea con un fin de este tipo. Creo que siempre ha sido una cosa de aplicación de la foto a otras cosas.

Para mí, para decirlo en pocas palabras, es una forma de decir las cosas, pero creo que no necesariamente. Puedes hablar de muchas cosas, de escribir muchas cosas de... Es un lenguaje sencillamente, que hay que aprender sencillamente.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

AE: Eso es algo un poco más complicado. Yo esencialmente me he metido en los últimos años en la transformación esta a lo digital. De hecho ni cuarto oscuro tengo. Antes tenía cuarto oscuro. Y me dedico ahora a capacitaciones, enseñar a la gente sobre todo lo que es digital.

Si uno ve esto de la foto de los objetos es siempre igual, o sea han sido muchas técnicas que hemos llamado fotografía que obedecen a una cierta forma de ver las cosas, de registrar las cosas. Pero ha cambiado mucho a lo largo. Entonces la fotografía es una forma para decir las cosas, pero dependiendo mucho de la

tecnología. Y actualmente, yo creo que la forma digital va a acabar con la otra. No porque la foto este muerta, no, pero el modo predominante de hacer fotografía no va a ser sobre película, sea para el fin que sea. Ahora obviamente sí otra vez, si uno es artista puede uno trabajar con daguerrotipia, con lo que quiera. Pero la forma, digamos, usual y comercial de hacer el trabajo va a ser digital esencialmente. De hecho ya lo ha hecho. Sea muy poca gente que se escapa de eso quiera o no. Finalmente, creo que ahorita el cien por ciento de fotografía se acaban digital. Ya es muy poco lo que falta para que desde la misma toma se alcanza en lo digital en todos los aspectos.

Entonces, que es un fotógrafo hoy en día. Son la gente que tiene que aprender usar un medio para decir, para registrar cosas y también creo que hay muchos campos. Es muy diferente que es un fotógrafo, ya no digamos, de prensa o médico que hace cosas para la medicina o que hace cosas de producción o que hace cosas otra vez de arte. Sí, el fin es muy distinto, pero el medio en sí siempre es el mismo. Yo creo que siempre vamos a trabajar con las mismas herramientas, aunque con diferentes fines. Yo lo comparo mucho con la palabra escrita. Una cosa es escribir poesía y otra cosa es escribir una cosa técnica, un informe de algo. Hay que saber escribir de todas maneras, pero los fines son distintos y no todo el mundo sabe escribir, así como no todo el mundo sabe hablar con la fotografía. Ahora depende de que quieras hacer, depende del nivel de complejidad que tengas en el manejo de ese lenguaje. Eso definitivamente. Yo así lo veo.

Otra vez, qué es un fotógrafo... Por un lado lo que tiene que aprender es la técnica. Tiene que aprender de manejar una técnica, se tiene que aprender manejar la tecnología. Por otro, ya como un paso segundo va a aprender uno a manejar esa cosa para decir lo que uno quiere.

Sobre todo en el tema que a ti te preocupa de los indígenas, creo que es algo muy interesante: no creo que una misma imagen diga lo mismo para diferentes formaciones culturales. Definitivamente, cuando en el INI nos planteamos, bueno, los indígenas que van a hacer si se les da una cámara, si se les enseñas a usar... Bueno, seguro hacen cosas muy distintas que nosotros o lo que a uno le interesa. No tenían el mismo interés. Para una persona que ha crecido en este medio, digamos México, en esta cultura, las fotos tienen un cierto interés por la misma cosa. Entonces, se ha acostumbrado a lo que uno ve, a lo que no conoce que si lo ve una gente de afuera. Definitivamente la formación cultural es muy distinta. Yo dudo mucho, siempre lo he pensado, que una foto x va a decir lo mismo a cualquier gente. Efectivamente, si uno trabaja para el mercado de arte tiene un nivel de lenguaje o un tipo de lenguaje que va dirigido a cierto grupo, a cierto tipo de personas... Son los que lo aprecian, que lo van a comprar y todo ese tipo de cosas. Si uno tiene otro fin muy distinto, va a marcar otro nivel de lenguaje distinto. No creo yo en esa universalidad de la imagen... También se habla mucho de que la imagen dice mas que tantas palabras... pues, depende de para quien... la persona que la haya tomado y a quien se la está dirigiendo. Me pareció todo, cuando estuve en el INI, la gente de los mismos lugares o de los mismos pueblos cuando veía las fotos su reacción era muy distinta a la de la gente indigenista y a mis amigos y a... Cada quien ve cosas muy distintas a las imágenes por su misma formación, su misma educación de cosas muy diferentes, o sea tiene una percepción muy distinta sobre el documento fotográfico en sí, sobre... para que sirve... Una misma foto puede decir cosas muy distintas dependiendo a lo que la vea.

Es toda una cosa de educación y de formación. No es lo mismo una gente aquí de la ciudad, digamos, que tiene una formación y una serie de parámetros culturales y formativos contra una gente del campo que tiene otra visión de las cosas. Entonces, van a ver cosas muy distintas. Lo que para uno puede ser muy interesante, para el puede ser que tiene ningún interés. Y yo creo que eso con la foto indigenista que cuando algo que no pertenece que no es de allá le parece sumamente interesante, porque es todo lo ajeno, lo exótico, lo que no entiende uno. Y cuando lo ve la gente de allá, pues va a tener otro significado. Ellos lo que van a ver nada más es si es Juan o Pedro que está en la foto. No importa... Tiene como un significado distinto. En cambio, cuando uno ve la máscara va a decir: ¡Qué raro, qué exótico! ¿Qué es eso? O le buscan unos significados que no son necesariamente los que tienen en la comunidad. Creo que eso pasa mucho con ese tipo de cosas que lo que uno está viendo o lo que uno está valorando como interesante de la foto para la misma comunidad o la misma gente de ellos no tiene interés. No es algo significativo.

Y una cosa que es más compleja también es la forma de construir la imagen. Que muchas veces la gente se basa nada más en lo contenido no en la estructura misma visual de la imagen. Eso a veces puede ser mucho más complejo, pero puede tener muy poco significado no solo para la gente del campo sino para la misma población de la ciudad. Creo que muchas de las grandes fotos, como podría ser de Álvarez Bravo, aquí hay mucha gente que no las entiende, porque no tiene ese significado para ellos. Lo ven y no se entiende muy bien cual es el valor de eso porque no tienen una formación, no han visto... Además yo creo que no hay ese tipo de cultura fotográfica, o sea en general en la gente. La gente no conoce de historia. Hay gente que no ha visto, pues, nada más que foto de publicidad o familiares, no tienen esa formación digamos así iconográfica de la historia de la foto. Cuando alguien la tiene ve cosas muy distintas.

LMC: ¿Te sientes fotógrafo o artista?

AE: Yo definitivamente me siento fotógrafo. Además tengo una cosa muy clara: que uno no puede ser artista por definición y no es algo que quiera o no quiera. Creo que dará en las circunstancias, o sea en el momento actual y así. El ser artista implica, para mí al menos, entrar en una forma de vida, de trabajo. Es un trabajo. Yo al menos eso creo ahora.

Hubo una época en que... bueno, si he expuesto mucho, pero no me dedico a esto, porque para mí no es una forma de vida. Para el artista si es una forma de vida, o sea para él es un oficio ser artista. Es un trabajo para él. Tiene un promotor, una galería... Tiene que estar en eso, porque vive de eso, pero creo que muchos de los fotógrafos no vivimos de eso. Yo realmente no vivo de eso. He vivido de otras... de un trabajo muy práctico, muy, muy técnico en muchos casos y mi oficio no ha sido de artista, sino de fotógrafo. Eso sí lo he tenido muy claro. Tuve la fortuna de conocer a Kati Horna bien y ella era muy clara en eso. Y aprendí muchas cosas de ella. Ella decía que somos unos obreros. Es un trabajo que hacemos, no es esa cosa de la gente elegida y que ve algo especial. No, somos trabajadores como cualquier otro. Pero creo que tenemos oficio muy particular que la gente luego dice cuando está colgado ahí... Yo lo veo con mis fotos... Yo las cuelgo, porque también tienen un significado, pero no me importa si para otra gente no. Creo que en cambio al artista

sí le importa eso. Va a querer que todo el mundo vea ciertas cosas que... no son como las fotos personales.

Por ejemplo, en el caso de Gerardo... lo respeto y me parece muy bien. El claro que es un artista, porque él vive de eso. No es porque yo te pueda decir que son maravillosas, no. Porque es su oficio, o sea es su cosa vender eso, exponer, promoverse... Es su forma de vida, pero para muchos otros no lo es. Yo creo que de veinte exposiciones no he sacado nada, porque no me interesaba. Yo creo que es más que la cosa de tener talento, bueno, es lo que tienes que tener, pero es dedicarse a eso. Definitivamente, hace varios años me puse en contacto con la galería en Estados Unidos y eso me dijo la mujer: "¿Estás haciendo cosas nuevas?" y le decía yo que no que estoy trabajando en libros, tengo una edición... Decía ella "No, tu trabajo es este. Déjalo. Si quieres el otro no puedes dedicarte a esto. Si quieres vender tienes que dedicarte a esto." Y es la verdad. Es un oficio. Es una forma de vida.

LMC: Es estar creativo y crear cosas nuevas constantemente.

AE: Sí, y estar en contacto con el medio y estar produciendo. No lo puedes hacer como un hobby. Ya no puedes como antes a que uno decía bueno lo hago ahí en mis ratos libres... no. Nunca vas hacer nada bueno si lo haces en los ratos libres, tienes que dedicarte a esto. Y creo que la mayoría de los fotógrafos nos hemos dedicado a otras cosas más que a eso, por las razones que sean. No nos dedicamos a vivir de eso.

LMC: ¿Cuál es tu definición personal de una imagen?

AE: Para mí eso es muy abierto... Pensando en los usos de la fotografía, creo que podría ser muy variada. Para mí la foto es una manera de decir las cosas. Por un lado está la parte técnica que en la foto que pesa mucho y pasando a la cosa digital cada vez es más evidente, pues uno no entiende las cosas como funcionan. Entonces, yo creo que en la foto es muy difícil. Tú tienes primero que manejar una tecnología que en una época era química y ahora es de computadora. Y que no lo entiende, que no se relaciona con eso es muy difícil que pase a la siguiente etapa que ese es la imagen.

Ahora, usar eso para decir cosas, para estructurar un discurso. Porque yo creo que en la foto es muy importante eso. Es muy rara una pieza única que te pueda decir tanto como una serie. Yo lo veo mucho en los fotógrafos, cuando tu ves el cuerpo trabajo de una cosa con más imágenes sobre alguien te dicen mucho más que cuando ves una... Es muy difícil entender una sola. Son como frases las fotos y el discurso se hace con muchas frases. Entonces, tienes que tener toda una secuencia muchísimo mayor. Para mí eso es lo que sería una imagen en el sentido, digamos, más aplicado a la foto. Eso es aprender esas frases para poder después decir algo en un ámbito más amplio.

Con la gente que yo conozco, hay muchos que conozco así de años. Cuando más vas conociendo el trabajo más vas valorando si es bueno o si es malo. Creo que ahí hay poca educación en México. Hay poca educación en el sentido de que la gente aprende hacer el oficio, pero ya después... Son pocos los que pueden trascender esa parte del oficio. No el saber, digamos, si me voy a la parte tradicional, o sea

haber tomado e imprimir fotos, que va a ser fotógrafo. Creo que va muchísimo más allá. Pero ya la segunda parte es mucho más compleja de aprender. Sobre todo en una época de comunicación, es poco análisis, poco ver. Yo tengo como ejemplo eso, y creo que a mucha gente lo ha pasado, que lo has escuchado mucho de otros colegas, pero la primera vez que uno entra en contacto con la foto de verdad te sorprende mucho. A mí me pasó.

La primera vez cuando me fui a Nueva York y vi foto me sorprendió mucho, o sea realmente lo que yo sabía de la fotografía... Estaba muy perdido, o sea para mí la foto era *National Geographic*. A ese nivel era y cuando vi así la foto de verdad, me sorprendió mucho. Te puedo decir que la última vez... pasando los años... que va uno, ya no es lo mismo. Ya la ve uno y ve cosas malas, o sea aprende. Las últimas veces que uno va es más bien al revés, ahí ve uno cosas obviamente muy buenas, porque cosas buenas siempre hay por ahí... Pero hay muchas cosas que bueno dices, eso no tiene sentido, eso tal... Hay un cambio de perspectiva.

Pero yo creo que lo que falta mucho aquí es... o sea muchos de la gente ni ha visto una foto en realidad. Muchas veces ven en un libro, lo cual es algo que no te funciona, porque otra cosas es ver los originales. Definitivamente es como en la pintura, cuando ve un cuadro y luego lo ve en el tamaño real, ve que es otra cosa. Y mucha gente a lo mucho llegado de libros, otros ni siguiera eso o sea ni siguiera ven libros. Pero es muy diferente ver una impresión original de una persona importante a verlo en una impresión en un libro.

Aún así yo recuerdo la primera vez que vi... A mí por ejemplo Weston siempre me interesó... Recuerdo la primera vez que vi una impresión original de platino del pimiento realmente me conmovió. Y fue cuando entendí, porqué era una foto tan buena. Cuando uno ve la copia original, en el medio original todo realmente te conmueva. Cuando uno la ve en un libro muchas veces bueno... no entiendes realmente, por que el material... En la foto tradicional los materiales son muy importantes también. No es lo mismo un platino paladio que una impresión de plata gelatina que una reproducción... Tiene uno que ver los originales para entender el medio y toda presencia.

LMC: Otra pregunta difícil: ¿Cómo defines la realidad y la realidad en la fotografía?

AE: No, fijate que es fácil esta pregunta. Pienso que en la fotografía no hay realidad. Es algo que yo tengo cada vez más claro. La fotografía es muy parcial. Depende de la mirada, depende de la elección que uno haga, del momento que uno quiera fotografiar. Yo como fotógrafo te lo puedo decir que yo siendo en un mismo lugar puedo hacer que ese se vea dramático, puedo hacer que ese se vea pobre, puedo hacer que se vea rico... Más o menos, no puedo exagerar tanto, pero destacar ciertas cosas. Yo creo que la mirada de la foto es muy, muy traicionera en eso.

Siempre nos han hecho creer que lo que se ve es esa cosa que llamamos realidad, pero en realidad es una visión muy parcial siempre y muy manipulada por el fotógrafo, muy, muy manipulada. Cuando yo empecé a trabajar en el INI y fui a los primeros pueblos, mi primera impresión fue de decepción, la verdad me decepcioné. Dije: "¿Dónde esta toda esta fantasía que yo vi, dónde esta todo este mundo fantástico, bello? ¿Dónde está el paraíso terrenal que siempre han fotografiado en estos lugares, lo natural, la pureza?" -¿Sabes lo que fue lo que vi? Basura por una pobreza tremenda y dije claro, yo estando ahí me dí cuenta. Yo como

fotógrafo puedo obviamente fotografiar nada más lo que a mí me interesa que vea la gente. Puedo fotografiar la mascarita exótica, pero no fotografío los coches que hay, la basura que hay, los niños no sé cuantos que hay... Todo eso no sale en las fotos normalmente. O al revés, el que quiera dramatizar entonces nada más saca eso.

¿Pero que es la realidad? ¿Es nada más esa pobreza, basura, lo tirado o lo otro nada más? Ninguno de los dos; es una mezcla. ¿Quién tiene la capacidad de fotografiar todo eso? De dar toda ese visión, todo ese panorama... Viajé mucho, en muchas zonas indígenas y realmente creo que la experiencia vital así de contacto personal, digamos estar en el lugar, es muy diferente a lo que trae uno fotografiado. Muchos de las gentes que vean las fotos obviamente pueden decir: oye, que maravilloso. Es cierto existe eso, pero también depende mucho de la mirada que uno tiene de la... Entonces eso de la realidad en la fotografía es muy parcial como toda la foto. Son momentos muy seleccionados y muchas veces hasta muy... otra vez, dependiendo de la educación que tenía la fotografía, muy amanerados... así de ciertos ángulos y las composiciones que le pueden dar... dramatismo y siempre es explotar esta cosa de exotismo. ¿Quién podría tener una mirada totalmente neutral y concesional? Siempre va a tener uno una tendencia, una cierta visión de las cosas.

Entonces, lo que estás viendo en una foto es esta... No sé, si conoces la frase de es una ventana o un espejo la foto... Siempre es mucho espejo, yo pienso, o sea no es tanto una ventana. Por ejemplo te puedo poner el caso de Graciela; ella utiliza esos elementos para decir lo que ella quiere, lo que a ella se le antoja. Esa gente es un modelo más en su visión del mundo, en su forma de componerlo y de crearlo. Algunos usando manzanas, ella usa esos ambientes. Entonces, eso es lo que yo creo que es la realidad. Lo interesante de sus fotos es lo que ella construye a partir de esos elementos. Tiene la habilidad de poder rescatar esas cosas, estos momentos, esas personas y crear todo un discurso que es totalmente personal, fantástico. Así es en la foto con la realidad.

Cuando llegamos a lanzar estos viajes por ahí, de hecho llevaba dos cámaras. En ese sentido tenía dos miradas distintas, una lo que era para ellos y otra lo que era para mí. Porque aprendí eso que ellos... Lo que yo hacía con mis fotos, lo que a mí me interesaba, a ellos no les interesaba. En cambio tenían bien claro lo que interesaba de la foto. Es una forma de registro muy personal a un nivel muy particular de que a ellos les interesaba de la foto. No les interesan de qué conceptos les estamos viendo. Les interesan otros discursos. Si hay que tomarlo muy separado. Lo tengo muy claro, no vale mucho la pena mostrarlo que uno estaba haciendo, porque es un discurso muy atenuo en los intereses la visión de ellos. Pero, bueno, para mí esa realidad no existe.

LMC: ¿Crees que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

AE: Yo creo que sí. En final, porque una de los grandes virtudes de don Manuel fue llevar la foto a un nivel que no se tenía en México. Cuando el conocimiento que hubo de él, creo que mucha gente se dieron cuenta de lo que la foto era capaz de hacer, lo que se podía hacer con ella. Yo si creo que sí era un parte agua en México, en particular, pero creo que no por él mismo, sino casualmente alguien las encontró... no sé como... o por su misma personalidad, pero si fue un parte agua definitivamente en la foto.

No sé, los jóvenes ahora tal vez vienen un poco más preparados, pero mucha gente empezó a conocer en los 60s a la foto y tal vez conocían a Álvarez Bravo, o sea sus cosas cinco años después. Yo nunca veo esto en Álvarez Bravo y ya en un principio me pasaba que era fotógrafo. Ya había hecho mucha foto, ya había trabajado mucho pero no conocíamos este lado de la fotografía, que cosas se podían hacer de la fotografía. Sobre todo le tocó una época que creo que fue muy afortunado de fines de los 70s en que la foto en México tuvo como un momento muy especial. Hubo el gran boom y nosotros tuvimos la oportunidad mucho de conocer, de entrar al contacto con los fotógrafos, de ver cosas, de ver este mundo que era muy orientado hacia el lado de la foto social que estaba muy de moda, también orientada a esa cosa artística. Todos querían ser artistas.... Pero, sí nos abrió un poco los ojos, nos enseñó un poco a ver las cosas de manera distinta. Creo que sí es una personalidad muy importante dentro de la foto en México.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opinas al respecto?

AE: Es un poco difícil, sobre todo porque en los últimos años he estado un poco alejado, porque estaba enseñando. No he estado en contacto como estuve en otras épocas con la gente joven que realmente estaba produciendo. Lo he dejado de esto un poco por muchas razones y no sé realmente cuál es el panorama.

A la gente que conozco yo más o menos son todos en sus 30 y tantos, algunos en sus 40s. Lo poco que he visto, eso te puedo decir, siento que hay como toda esta cosa de moda de la foto y se ha mezclado mucho con las cosas de las instalaciones. Se ha perdido, siento mucho pero me parece lógico, la cosa más pura de la fotografía. Siento que hay menos gente que le interesa la foto en sí. La usan para hacer otras cosas, lo usan como un medio mixto. Pero no sé puede pasar, además no he visto el panorama completo. Nada más he visto un fragmento. Lo que sí tengo bien claro es que he visto muy pocas cosas que me llamaron la atención. Me interesan muy pocas. Tanto de la gente de mi generación creo que hay poca producción. Definitivamente pocos se han dedicado a ser artistas y la gente se dedica hacer chambas en miles de cosas, no hay mucho este ímpetu que había por compartir y por enseñar y por ver. Creo que hay pocas exposiciones. Y lo que he visto, la verdad es así... Pero te digo, no me atrevería de decirte de ese panorama de la gente que tiene veinte años, no lo sé, porque no los conozco realmente. Lo poco que he visto desgraciadamente, como me estoy metido en esto de lo digital ahora, es muy malo. Siento que todo lo digital está bastante malo. No sé si alguien está trabajando en algo más interesante.

LMC: ¿Crees que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

AE: No, yo creo que ya había pasado. Para mí el boom fue en la década los 80s/90s podría ser, fines de los 70s. Yo para las noventas la foto con el tema de lo indígena ya no era tan importante. No creo. Siempre ha habido producción, porque es un tema recurrente, yo creo, pero el gran boom estuve muy dado tanto por el consejo que fue un elemento fundamental, o sea.... y que es increíble como han cambiado las cosas... El consejo fue uno de los principales motores de sobrevalorización, de

que si no había indígenas o realidad social en las fotos no tienen mucho sentido. De hecho mucha gente no nos acercamos al consejo por eso, no coincidimos con muchas cosas, por esa visión tan cerrada de una sola vía. Así como ahora algunos de los mismos pueden decir que la única vía es la digital. Tampoco creo, pero así pasa. Siempre hay personalidades muy influyentes que tiene mucha repercusión sobre lo que se tiene, lo que se dice y como se valoran las cosas. Pero en concreto en los 90s yo creo que ya no. Luego hubo poca gente que estaba haciendo cosas importantes; en esta época tal vez Mariana Yampolsky. Ella hizo un cuerpo de trabajo muy importante, pero ya no. Ya no había tanta gente trabajando en eso o haciendo cosas buenas, digamos.

LMC: Siempre hubo mucha producción tanto en los 70s como en los 80s y finalmente también en los 90s. En los 90s además surge lo de los zapatistas y se fundan muchos talleres de fotógrafos indígenas como el AFI.

AE: Sí, pero creo que lo que llamas boom es más bien una revaloración. Mencionas el zapatismo de Chiapas que efectivamente tuvo mucho que ver con esa revaloración o apreciación de lo que es la cultura indígena por las demandas de ellos. Yo creo que un poco el boom de Maruch y esa gente es lo mismo también. A mí nunca me ha gustado esta división de si es indígena o no es indígena. Es muy tajante, muy raro. Aunque siento de cierta manera que sí existe.

A mí me ha pasado cuando empecé en el INI que al principio me decían tu no eres mexicano. Me ha molestado mucho. ¿Cómo no voy a ser mexicano? La gente de los pueblos siempre creían que soy extranjero, no creían que era mexicano y poco a poco cuando fue pasando el tiempo me pasó este que vi, pues realmente tienen razón en ciertas cosas. ¿Qué es lo que te define por decir si es indígena o mexicano o no mexicano? ¿Qué comes, cómo comes? ¿Cómo distribuyes el espacio de tu casa, por ejemplo? Tus valores familiares... ¿Cómo consideras la familia, cómo la manejas, las relaciones familiares? ¿Cómo se distribuye el trabajo? Son cosas muy cotidianas, muy precisas. Al final vi que tienen toda la razón. Cierto, no como mexicano, porque hay cosas que no me gustan, hay cosas que me pican mucho. Mis relaciones familiares, pues, sí son distintas. Mi forma de distribuir el trabajo. Entre mi pareja y yo es muy distinto. Tenemos una realidad muy distinta. Mi forma de ver las cosas es una cosa muy cultural. Vi que en realidad tenían razón. Uno era indígena culturalmente o no lo era, pero lo que sí siento es que mucha gente, aún aquí en la ciudad todavía, sigue culturalmente teniendo menos valores. Sigue siendo muy parecido, aunque ya no se viste así, ya no hable ningún idioma... Creo que ha habido una explotación de lo indígena. Hay gente que no se considera indígena, pero desde mi punto de vista tienen mucho de indígena; y gente al revés, gente que se considera indígena y no tiene mucho de indígena. Es un asunto un poco complejo.

Siempre me llamó un poco la atención los años que estuve ahí los disfruté mucho por eso, porque me hice muchas preguntas de eso: si ellos pueden fotografiar, no pueden fotografiar; nosotros fotografiamos y si tienen que tener significado para ellos o no. ¿Para que estamos fotografiando? ¿Para que se vea en galerías o para que se publique en un periódico? ¿Qué era lo fotografiado? De hecho, mi fotografía personal siempre tiene mucho que ver con objetos, con otro tipo de cosas. ¿Para qué se fotografía esto o estamos nada más haciendo un registro del

estilo de Lumholtz? Así viven los otros, ¿cuáles son sus costumbres y qué hacen? Es un tema muy complejo.

Ahora si ves la foto indígena existen todas esas vertientes. O sea desde la gente que hace cosas muy descriptivas como Ruth Lechuga, me parece. Que es un trabajo muy descriptivo, muy antropológico. A ella lo que le interesa son las máscaras y cosas así. Luego Graciela que ya no tiene para mi punto de vista nada que ver con lo indígena en la foto. Es nada más un pretexto para hacer una obra muy personal, muy de ella, muy interior donde todas estas fotos ya no tienen nada descriptivo, ni es fotoperiodismo, ni etnográfico, ni antropológico. Ella es Graciela y lo que agarra y lo toma es ella. Se convierte en ella. Es un pretexto para hacer su obra.

LMC: Ella también trabajó para el INI...

AE: Claro, ella trabajó... Yo creo que ella encontró esta meta a partir del INI. Es que el INI fue como un lugar muy especial para mucha gente. Antes de que yo estuviera en el INI, estuvieron Pablo, Graciela y mucha gente que trabajó... Es que el INI daba como la entrada y hacía llegar a lugares que no podía la gente llegar. Definitivamente yo mucho de la fotografía que vi fue gracias a lo que llevaban a uno, o sea tenía uno la puerta abierta. Con algunos de los puntos que tienes aquí... también te lo voy a explicar por que. No es fácil fotografiar ahí. La gente te pone muchos "peros". Entonces, el INI te daba esa entrada a poder estar ahí, a poder llegar a los lugares, a poder conocer a la gente.

LMC: El INI hizo nada más que un registro y nada más al entrar en la sala de lectura, se ve: los mayas, los mixtecos, etc. –todo esta bien ordenado.

AE: Sí, claro. Es la mentalidad de catalogación, definitivamente. Pero afortunadamente hubo gente, que pudo aprovecharse, por decir, Graciela, Pablo, la misma Mariana. Su trabajo de los mazahuas, Mariana lo empezó en el INI. De hecho yo la invité que trabajara en eso. Le pregunté: "¿Mariana, qué quieres trabajar?" – "Los mazahuas." Todas las excursiones que hizo a conocer a los mazahuas fueron patrocinados por parte del INI. Era una persona con una visión más amplia y claro pudo hacer unas cosas muy buenas. Desde un cierto punto de vista es un trabajo mucho más interesante... y después claro ella se siguió sola, pero el dio mucha gente a esa oportunidad. Pero lo que a ellos les interesaba y lo que se quedó ahí siempre es un trabajo muy etnográfico totalmente, muy de registro.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

AE: Yo creo que sí. Otra vez digo lo mismo: No conozco ningún fotógrafo indígena, la verdad.

LMC: Maruch.

AE: Sí, pero ella... ¿Qué te diré? Es que ella brincó a otra cosa. Es que yo un poco a lo que me referiría, ella lo está usando como una... mira, no sé, la verdad. A lo mejor lo que estoy diciendo es una barbaridad, pero yo creo que mucho de lo ella es de que de fuera la empujaron mucho a que hiciera y viera las cosas de esa manera. Yo no sé que tanto ella sola hubiera hecho lo que hizo, sin el apoyo de la galería que tiene y muchas cosas que le han dado. Lo han sacado. Por eso no conozco ningún fotógrafo indígena, porque ¿qué gente de la comunidad ha querido usar el medio para comunicar algo? Que no sea nada más personal como en el caso de Maruch. El caso de Maruch es algo bien personal. En cambio como la gente de afuera sí lo ha adquirido de hacer, ha querido interpretar, ver, registrar... ponemos el caso de Ruth, pero también hay gente que ha hecho trabajo de registro, ponlo de registro como qué hacen, qué comen, cómo viven... Yo pienso algún fotógrafo dentro de la misma comunidad ha querido hacer eso... no, yo no conozco a nadie. Así como en el caso del fotoperiodismo, digamos, cómo ha registrado su misma clase media. Tú ves fotos de gentes... Ese es un retrato de su comunidad y en el medio indígena yo no conozco a nadie que haya hecho esto. Tampoco conozco demasiado...

LMC: Hay por ejemplo un fotógrafo en el AFI que se llama Petul Hernández. El es como el fotógrafo oficial de su pueblo y registra las fiestas tradicionales de ellos. Pero el archivo le ha empujado. Es algo complejo y yo creo que el problema básico es que a ellos les falta una formación profesional.

AE: Sí, volviendo al principio, yo creo que tienes que aprender mucho como se construyen las cosas con fotografía. Yo lo poco que llegué a ver era muy pobre visualmente, digamos, o fotográficamente era muy pobre. Y ahora la gente de fuera, definitivamente también hay niveles. Me tocó estar en la misma fiesta con gente que venía pagado por empresas muy poderosas y tenían una forma de registrar las cosas muy distinta a la gente que íbamos del INI y él que venía de Estados Unidos veía las cosas de una manera, o sea creo que con todo no hay una realidad que es lo que decíamos antes. No hay una realidad; hay una realidad para el gringo que viene, otra para el mexicano que es de la ciudad y otra para ellos. Creo que sí, vale la pena hacer la distinción. Ahora el nivel del lenguaje y las formas de decir o lo que le interesa a uno y a otro es muy distinta.

LMC: Yo hago esta distinción. Sin embargo, algunos me han dicho que no hay que aplicarlo, porque de nuevo es un asunto "desde arriba hacia abajo", una imagen peyorativa...

AE: Desgraciadamente es una realidad que no podemos evitar. Los que vienen de fuera lo estamos viendo desde afuera, llámalo desde arriba o no lo llares desde arriba, pero lo estamos viendo desde otra perspectiva distinta.

A mi otra cosa que me preocupaba mucho en esa época era con el lenguaje común. Me ha costado mucho trabajo entenderles, porque tienen formas muy distintas usar el mismo Español. Tienen formas de construcción y de decir las cosas muy distintas a como las tiene uno. Entonces yo lo reflejaba a la foto: ¿Si ellos manejaran hacer un trabajo fotográfico cómo lo harían? Lo harían de una forma muy distinta que nosotros, porque tienen una manera de construir y de ver las cosas muy diferente. Y a mí, les costaba mucho trabajo de entenderme, porque yo en eso al

final estaba concluyendo que tienen toda la razón de que yo no era mexicano. A mí me gustan las cosas directas, vamos al grano, ¿qué quieres decir?, usar palabras precisas. Y a ellos no, siempre es una forma de buscar, dando la vuelta, en parte ni llegan acá y van acá y ves que quieren llegar acá. Si construyen así, el lenguaje en la imagen puede ser muy similar, no sé. Sería una cuestión muy difícil de poder valorar, por eso, si se les enseña de fuera... o los parámetros de fuera son los que tenemos nuestros, no son lo que se generarían ahí adentro.

Y por otro lado, siento que la foto así meramente documental, de registro es de poco interés, al menos para mí. Fotos de registro como vamos a registrar la fiesta y a ver que pasa para mí no tienen mayor interés. Soy partidario un poco de lo que hace Maruch, si quieres. Ahora, ¿qué tanto me dice eso de ellos? ¿Qué tanto podemos entender? No sé. Tengo esa duda, esa pregunta. ¿Qué tanto nos podemos conectar? Es una cosa un poco difícil a veces, porque son formas de pensar muy distintas, realidades muy distintas. Es muy complicado.

LMC: Sí, yo también hice mis experiencias respecto al idioma cuando estuve entrevistando a los fotógrafos indígenas. A veces yo no comprendía bien lo que me querían decir...

AE: Sí, tal vez ni ellos mismos... No sé, porque no pertenezco a esa cultura, pero sí creo que las formas de pensamiento son muy, muy distintas. Muchas veces lo que hace sentido para ellos en una construcción x, para nosotros no tiene sentido o no le entendemos a ese sentido.

Por ejemplo, una vez en la sierra de Oaxaca en un pueblito íbamos caminando y salen de unas casitas y nos dan unas naranjas. Yo traía una mochila, caminábamos mucho a las comunidades y me atacan de naranjas y lo primero que hice en un poblado es sacar las naranjas y tirarlos, pues, traigo un resto de equipo y de cargamento... ¿cómo puedo ir cargado de naranjas? Y conmigo iba una persona que sea de intérprete y de guía. Decía, bueno... y nada lo tiré. Como a las dos horas de camino, veo como se sienta, saca a su naranja, la empieza a pelar y yo... Era una cosa que dije, claro, para ellos era muy lógico que tienes que llevar naranjas, pero para mí que vengo de la ciudad no. Dije, ¿para que voy a cargar un kilo de naranjas, si tengo que caminar ocho horas? Entonces, ese fue el primero así que dije pensamos de maneras opuestas para realidades muy distintas. Ellos sabían que no había en el camino, etc. Son muchas cosas que uno ni se imaginaba.

Seguimos caminando y llegamos a un lugar donde había unas vasijas, una pequeña y otra grande, y yo lo que hago es meto la cabeza en la grande y el que iba conmigo se ataca de la risa. Digo ¿qué no tienes calor? Me dice: "Hombres arriba, bestias abajo." Para ellos eran códigos. Ellos sabían que la chiquita era para que beban los humanos y la grande para que bebieran los burros que iban caminando. Esos ejemplos me hicieron ver eso, que vivimos en mundos muy distintos. Yo nunca imaginé que hubiera una poza, una cosa para los animales, porque uno no va caminando con un burro todos los días. Entonces cuando vi la grande, la que se me antojo fue la grande, pero para el otro le pareció que era yo un tonto... ¿cómo? mete la cabeza en lo de los animales y no en lo de los hombres. Son realidades muy distintas; mi realidad no es con burros. Nunca piensa uno que va haber estas distinciones, igual que eso de las naranjas. En fin, todo ese tipo que viajar a mí lo que me iban haciendo ver era eso. Por eso no nos entendíamos.

En uno de los primeros viajes que hice íbamos en un camión y me dijo un tipo, que yo ni conocía... Estaba yo sentado, pero me vio y era el único distinto en ese camión. Y me dijo: "Sabe, aquí el dinero no sirve de nada." – Y yo pensé qué me está diciendo este tipo, ni me importa... y ya. Era un viaje que iba hacer yo de ocho días y llegamos a una población ahí muy remota también en la sierra de Oaxaca y la comida era muy escasa en esas comunidades. Algunos nos daban entre lo que comían ellos, lo poco que había. Pero yo estaba muriéndome de hambre, además entre la dieta que era tan distinta a lo que uno estaba acostumbrado de comer y la cantidad y todo, pues, yo estaba muriéndome de hambre. Y ahí me cayó el veinte o me dí cuenta de lo que me ha dicho el tipo y dije sí, yo traigo dinero pero no me puedo comprar nada. Lo que me dijo era... tenía toda la razón. Pero hasta después se da uno cuenta de esas cosas... En un momento no te hace sentido y después te das cuenta de por que te lo dijo. Ya sé, porque me lo dijo... En ese momento me dí cuenta. Y si no hubiera ido yo a ese viaje tal vez no hubiera yo entendido realmente cual era su motivo de decirme eso, pero cuando uno ya lo vive, tiene experiencias y sabes por que te dijo algo. Él se daba cuenta y yo no.

LMC: ¿De qué forma te atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

AE: Fue mas bien una circunstancia de trabajo. Yo de hecho ni sabía a que me iba a enfrentar. Por una amistad y un contacto que tuve con el INI, empecé hacer cosas... De hecho yo empecé en el INI a fotografiar como apoyo a las películas; ellos iban a ser cine y me dijeron: "¿Quieres tomar las fijas de las películas?" Y así... Siempre me ha gustado viajar y a partir de ahí se dio la coyuntura de que me metieran allá al archivo etnográfico, que se llamaba Archivo Fotográfico Audiovisual, y poco tiempo después me hice cargo del departamento y estuve trabajando un rato ahí. Pero fuera de eso nunca tuve... de hecho, siento que ahí conocí México realmente.

Había viajando mucho y todo, pero nunca había estado en estos lugares, nunca había estado en estas comunidades antes, nunca me vi en estas situaciones en las que me veía ahí... Había muchas cosas que uno vivía muy intensamente, muy en carne propia, como dormir, como comer y como hacer las cosas en esos lugares. Y por otro lado, después hay un poco un anexo con Mariana Yampolsky también que me invitó igual que a José Antonio, a Flor y a varios a trabajar en los libros estos bilingües. Y lo tomé más como eso, por conocer e ir a lugares que sabría yo que en la vida... De hecho, ahora lo veo. Sería muy difícil que yo podría regresar a un lugar de estos, o sea que pudiera viajar y estar ahí hospedado en el pueblo, porque no hay caminos, no hay hoteles, no hay nada. Para mí más que nada fue una forma de conocer como unos tres o cuatro años en los cuales estuve metido en esto. Primero en el INI y luego en la educación indígena. Me gustó como eso, pero particularmente dijera yo fue una cosa más coyuntural, pero la disfruté mucho y creo que aprendí mucho. Me enseñó mucho sobre muchas realidades que uno no conoce, que desconoce totalmente. Y sobre estas cosas que son las diferentes formas de pensar radicales; por ejemplo en lugares de los coras donde pude estar yo esperando dos horas a que me dieron una respuesta; a este nivel. El tiempo para ellos es una cosa completamente distinta. Para ellos era ese el tiempo razonable y para uno era desesperante. Fue definitivamente interesante eso, fue una experiencia vivencial más que nada.

Todo... Han estado las preguntas que me hice y que me llamaron mucho la atención, pero desgraciadamente como que no llegué a nada concreto. Fue muy difícil sacar algo así claro. Y creo más que ha cambiado y cambia muy rápidamente también. Me pasó mucho aún en los 80s... fui a una casita y el señor de ahí me dijo: ¿Quieres oír música? Y le dije que sí y me pone Bob Dylan. Son esas cosas tan locas que pasaban a uno en el INI.

En una fiesta estaba un baile y el personaje principal del baile traía un collar hecho de cajitas de chicletes y aquí abajo un jabón *Palmolive*. Dije ¿qué es eso? Y si les preguntas, lo que te van a responder es siempre lo mismo, que es la costumbre.

LMC: ¿Te identificas con la cultura indígena de México?

AE: No, como ves... definitivamente. Creo que en México hay culturas muy distintas.

LMC: ¿Tienes algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

AE: No... A mí, lo que mucho me interesó es esa cosa de la cotidianidad, pero... Me llama mucho la atención y me gusta la vida cotidiana, o sea cómo concibes el espacio, cómo concibes a la familia, cómo concibes la comida, cómo la repartes, todo eso.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opinas al respecto?

AE: Digo que es la de siempre: Creo que siempre ha sido marginación y de desprecio. Eso lo vi mucho ahí, y sigo pensando que sí se va perder todo eso, la lengua y los costumbres. Todo eso es por desprecio de ellos mismos, muchas veces. Hay muy poca gente que valora. Mas bien no les gusta hablar en su idioma, a otros no les gusta vestirse tradicionalmente... Y también lo que yo me preguntaba mucho en el INI, pues que la gente está cambiando como todos queremos cambiar. No me parecería justo que ellos se quedan como están, pero es de marginación.

LMC: Sí, he oído mucho que quieren salir de su comunidad y que desde luego muchos no quieren regresar, porque ya han vivido una vida mejor. Se dice que hay pueblos con puros ancianos y así van desapareciendo.

AE: Sí y del idioma muy poco se transmite. A muchos lugares cuando va uno, ve eso. Al menos que ve uno lugares muy marginados, pero en lugares que tienen acceso a cierto tipo de cosas la gente ya... y los jóvenes ya no se quieren vestir. Y tienen razón, sería absurdo pensar que se tienen que seguir vistiendo como... Pero lo que sí es una pena es el desprecio por esa cultura. Eso creo que sí es una pena. Yo creo que aunque puede ser que piensan de otra manera y se visten de otra manera que no existiera este desprecio. No es penoso ser indígena, no es penoso ser indio.

LMC: También hay racismo...

AE: Claro, eso es algo que poco se habla, pero en México ese es uno de los grandes problemas que hay. Creo que hay mucho racismo que no se reconoce, o sea si uno es moreno de entrada te tratan distinto. Te digo un ejemplo muy personal.

Yo con mi mujer eso me pasa muchas veces. Ella es morena. Si yo llego con mi tarjeta de crédito, compro algo y nunca me piden el credencial. A ella muy seguido, y sobre todo en provincia... "Identifíquese." – "Muestra me usted lo de la tarjeta" y le digo: "Pelea. ¿Por qué tiene que decirte eso? No por ser morena no puedes tener tarjeta de crédito." Pasa mucho y pasa a esos niveles, o sea que es un trato muy distinto a como te ve. Si te ven de un cierto tipo social, de ciertas características físicas te tratan de una manera... No dudan de que puedas tener una tarjeta dorada, pero un joven moreno no puede tener una tarjeta dorada, porque seguro que se la robó. Eso es racismo, pero en México no se reconoce. No se habla, ni se dice abiertamente.

LMC: Pues, a mí me interesa ese problema...

AE: Y aquí cae lo que decíamos. Ellos mismos a veces se lo creen. A veces se sienten menos por eso. Hay otro ejemplo que seguramente lo habías escuchado: La gente aquí en México, si tú vas a tener un hijo y eres de familia no totalmente blanca, siempre quieren que sea blanco, que sea de ojos claros... porque eso te da un estatus. El que no es blanco, aún en la misma comunidad así digamos morena que es la mayoría del pueblo mexicano, es símbolo de menos. Si el niño es moreno, es más feito y el blanco es más bonito. Es un menosprecio dentro de ellos mismos, dentro de su misma familia.

De eso se da uno cuenta cuando vas a esos lugares. A mí en una comunidad... conocí a una muchacha que tenía una hija y le dije "ah, qué bien yo también tengo una hija y son muy parecidas." Y dijo ella: "Pero la tuya debe ser más bonita." – "¿Por qué me dices que debe ser más bonita?" Nada más de como me veía... Que ellos te digan eso es muy, muy personal.

LMC: ¿Hasta qué grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en tu trabajo? Esa pregunta está ligada un poco al asunto de la realidad indígena en la fotografía.

AE: Yo realmente no hago... Lo hice en una época, pero lo indígena en particular no me interesa. Siento que puedo hacer lo mismo con cosas muy distintas. Yo para nada me considero en este aspecto, digamos cuando hago así cosas personales, que quise retratar ninguna realidad. Es que no trabajo mucho el tema.

LMC: Viendo los libros, hay algunos grupos que se han fotografiado mucho. Mi pregunta es ¿cuáles son las etnias indígenas que más has fotografiado y cómo te acercaste a ellas? Por ejemplo, de los kikapús sólo hay muy pocas fotos que encontré en el archivo del INI.

AE: Es que hay muy pocos kikapús también... Por mí, yo hice un registro muy variado y sobre todo cuando estaba trabajando en el INI. Precisamente traté yo, por ejemplo, de no ir a fotografiar tarahumaras, porque se han hecho mucho. Creo que hay ciertos estereotipos que la gente busca y que los fotógrafos buscan: los chamulas, tarahumaras, huicholes... Hay muchos estereotipos que la gente les buscan y hay otros que no llaman mucha atención y no son tan estereotipos como es el caso de los kikapús.

Muchos de la gente, aunque me digan que no, que están fotografiando los pueblos indígenas están fotografiando lo distinto. Es como el cazador que encuentra el león blanco albino que no existe en otro lado y lo traen fotografiado. Tienen mucho esa posición y cuando estuve yo metido ahí sentí mucho que mucha gente ha dicho: "Yo tengo la fiesta que nadie lo ha fotografiado", o sea como si fuera un trofeo de caza, lo más exótico, lo más raro. Cuando yo estuve viendo mucho las fotos de indígenas, hay muchos estereotipos. Es muy difícil encontrar a veces cosas no estereotipadas. Siempre es lo mismo. Se empieza ver una cosa y siempre se ve lo mismo. Son momentos y actitudes muy estereotipadas: el traje de fiestas, el traje de no se cuando, etc. Yo no tengo fotografiado ninguna etnia en especial y creo que si les han fotografiado mucho, es por eso... por estereotipos o porque son cosas muy vistosas y a la gente le gusta tener lo visto.

LMC: En tu trabajo con indígenas, ¿te acuerda de alguna situación difícil?

AE: Difíciles no. He tenido experiencias interesantes sí, y difíciles a veces de entender para a uno. Aunque a veces llegué a lugares donde no me dejaron fotografiar, a pesar de que iba por lo del INI y todo. Había lugares donde no pude tomar ni una sola foto, pero fuera de eso... no.

Más bien, las situaciones a veces son muy distintas a lo que uno espera. Con los mismos triques, pero en otra comunidad en el Día de los Muertos, por ejemplo, que son unas experiencias muy raras porque uno no las vive así aquí. Tienen una fiesta donde la gente actúa y tiene formas de ver una fiesta que para mí no era tan así... Estaba yo metido en una familia que era muy especial para eso... pero no cosas así complicadas. A veces sí no entendía, pero a veces también sí aprendí un poco que había cosas que no había que entender... Creo que a veces ni ellos mismos lo han podido... Esa cosas, sí qué has escuchado también esto de la costumbre... La famosa costumbre, pues, muchas veces ni ellos se lo explican de donde viene. Cada vez hay cosas más conocidos y cosas que no. Se van haciendo unas metamorfosis muy extrañas entre... como decíamos, lo de la coca cola... cosas, ¿qué lo saben a quién se lo ocurrió? ¿Igual el año que entra es distinto y quien sabe? Cada vez es más esa cosa de como lo interpretan ellos mismos o esa persona en particular.

LMC: ¿Cómo defines al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

AE: Para mí es una forma de pensar y de vivir tu cotidianidad. Y mucha gente aunque no se diga y no se viste tienen costumbres indígenas, sobre todo con la gente que estamos más educados de una forma muy occidental, creo. Se lo ve uno muy fácil. En su casa el espacio está distribuido de forma indígena, o sea son formas más campiranas, más... y que tiene que ver con como se relaciona uno con su misma familia, con los demás. Digo, aquí se ve mucho. Si tu ves la forma en la que duermen, la forma en que se organiza el trabajo y todo. Yo le calificaría indígena, aunque ellos digan que no y se las digas se van a ofender, pensarán que es una ofensa. Pero para mí sí son sus ritos alimenticios, por ejemplo.

Otro día me lo estaba comentando un señor que es muy conocido, así muy famoso y todo, que donde llega trae en su portafolios chile, porque iba donde iba tiene que sacar sus chiles para comerlos. Esto para mí es una forma indígena. Es una forma de comer muy de... Es un estilo y no aceptan comer de otra manera. Dice: "Si

me sirven langosta o no sé que, lo tengo que comer con chile.” Entonces, eso para mí es indígena.

No es vestirse, no es hablar una lengua, pero es más con formas de pensar, la forma de hablar, la forma de concebir el tiempo o de como respondes. Cuando uno entra en contacto con ese tipo de gente ves eso, o sea en México es muy tradicional eso de “ahorita”. ¿Y cuándo llega el “ahorita”? Pues, quién sabe cuándo. Puede ser en un mes, puede ser en media hora, puede ser en dos horas o puede ser nunca. Es una forma de decirte sutilmente que no lo van a hacer. Eso es indígena; para mí es una forma de actuar y de pensar indígena. Para mí es una cuestión cultural, de hábitos, de costumbres, de formas de pensar.

Yo definitivamente, lo definiría como una cuestión cultural y ahí a veces es muy difícil evaluar y decir hasta que punto sí y hasta que punto no, porque no nada más por comer chile eres indígena. Eso definitivamente no, pero si tienes ciertas rasgos de pensar y cosas culturales para eso es lo que define al indígena. Y hasta muy racialmente, puede ser, aunque hay formas de actuar y de pensar y de...

Cuando yo viajé allá me dí cuenta de la diferente educación que yo he tenido. Entonces, cuando uno vive en una familia en medio x aquí en la Ciudad de México, piensas que todo México es igual o que es muy parecido, que los cambios son nada más de poder exquisitivo o raciales, pero cuando ya vas a estas comunidades y ves lo distinto realmente que es la forma de pensar te das cuenta que va mucho más allá y que es otra cultura.

En estos lugares, por ejemplo, si yo quería lavar mi ropa o lavar mis trastes no me dejaban. Dentro de esta concepción cultural de estas comunidades, los hombres no hacen eso y está mal visto, o sea las señoras se enojan. Ahí está la diferencia. Y si tu les dices: “Es que yo cocino en mi casa...” Te van a decir: “¿Tu mujer está enferma, está mal?” De veras. Esa es la primera reacción. O la otra, fíjate: En muchos lugares me decían... cuando empecé yo a viajar, yo no tenía hija y en un lugar: “¿Cuántos años tienen de casados?” – “Once años, qué bien.” – “¿Once años? ¿Cuántos niños tiene?” – “Ninguno.” – “Pobrecito,” me dijo el señor. Otra vez una cuestión cultural. Para ellos es una desgracia, no es que así lo decidió o... Es una desgracia que no tengas hijos. Entonces, esto es lo que te hace ser indígena, nada más esto.

O la cuestión de la comunidad que es muy interesante. Aquí no existe este pensamiento comunitario que tienen ellos. Eso de la ayuda, del trabajo, el tequio famoso, el trabajo en comunidad. Es otra cosa de ayuda, de trabajo... o sea, la familia... yo me dí cuenta, es muy distinta de las concepciones... Yo puedo pasar seis meses de no ver a mi mamá y no lo conciben ellos así. También está mal... Si tu mamá esta viva y vive en la misma ciudad cerca de ti... ¿cómo no la vas a ver? Son muchos y si tu vas a sumar todos estos factores que lo hacen... es una concepción del mundo, una concepción mujer-hombre, todo esto que los hace indígenas. Y se refleja en todo esto: en formas de comer, en formas de relacionarse y todas esas cosas.

LMC: ¿Crees que indígena y campesino son sinónimos?

AE: No. Yo diría que no.

LMC: Yo tampoco, pero se utilizan mucho como sinónimos.

AE: Claro, pero no son sinónimos. Creo que hay campesinos que no tiene esa formación cultural indígena que puede venir de otro ámbito, de otros medios. Son formas de pensar muy específicas y muy heredadas, muy culturales. También desgraciadamente se van perdiendo, yo creo. Por ejemplo, todo el respeto comunitario se está perdiendo y mucho por las religiones que han entrado, por las formas de pensar.

Las fiestas... Yo cuando entendí como funcionaba lo de las fiestas... Era algo muy interesante a quién le tocara lo del mayordomo. Es una forma comunitaria de redistribuir la restricción. En un lugar tan pequeño sí afecta eso que alguien de repente... o sea, empiezas a crecer y en las fiestas es donde te toca repartir lo que subiste de los demás. En la ciudad... Eso es mi dinero, la mía es la casa más grande y el coche mejor... Ya no piensan que se reparte en la comunidad. Ese puede ser un campesino que ya no tiene cultura indígena. Ya no tiene ese espíritu comunitario, esa cosa de o sobrevivimos todos o no sobrevive nadie.

LMC: ¿Piensas que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar sus culturas, sino también otros como los extranjeros.

AE: Yo creo que siempre ha sido un poco como *in*, ¿no? Sí, yo tengo un poco esa idea que siempre ha habido por esta idealización que hay. Tal vez es desde anterior de esta cosa de la pureza, la magia, el exotismo... Que siempre se hacía esa idealización de lo indígena. ¿Por qué? Por que ellos son sabios. Esos de los pelotes de Michoacán... los chamanes... o sea siempre hay una sabiduría y siempre hay una idealización. Siempre se piensa... Yo siento que es una cosa muy europea, esa cosa que viven en la naturaleza, de lo natural, lo no contaminado... Hay esta admiración por la gente de fuera. Cuando la realidad es muy distinta.

Tú llegas y hay mucho plástico, mucha basura, muchos problemas que les han llegado de fuera y que no los pueden resolver. No hay los medios. Yo siempre decía ¿porqué hay tanta basura aquí? Pues, no hay forma de recolectarla. ¿Y porqué tiran la basura al río? Pues, así tradicionalmente se hizo, cuando se hacía antes eran cosas que se desintegraban, o sea no importaba, pero ahora sí importa. Esa idealización que haya sido... lo que pasa es que lo ves en pinturas, en foto, pero si uno llegue ahí las cosas son muy distintas. No son ahí totalmente como uno se los imagina hoy en día. Siempre ha habido esta idealización de lo natural. Es tan bonito y el contacto con la naturaleza...

LMC: ¿Cómo te pones de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

AE: Creo que había una demagogia en eso, o sea de si vas o no vas a explotar las imágenes. Muchos de los indígenas que no se dejan fotografiar es por eso y dicen: "Ustedes van a hacer dinero de eso". Y tienen razón. No creo que haya nadie, aunque te digan los que viven de la fama o que venden las fotos... pero sería muy difícil ponerse de acuerdo. ¿Qué vas a decir? Que vas a pagarles regalías o no sé que. Yo quisiera que fuera con un acuerdo más general sobre derechos de imagen. Yo hice una foto x de alguna persona aquí y tenemos los derechos, ¿no? Creo que es por el mundo en que vivimos. Todo el mundo quiere sacar... o sea, como todo se

vende, todo está de venta y la imagen también. Pero no sé... La verdad nunca me pasó algo así.

LMC: Algunos me dicen, si yo regreso al pueblo les doy copias o traigo mi cámara polaroid y se los doy al instante. Es eso lo que me comentan casi todos.

AE: Pero pocos lo cumplen, yo creo. Pero los que lo cumplen, ¿qué más ganas? Es mas como una cuestión moral... ¿cómo te diré? No moral... Es una cuestión de decir: "Yo ya cumplí". ¿Por qué? Los que somos fotógrafos, sí vivimos de eso. Vivimos de vender nuestras imágenes. Por eso yo me pongo del otro punto: ¿Qué vas a hacer? Decirle: Pues, te pago tanto... Es una cuestión muy complicada y no creo que haya un punto fácil ahí de decir, si vas a explotar o no vas a explotar la foto. Yo creo que decide un poco la buena voluntad de la gente de decir, bueno si no quieres que te fotografíe yo no te fotografío. Si tú no quieres, no me importa. Y el que quiere, lo tomamos.

Cuando hice el libro ese de Veracruz, me pasó mucho que... Estuve yendo como un año a pocas comunidades, iba muy seguido con ellos y mucha gente después me empezaron a preguntar: "¿Oye, tú vas a hacer un libro?" – "Pues, si." - "¿Vas a tener una ganancia y nosotros que vamos a llevar de ahí?" – Le dije: "Mira, lo más que te puedo ofrecer es un porcentaje de lo que yo gano y tienes que confiar en lo que si se vende todo el tiraje, vuelo a darte tu parte." Les dí su parte, pero le dije nada más que: "Yo te doy esto." Y si no se vende... Ahora si ustedes no confían en mi, me voy a otra parte a tomar las fotos, o sea no te voy a dar dinero ahorita, no puedo garantizar nada. Yo lo hago, porque me interesa, porque me gusta y si ustedes también disfrutan aquí de mi compañía de todo... pues, órale lo hacemos y si no... no.

LMC: ¿Sí crees que hace falta devolverles algo todavía a los indígenas? Rafael Doniz, por ejemplo, sí me dijo que siente que hace falta devolverles algo.

AE: ¿Pero tú crees que eso corresponde a los fotógrafos? Ese es el problema. Yo creo que es más bien un problema nacional y de cultura: lo que se les debe y lo que les debes dar. No creo que eso se vaya a resolver. Ahora es un problema, como mucho, de educación. Podemos volver a la época de Diego Rivera, a esa revalorización del indígena... Pero sí creo que debe de haber una revalorización nacional y empezando un poco por el reconocimiento del racismo. En el momento en que se reconozca que hay racismo... pero el problema es que no se habla de eso... no se reconoce, no existe... sí, tú ves eso en México y no se reconoce... Cuando uno vive aquí ve que existe mucho. Y tiene que ver con esto, la gente piensa que no lo hacen sin explotar todo lo posible. Pero yo no creo que eso sea una labor del fotógrafo.

Lo que va a pasar a larga es que se va a exterminar, se va acabar todo eso. La penetración cultural es muy grande, la presión es muy grande. Además en parte la del estado y la sociedad misma así lo quisiera, borrar esa parte. Aunque hay una parte que diga hay sí... pero por otro lado a la gente no les gusta. Tú pregúntale la gente bien aquí, te pueden hablar de los indígenas y que interesantes las artesanías, pero llegan algunas indígenas a su casa y a ver que tal te lo ponen. Te dicen que no saben comer, no saben que...

LMC: He oído ya de todo, incluso de niños. Por ejemplo, en Chiapas me dijo una niña de sólo ocho años que los indígenas son sucios y que no saben hablar.

AE: Exactamente, entonces ahí es el problema. Y qué va a pasar con eso lo que esta reforzando que toda esta gente que piensa distinto piense y actúe de manera que lo hace todo el mundo para que no te marquen, para que no te señalen. Por es que los jóvenes no quieren hablar, no se quieren vestir... ¿A quién le gusta ser señalado? Pues, a nadie.

Lo que pasa es que los puntos son cada vez más sutiles de cambio. La gente empieza pensar igual, vestirse igual, hablar igual... Ya no hay diferencias. Me llamó la atención... Si yo voy a otro lado pasa como si yo fuera de ahí. La gente nunca piensa que soy mexicano. No te dicen de dónde eres, qué eres. Puede ser que tu acento es distinto, pero no alcanza por que tus hábitos, tu forma de vestir, todo es lo mismo. Y yo creo que aquí va a pasar lo mismo. En algún momento que llegues a Chiapas todo será lo mismo.

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

AE: ¿Por qué oposición?

LMC: Esa sí es una pregunta un poco más provocativa para sacar las diferentes opiniones de los fotógrafos. Yo creo que es un trabajo complementario.

AE: ¿Yo digo porqué separarlo otra vez? ¿Nada más porqué es indígena ella? Yo creo que ella está en otro nivel. Ella pasó a ser como Suter, nada mas que ella es indígena. Es la única diferencia. Ella está ya metida en un medio, en una mecánica, digamos, que es muy distinta a la de todos los fotógrafos de registro. A ella no le importa... Yo estoy casi seguro que... Digo, no la conozco personalmente ni su personalidad, pero me imagino que a ella le da igual fotografiar esto que fotografiar allá, que ella es una artista. Ella dio el brinco rápido a un medio que tal vez ni mucha gente de aquí de la ciudad lo ha dado, los fotógrafos, porqué ella ya es artista.

LMC: También es un poco, porque antes sí habíamos dicho que fotógrafo indígena no es lo mismo que fotógrafo indigenista. Y esa pregunta es complementaria a lo dicho.

AE: Pero ella no hace...

LMC: Los fotógrafos indígenas sí hace un tipo de registro también, aunque ellos titulan su foto con "mi mamá" y no simplemente con "mujer indígena".

AE: Si lo ves de esa perspectiva, todos hacemos registro. Digo, si yo saco fotos del cumpleaños de mi hija, pues, es un registro. A lo mejor a nosotros no nos interesa, porque es lo común de nosotros, pero puede ser que si se lo enseñas a la gente de una comunidad digan: "¡Mira como tienen sus platos!" Lo mismo como nosotros cuando vemos las fotos de allá. Lo mismo.

LMC: Pero una fotógrafa indígena lo vende, por ser indígena ella y por ser indígena su mamá fotografiada. Si yo saco una foto de mi madre no la podría vender.

AE: Si tuvieras la habilidad de ella, sí. Mira, yo pienso que muchos de los grandes fotógrafos que hacen retratos... Parecen muy sencillos, muy simples y los pueden vender en miles de dólares. Eso me parece una diferencia muy fina, en que momento das este salto. En que momento pasas del documento, que nada más te importa a ti o a un grupo muy particular, a cualquiera que lo ve. Yo pienso mucho de esas cosas...

Por ejemplo, Romualdo Garcías. Cuando fotografió eso, nunca pensó que va a estar en una galería. El hizo retratos para que la gente se las llevara. Ahora con el tiempo, con una cierta visión que tenía logró que trascendiera a eso. Y puede ser que Maruch igual lo haga. Yo lo dudo un poco en esto, porque no tiene el oficio ella. Pero puede ser que tenga este carisma, ese toque que tienen a veces... O que ella se ha metido en un medio en cual ya todo se valora de esa manera. Por ejemplo, Octavio Paz.... Si escribe un recado para el súper, tiene otra valorización. Está escrito por Octavio Paz. Puede ser que con Maruch pase igual. Aunque sea un retrato de su mamá, ya... es un Maruch. Ya no es una foto cualquiera.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoces y qué opinas sobre la calidad de sus trabajos?

AE: Fotógrafos indígenas yo creo que no hay; sobre todo creo que todo el mundo lo ha hecho de fuera. Esta gente no las conozco bien, pero la gente que siento que hace cosas es gente que tiene mucha influencia de fuera, que tiene una visión como todos los que estamos fuera.

Pienso que, son un poco mis dudas en ese, que si no tienes esta educación fotográfica, más formal, pues, no vas a llegar desarrollarlo. Es muy difícil que alguien llegue a poder interpretar y volver a reinterpretar, porque la fotografía siempre ha sido hecha por un grupo muy específico, con una cultura muy específica. Para mi la fotografía es de las pocas, o sea no pasa como con la pintura, es muy reducida. El grupo de gente que ha hecho fotografía pertenece a una formación muy particular, muy occidental. No hay como en la pintura donde hay pinturas de culturas muy distintas. La foto no. Puede haber una tradición muy lineal, muy corta, además muy homogénea. No hay fotógrafos que vengan de otra formación. No puedes decir, sabes que en África hay otra escuela que no tuvo nada que ver con... no. Siempre son los mismos y los que destacan, sobre todo gente que logra llegar a ciertos lugares, es por... tu lo ves en su historia... Es cuando entra en contacto el fotógrafo con las galerías etc. y entonces ahí es donde se empieza... Para mi es una tradición muy lineal muy estricta. Y también es por eso que hay tanta distancia, puesto que son los de los indígenas, porque es una tradición muy distinta, culturalmente.

LMC: ¿Prefieres a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra? Ahora, algunos me dicen que toda fotografía es construida... No me refiero a eso.

AE: Sí, sí... Yo personalmente... construida. Si ves eso aquí, todo es construida, pero también comparto esa cosa de que la fotografía buena es construida siempre –

siempre. Pero nunca me he metido mucho en la cuestión documental. Pocas fotos hice, pero no es mi medio la fotografía documental.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

AE: No va desaparecer. Permanecerá para los artistas, para un grupo muy selecto, para gente que hace cosas para galerías.

LMC: ¿Qué me puedes comentar sobre tus fotos en esa lista?

AE: Han sido para proyectos muy específicos. Yo siempre he trabajado para proyectos específicos. Mira, estos dos [no. 1 y 4] pertenecen a una cosa que se hizo en Culturas Populares sobre la cultura del maguey.



Agustín Estrada, *Producción otomí de nopal tunero*, Valle del Mezquital, Hidalgo, 1989 / Fuente: AAVV: "El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio", Prólogo de Roger Bartra, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México D.F. 1993, p. 23



Agustín Estrada, *s.t.*, Hidalgo, 1987 / Fuente: CATÁLOGO, *Homenaje Nacional a Mariana Yampolsky*, Museo Nacional de Antropología, CONACULTA, INBA, INAH, Centro de la Imagen, Fundación Cultural Mariana Yampolsky, México D.F. 2002, p. 63

Entonces, ahí nos dedicamos como unos seis meses y lo hicimos en colaboración con el INI. Cuando yo estaba trabajando en el INI, me conecté con los de Culturas Populares que tenemos unos amigos por ahí, hicimos un proyecto muy interesante, sobre todo lo que era la cultura del maguey. Hicimos una

documentación muy amplia. Entonces, estas pertenecen a ese bloque y se trabajó mucho en Hidalgo. De la cultura indígena, era de la cultura ñañú como decían ellos. Todo gira alrededor del maguey.



Agustín Estrada, *s.t.*, Acatlan, Guerrero, *s.f.* / Cortesía del autor

Esta [no. 5] pertenece a esta primera experiencia que tuve con el INI como fotógrafo de fijas de la película "Pelear de tigre" se llamaba, creo. Esa es una ceremonia muy bonita, sobre el día de San Isidro Labrador que es cuando se celebra toda esa cosa de la época del cultivo y había una película. Yo me fui a hacer las fijas de esa película y después me gustó tanto que volví dos veces más, dos años después volví a fotografiarlo. Era una cosa muy interesante.



Agustín Estrada, *s.t.*, Acatlan, Guerrero, *s.f.* / Cortesía del autor

[No. 6] Esto es en San Mateo del Mar que es de los huaves que es parte de un registro que estábamos haciendo en el INI sobre parte de los grupos que estaban en las costas de Oaxaca. Pero es una foto más aislada. Y esta es de "Las peleas de los tigres" también, son de la misma serie.

LMC: ¿O sea la cinco y la seis son como de la misma serie?

AE: Sí, son como de la misma serie.

Yo he trabajado en el INI poco mas brincadas algunas cosas que son un poco mas como de registro, que me mandaban... pero grupos grandes... Trabajé lo del maguey, fue un buen período sobre el maguey, y después hice otra cosa que es un poco sobre vida cotidiana con que hice muchas cosas cuando estuve... Ahí tengo un

grupo muy grande sobre cosas cotidianas en los pueblos. Y después tengo este otro que es en Veracruz que no son indígenas propiamente. Es una cosa medio rara, pero tienen mucho que ver. Son campesinos, su forma de vida y como viven los músicos. O sea, es sobre gente que se dedica a la música... básicamente es eso.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

AE: Estoy trabajando de forma digital; trabajo pura cosa construida. Como no vivo de esto lo hago cuando tengo tiempo, cuando me gusta, cuando puedo, no me presiono y muchas ni salen de aquí. Los hago para mí realmente. De lo que vivo es de asesoría y de fotografía digital, que me gusta. Con un giro ahora también me llamo más diseñador que fotógrafo. Hago poca foto en realidad. Trabajo más bien de diseñador gráfico. En los últimos cinco años eso es a lo que me he dedicado más, o sea mas bien me he dedicado hacer libros, revistas y esas cosas.

LMC: Una última pregunta: Hay una problemática en el uso de los términos "indígena" e "indio". ¿Qué piensas al respecto?

AE: Indígenas se entiende. Indios también, aunque a veces suena más peyorativo, pero yo pienso que no es peyorativo y no tienes otra forma.

Otro forma de problema que te vas a encontrar es como les dices, ellos no les dicen así. Los nombres que se usan para denominarlos, normalmente no son los nombres que ellos usan. Y son nombres peyorativos los que se usan. Si tú piensas por ejemplo en los triques... ellos se quejan mucho que ellos no son trique. Usan no sé que otra palabra, pero no trique, porque trique también es despectivo. Trique es algo que avientas, como algo que no sirve. El nombre que se usa para definirlo a cada comunidad normalmente es un nombre peyorativo aplicado por la gente de afuera y no por ellos. Ellos tienen muchas veces otros nombres. Es muy complicado.

Para mí son los pueblos nativos, nativos de aquí. Es lo más correcto. Indígena no me parece malo, pero a veces se piensa peyorativo. No hay forma, no hay una palabra propia. "Indígena" se usa comúnmente. No sé si has oído "chamula"... lo usan a veces despectivo aquí: "Eres un chamula." o: "¡No seas indio!" o: "Pareces indio." Siempre es despectivo, siempre. Entonces a muchos de ellos mismos no les gusta decirles "indios" o "indígena", sino por el nombre que ellos tienen de la comunidad, pero si no estas muy metido no los conoces.

LMC: Los términos que usamos tienen una carga histórica.

AE: Sí, se los han denominado de una forma que ellos no están de acuerdo, pero la gente se desconoce.

Entrevista con Gabriel Figueroa, 06.01.2004, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Gabriel Figueroa (GF): Mi interés por la fotografía hace de familia. La fotografía estaba ahí antes e que yo naciera ya. Entonces, para mi no fue tan complicado quizá acceder a este mundo de la fotografía desde chico. Mi papá me aliento mucho, vi mucho, parte de su trabajo. Estuve en contacto con muchos fotógrafos desde muy joven. Así fue.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

GF: Para mi es un modo de vida. Con los años, entre más practico la fotografía, menos puedo creer que vaya yo hacer otra cosa en la vida que no sea ser fotógrafo. Entonces, para mí la fotografía es eso: es un modo de vida. No nada más para ganar dinero, sino como un modo de vida espiritual y personal.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

GF: Yo supongo que es un traductor del mundo que nos circunda. Un traductor que hace imágenes y que esas imágenes deben de entenderse como parte del mundo que nos circundo, como una explicación del mundo que nos circunda.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

GF: A mi me cuesta trabajo hacer esa distinción. Yo creo a cualquiera le haría lo mismo, porque la fotografía es un lenguaje. Entonces, con el lenguaje puedes decir cosas artísticas o cosas documentales o de facto o de otra manera; o simplemente estás traduciendo a otra cosa. Yo no me sentiría más una cosa que otra. Yo me siento un fotógrafo creativo.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen/imagen fotográfica?

GF: Tendríamos que definir que es una imagen, para empezar. Si una imagen es ya una apreciación personal de alguien que la está plasmando o en pintura o en fotografía o en música o en matemáticas o en x forma o si una imagen es una imagen de la naturaleza. Creo que es una pregunta más filosófica que otra cosa.

Para mí una imagen fotográfica, que es lo que yo hago, es la síntesis de una experiencia en dos planos, y puede tener color o blanco y negro sobre un soporte, hecho a través de un aparato tecnológico como es una cámara.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

GF: Yo creo que la realidad no se puede definir. Se tienen aproximaciones, se puede uno aproximar a definir la realidad. Otra vez volvemos a una cuestión filosófica.

La realidad fotográfica de la que se ha hablado mucho, siempre se le han atribuido a la fotografía cualidades de representación de una realidad que nosotros

reconocemos como tal o que nosotros reconocemos como verdad o con cierta verisimilitud. Yo simplemente pienso que es una manera de ver lo que te circunda, tu entorno, lo que te rodea y si eso se le llama realidad, pues bueno.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

GF: Yo pienso que él fue uno de los fotógrafos cuyo trabajo pudo lograr tener éxito mundial y fue reconocido en otras partes del mundo por esa razón, porque su trabajo tiene algo especial. Pero estamos hablando de un individuo que resulta ser mexicano y que comprendió bien lo que quería decir a través de la fotografía. Eso no siento yo que necesariamente sea lo que ha hecho que la fotografía, que a otros fotógrafos en México o que la situación en México haya mejorado ni empeorado. Manuel Álvarez Bravo empezó tener éxito a los 70 años. Entonces, caminó un largo trecho antes de ser reconocido. Y por otro lado, la fotografía mexicana ya estaba ahí.

Ahora lo que sí es un misterio y es una pregunta para mí: ¿Por qué tantos jóvenes se interesan por la fotografía en México? Y otra de las preguntas sería: ¿Por qué hay buenos artistas de la cámara en México? Todo esto cristaliza en los 90s, en parte en los 80s y en los 90s para mí gusto. Yo pienso que es una situación única y especial, porque si he visto como ha crecido la fotografía en ese sentido, como ha habido más artistas que han querido decir más cosas y se ha promovido a pesar de que somos un país pobre y de un país en donde no se compra fotografía. En realidad podríamos decir que la fotografía mexicana subsiste por el interés que tienen los fotógrafos en hacer fotografía, pero no el público por consumirla.

LMC: Yo creo que hay tantos jóvenes, porque han tenido maestros magníficos. No está sólo Manuel Álvarez Bravo, sino Nacho López, Mariana Yampolsky, Ruth Lechuga y otros.

GF: Sí, pero no necesariamente fueron maestros, o sea Kati Horna si fue maestra, pero Ruth Lechuga que yo sepa no ha sido maestra de fotografía. Tiene una larga trayectoria como fotógrafa étnica, igual Mariana. Pero Mariana tampoco dio clases.

LMC: No, pero según yo había gente alrededor de ellas, jóvenes...

GF: Hay gente alrededor. Ese es una tradición en México. En México siempre ha habido esta posibilidad de acercarse a otros maestros para ser aprendiz o para aprenderles algo o para ser asistentes y la fotografía en México... Muchos de los buenos fotógrafos son autodidactas.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

GF: Se han abierto mercados, la publicidad está muy en boga, hay muchos fotógrafos que hacen moda, productos... La sociedad empieza reconocer al fotógrafo mexicano y ciertas necesidades de poder utilizar la fotografía para ciertos fines, generalmente comerciales y algunas veces culturales. Culturales en el sentido de que tienes que fotografiar cuadros, obras de pintores o de iglesias o de arquitectura para

ponerles en libros, en revistas, etc. –la industria editorial, digamos. Entonces, si se han abierto más posibilidades y eso ha abierto las puertas a que muchos más fotógrafos se vuelvan fotógrafos comerciales y hagan trabajo comercial. Entonces, en ese sentido si siento que ha habido un desarrollo grande.

LMC: Siento que hay muchas becas para apoyar a los fotógrafos...

GF: Últimamente, gracias a ciertos esfuerzos de proyectos nacionales, se ha logrado establecer como un estrato, una plataforma de artistas creativos que a través de ciertas becas y ciertos estímulos han podido realizar proyectos que definitivamente son importante.

Para muchos actualmente en los gobiernos, de muchas partes del mundo, incluyendo a los Estados Unidos, estas becas y estos apoyos y estos estímulos se ven como calidad. Y es un error enorme verlo de esa manera, porque todas estas gentes creativas que están proponiendo hacer proyectos de temas mexicanos. Cualquiera que sea su disciplina y su denominación, eso no importa, están tratando de dar una coherencia cultural, una ideología a un país.

Yo creo que cualquier país necesita, y sobre todo México, tener este tipo de apoyos, porque no podemos vivir de los grandes muralistas. Que además si analizáramos a los grandes muralistas, sin Vasconcelos Diego Rivera no hubiera pintado los murales de la Secretaría de Educación Pública, simple y sencillamente. Si no hubiera una comprensión de parte de las gentes que tienen el poder de decisión de que es importantísimo estar renovando esa identidad de un país, pues, es muy difícil.

Y en relación a la fotografía indígena, es importantísimo que ellos tengan los medios para poderse ver a ellos mismos de otra manera y podernos enseñar a todos cual es la cultura que ellos tienen, que han heredado y que proponen.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

GF: Sí, lo creo. Lo creo más como un producto de exportación también. La fotografía indígena y el indigenismo se han visto como un producto de un país exótico. Entonces, eso le gusta ver a otras culturas, sobre todo a las culturas desarrolladas o de primer mundo que ya no tienen o que tienen muy poca población autóctona. Entonces, si les gusta ver que todavía en otro país y como viven, quienes son y como se ven, pero es más bien una curiosidad del siglo XIX que un interés realmente por como viven otros pueblos.

LMC: Si yo creo que esa curiosidad había desde...

GF: Hombre, yo creo que desde Sahún...

LMC: Me enfoco en los años 90s, porque nace lo de los zapatistas, nacen los fotógrafos indígenas como Maruch... Ellos tienen éxito, ganan mucho dinero... como que pasan muchas cosas. Lo veo como un *boom* enorme, a parte de la producción...

GF: Antes de eso había una producción de fotografía indigenista muy amplia; todos los 80s hubo muchos libros y muchas publicaciones y mucha gente que se dedicó a ir con las peregrinaciones de los huicholes y era ver como viven los coras. Desde *National Geographic* para abajo. Eso no es nuevo en México.

Lo que si quizás es nuevo, que tiene que ver desde luego con el movimiento zapatista, es estos artistas indígenas que empiezan a utilizar los medios electrónicos, fotográficos de la imagen para poder decir sus cosas. Es innegable también su talento, pero también representan esta parte exótica de México.

LMC: Exótica entre comillas...

GF: "Exótica", desde luego.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

GF: No es que yo los quiera distinguir; es que se distingue porque si la fotografía es un lenguaje y tú no te sientes inmerso o no eres parte de un grupo específico y te ves atraído a fotografiar o a documentar otra etnia, pues, lógicamente los vas a ver desde otro punto de vista. Entonces, ese sería para mí la diferencia.

El indígena, si se dedicara a fotografiar el mundo que no le corresponde o al mundo donde no está que sería el de los mestizos o el de los ladinos o el de los blancos o el de las ciudades, por decirlo de algún modo, sería un fotógrafo indígena que está haciendo un trabajo hacia afuera y no hacia adentro de su comunidad. Entonces, para mí la diferencia está ahí, en que la fotografía indígena es la que se refiere desde el indígena hacia dentro de su comunidad y no hacia fuera.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

GF: Me atrajo desde siempre. Desde luego lo prehispánico es algo que siempre está ahí, las pirámides desde chico, mi papá tenía una pequeña colección de arte prehispánico, los libros, los viajes a diferentes sitios arqueológicos. Tengo algún pariente también que es arqueólogo. Entonces, eso siempre me interesó.

Me interesó desde niño y estuve a punto de estudiar antropología o arqueología. Después en mi carrera muchas veces fotografié piezas prehispánicas, sitios prehispánicos para libros, para revistas. Es algo con que he estado muy en contacto y la parte indígena...

La parte indígena es más complicada, porque son comunidades vivas, tienes que tener otro tipo de acercamiento. Nunca ha sido mi interés ir a fotografiar comunidades indígenas como tales. Mi trabajo no tiene mucho que ver con eso. Mi acercamiento ha sido un acercamiento personal con alguna comunidad indígena, ya sea huichola o en la sierra mazateca. En la sierra mazateca incluso tengo comadres y compadres que visito regularmente. Entonces, mi acercamiento es un acercamiento de gusto, de emoción, de cariño más que una cuestión fotográfica. Cuando voy para allá en ciertas ocasiones me piden que tome fotos de sus eventos que para ellos son importantes: bodas, funerales, bautizos.

LMC: Entonces, ellos se acercan a usted y no al revés, en lo fotográfico.

GF: En lo fotográfico, ellos esperan como su padrino que soy, que cumpla como padrino de fotos.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

GF: La verdad es que la pregunta es extraña. ¿Cómo te puedes identificar con una cultura en la que no vives? Soy simpatizante, digamos, trato de entenderla, pero comprendo que por lo poco que he podido estar en comunidades indígenas, comprendo que su vida y su realidad son muy distintas a la mía. Entonces, eso marca una diferencia enorme; y no nada más de vida real de tener que ir por el agua en burros en vez de abrir una llave que salga, sino de lógica. Es toda otra cultura con que tiene otra lógica de existir muy distinta a la que yo tengo. A veces es humorística, a veces es surrealista, a veces es muy dramática, pero son cosas muy distintas.

LMC: Le extraña la pregunta, pero una buena parte de los fotógrafos me dice que sí, por su puesto que se identifican con la cultura indígena. Los demás dicen que les admira y que es otra cultura. Es casi mitad y mitad.

GF: Sí, pero en realidad es que es otra cultura. Ahí no podemos hacer medias tintas ni creer que se han incorporado mucho a lo que es la "realidad nacional" como hablan los estúpidos políticos. Tienen una cultura propia milenaria. Trabajan por ser tan moral que ellos respetan o no, tienen sus fiestas, tienen su forma, tienen sus tradiciones...

LMC: Sus leyes...

GF: Tienen sus leyes implícitas y explícitas. Y, bueno, eso es una realidad clarísima. Entonces, uno puede decir: ¡Viva! ¡Qué bueno! ¡Qué exista! Yo no estoy en contra de que nadie deje de existir por ser diferente a lo que yo soy hoy día.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

GF: No... La arquitectura me interesa mucho; es lo que más me interesa quizá. La arquitectura y el paisaje; el entorno donde viven ciertas culturas. Eso podría ser lo que más me interesa.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

GF: Bueno, no sé. Para darte una opinión tendría yo que ser un experto en el tema o haber leído mucho. No sé cual es la situación de muchas de las comunidades indígenas que hay en México. Sé que la mayoría está pasando por momentos difíciles en donde siempre han sido relegados y maltratados y aplastados por una realidad nacional. Hoy uno oye historias muy desagradables y muy tristes y por otro lado, la comunidad de la sierra mazateca, la que yo he ido constantemente, he visto que han cambiado, que han variado.

Incluso en Huautla de Jiménez donde están mis comadres y compadres están construyendo una escuela de bachillerato. Pero igual son contradicciones. Para mí es una contradicción. En esa comunidad Huautla de Jiménez es una cabecera municipal que ya tiene mucha población. Tiene 15 primarias y tiene dos secundarias, o sea de todas las primarias, todos los que salen de primaria, si es que la acaba, van a dar a dos secundarias que no es nada. Están haciendo una enorme escuela de bachilleres que dices, no sé si están planeando para el futuro o no están viendo la realidad de las estadísticas.

Entonces, pienso que hay mucha incongruencia y muy poca comprensión con respecto a las comunidades indígenas en México para poderla realmente beneficiar. Y en todo caso, si ellos quisieran, incorporarse a la vida nacional de una u otra manera, pero siempre pienso que es todavía -este es un juicio personal- que es una parte injusta.

LMC: ¿No cree que al incorporarse, se van a perder aún más sus tradiciones, sus lenguas...?

GF: Eso sí es algo que yo no quisiera. Yo no quisiera que una comunidad indígena se quedara intacta. A mí no me interesa eso. Todas como todas las comunidades, incluso las prehispánicas, tenían pasos comunicantes con otras culturas y con otras etnias. Entonces, preservar como si fuera una pieza de museo una etnia o una comunidad indígena me parece una estupidez. Entonces, bueno, que ellos decidan.

Ese es el problema. El problema en México es que las comunidades indígenas no tienen la capacidad por ley, que además les corresponde ese derecho, de autogestionarse y autogobernarse. Que eso es lo que los zapatistas han tratado de hacer, pelear por eso. Mientras que eso no exista como comprensión real, no se implemente de facto esa ley como no se implementa muchas otras en México, entonces, no le veo que las comunidades indígenas realmente puedan progresar como ellos creen que deben de progresar.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

GF: Yo creo que los foto reporteros que hacen todo este tipo de documentación, lo hacen con dos afanes: Uno, porque son temas de actualidad que se pagan y, por otro lado, por una cuestión ideológica, de denunciar o de demostrar que tan mal o que tan bien está una comunidad indígena o que tantas injusticias se les han aplicado a esa comunidad indígena. A mí no me interesa eso. La política a mí nunca me ha interesado en ese sentido.

A mí lo que me interesa es otro tipo de realidad. A mí lo que me interesaría sería más cultivar como he cultivado una relación de amistad y de cariño con unas personas a las que quiero verdaderamente y a las que respeto sobre muchas cosas y que siento que me enseñan cosas, pero al nivel personal, a nivel espiritual profundo. Yo no tengo que estar denunciando y estar fotografiando eso. Sentí la necesidad de hacerlo hace muchos años... no más. Y de hecho mis fotos no se han publicado nunca. Son fotos que hago personalmente.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas?

GF: La mas fotografiada el la comunidad mazateca y otra etnia a la que he más o menos fotografiado un poco es los huicholes.

LMC: Se fotografían mucho los huicholes, los coras...

GF: Sí, mira los tarahumaras... los que se dejan; porque los chamulas no se dejan fotografiar. Es muy difícil que tú puedas entrar a una comunidad chamula a fotografiar.

LMC: Pregunto a los fotógrafos, si esas son las etnias que se dejan fotografiar y muchos dicen que es, porque estaban en el camino.

GF: También, también. A todo les tienes que pedir permiso, pero generalmente son las fiestas religiosas de los coras, las fiestas religiosas de los tarahumaras, las fiestas huicholas o las comunidades huicholas, pero generalmente en fiesta también. [...] Generalmente son o fiestas o ceremonias, de la vida cotidiana de una comunidad... eso ya es más difícil.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

GF: Tradicionalmente se nace en una comunidad indígena o no se nace en una comunidad indígena. Si tus dos padres vienen de un linaje de indígenas desde hace x de cantidad de cientos de años, pues, obviamente traes sangre indígena casi pura.

LMC: Entonces, diría que la vida en la comunidad...

GF: Sí, yo diría más bien que tiene que ver con la vida en la comunidad, el lenguaje y de donde vienes. Quienes son tus padres, cual es tu linaje. Eso define... desde luego y sobre todo con que estás comprometido, quieres estar con tu comunidad. [...]

Es que yo pienso que quieres definir algo que no tiene una definición muy clara.

LMC: Yo creo que es el puro uso al final.

GF: Puede ser, porque es también como te sientes tú. Además tú también puedes escoger. A lo mejor no tienes la sangre, pero si tienes la actitud o si tienes la vocación o si quieres vivir en una comunidad indígena.

LMC: Alguien me dijo que no son indígenas sino indios...

GF: Bueno, lo que pasa es que te vas a encontrar con gente que tiene otra visión y muy poca información de que ya no se les dice indios. Se les dice indígena y ese tipo de cosas. [...] Yo creo que es algo que no se puede definir y menos en países como México donde ha habido mezclas raciales tan profusas.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros.

GF: Yo más bien lo veo como que hay gente que está luchando por el medio ambiente y hay gente que está luchando por los derechos de otros. Si lo logra, que bueno. Pienso que efectivamente si hubiera gente que se dedicara indiscriminadamente o sin hacer distinciones de que etnia... si estas luchando por los derechos de todas las etnias y no de la etnia tzotzil, tzeltal,... de las comunidades zapatistas en específico, entonces, si se puede catalogar como una tendencia a luchar por los derechos del indígena.

LMC: ¿Qué piensa sobre el racismo?

GF: Es parte de la naturaleza humana querer siempre hacer una diferencia y querer siempre creer que tú eres mejor que los demás, pero no por tus méritos, sino por donde vienes. Porque tú crees que naciste distinto. Entonces, eso es lo que crees que te hace distinguirse de los demás.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

GF: Generalmente muchos de mis amigos que si se dedican a fotografiar etnias lo que hacen les llevan los libros, les llevan las fotos, les hacen retratos... Esa es una forma de contribuir o de regresarles, pagándoles con el trabajo de uno. Yo no lo veo mal.

Habría que preguntarles a los fotógrafos; habría que preguntarle a Pablo Ortiz Monasterio si le ha dado a los huicholes regalías de los libros que ha vendido.

LMC: El dice que lleva fotos y a veces lleva un venado cuando hay una fiesta...

GF: No, bueno, pero él no. Eso hizo su hermano. Su hermano Fernando es el que llevó junto con otras gentes que se juntaron venados a la comunidad huichola, o sea no fue Pablo particularmente. Yo sé que Pablo les lleva retratos, pero yo no sé si les ha pagado regalías.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

GF: ¿Una oposición? No sé. No sé, si es una oposición o si simplemente están teniendo voz fotográfica por primera vez o si de veras lograron a través de la fotografía poder expresar cosas que antes no han podido decir. No te puedo decir, si es una reacción en contra o un descubrimiento a favor.

LMC: Yo lo veo como algo complementario, pero eso es sólo mi opinión.

GF: Pues, puede ser...

LMC: Complementario, porque es un punto de vista que antes no había.

GF: Exactamente.

LMC: ¿Qué fotografías indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

GF: Los mismos que ya hemos mencionado [los del AFI].

Bueno, lo de la calidad... Eso no me preocupa tanto. La calidad es algo que no se puede medir. Se tiene que apreciar. También tendríamos que entrar en un tema filosófico para realmente definir lo que es la calidad, pero a mi me parece que es muy valioso el trabajo que han hecho, muy valioso, y me parece que es una expresión propia que se suma a las otras expresiones propias de todos los artistas fotógrafos o de los fotógrafos creativos que andamos dando vueltas por México. Quizá por lo novedoso de lo que están diciendo ahorita tienen más atención.

LMC: También. Creo que es bastante buena la calidad por lo poco de tiempo que llevan con la fotografía. No tienen la misma formación como muchos otros fotógrafos que llevan muchos años con la fotografía, ya desde su infancia...

GF: Si. Eso garantizado.

LMC: por otro lado siento que se les han echado demasiadas flores a veces. Hace falta ser más crítico.

GF: Lo que pasa es que en estas cuestiones del arte y la creatividad las opiniones a veces son muy apasionares también.

LMC: Si. -¿Conoces a Carlota Duarte y su trabajo en el AFI?

GF: No creo conocer su trabajo. Personalmente no la conozco, pero ya tendré la oportunidad alguna vez.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

GF: A mi me gustan las imágenes que tienen un efecto, que son efectivas, que llegan a donde tienen que llegar. No me importa si para eso pegaron a roces a un papel y luego lo fotografiaron o se lo encontraron o se lo imaginaron y lo construyeron en PhotoShop... me da exactamente igual. Le tengo un respeto a la imagen, a lo que me puede proponer esa imagen. No me importa como llegaron a esa imagen. Muchas veces tiendo yo personalmente a tomarle un gusto a las imágenes mas simples y más sencillas, pero no siempre y no necesariamente. Entonces, mi opinión puede ir de un lado o del otro según la efectividad de la imagen en cuestión.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

GF: Me parece una maravilla, una herramienta más que se suma a todas las herramientas que se han venido sumando desde que se inventó la fotografía hasta la fecha. Para poder crear imágenes. El fotógrafo ha estado siempre casado con la tecnología, o sea o compras un nuevo cuerpo de cámara o compras otros lentes

mejores o compras una cámara de otro formato o tienes una película que ya tiene los colores mejores o compras una cámara que ya tiene más píxeles o menos píxeles o tienes un escáner que lee las imágenes de una manera que antes no se leían... Un fotógrafo tiene que estar necesariamente en contacto con los avances tecnológicos.

La digitalización para mi gusto es una herramienta muy poderosa que hace que los fotógrafos puedan acceder más inmediatamente a las imágenes y liberarse de alguna manera de esta creencia de que la imagen directa es una imagen que no tiene una interpretación que así es la realidad. La digitalización para mi gusto ayuda a que la fotografía tenga más oportunidades de verse como un medio de expresión más amplio.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

GF: Eventualmente, yo creo que sí. Se puede convertir en un medio alternativo de hacer fotografía o de hacer imágenes, un medio ortodoxo. No creo que desaparezca del todo, pero la tendencia es esa a la inmediatez de la imagen y la cierta calidad que da la imagen electrónica. Dicen, la foto digital no tiene la calidad ni la cantidad de información que tiene un pedazo de película. Yo estoy de acuerdo. Lo puedes comprobar científicamente. ¿Lo puedes ver? ¿Puedes ver la diferencia entre una y otra? -No. ¿Por qué? -Porque nuestros ojos tienen un límite de resolución. Entonces, qué más da. A menos de que hagas un punto específico de que ese medio es el medio que tu escogiste usar por ciertas razones. ¿Por qué imprimiste en platino y no imprimiste en digital? Es otra técnica.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

GF: Mi siguiente proyecto, el en que estoy ahora, es un proyecto sobre arquitectura, sobre arquitectura utópica, o sea construcciones que no existen. Muchas de las cosas son fotos que he tomado durante muchos viajes a muy diferentes lugares y de ahí empiezo construir otros lugares u otras construcciones que a la hora en que se ven, tu ojo quiere creer que están ahí. Tu ojo si te dice esto si existe.

Entrevista con Federico Gama vía correo electrónico, Agosto 2008, México-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Como inició tu interés por la fotografía?

Federico Gama (FG): Nunca me imaginé que iba a ser fotógrafo, aunque tenía una cámara en casa, tampoco tuve interés por ella, ni fui de las personas que tomaba fotos a la familia o a los paisajes, mi imaginario desde niño fue ser escultor o pintor porque tenía habilidad para eso. En la secundaria tome el taller de artes plásticas y terminado este nivel fui a inscribirme a la escuela Nacional de Pintura y Escultura pero me dijeron que esos estudios, precisamente desde ese año, ya eran de nivel universitario así que si quería estudiar arte, primero, tenía que terminar el bachillerato. Obviamente no me interesaba, deje los estudios por tres años para dedicarme a la vagancia total y cuando regrese a estudiar elegí la carrera de periodismo.

Quando cursaba la mitad de la carrera de manera totalmente casual llegó a mis manos una cámara fotográfica, mi madre me preguntó: qué necesitas más para continuar con mis estudios ¿una computadora o una cámara fotográfica? Y después de pensarlo un poco me decidí por la cámara porque, para mí, las computadoras todavía eran algo muy raro en esa época. Mi primer cámara fue una Nikon FA, pequeña y manual, que para mi resultó excelente.

Este encuentro fortuito con la cámara y el primer rollo que tome fueron definitivos para que yo me dedicara a la fotografía. En ese tiempo yo estaba muy involucrado en el activismo político de izquierda y mis primeros disparos los hice el primero de mayo de 1986 durante los enfrentamientos que se hacían entre los trabajadores de los sindicatos independientes y la policía para impedir que se manifestaran en la marcha oficial.

Quando fui a revelar el rollo quedé realmente impresionado con los resultados, la primera sorpresa fue que todas las fotos estaban bien expuestas y se podían imprimir perfectamente, la segunda cosa que me gustó fue la composición de las fotografías. Otra cuestión muy importante también fue que las fotos eran útiles, es decir, que las podía utilizar para denunciar los abusos de la policía y como el gobierno impedía que los trabajadores se manifestaran libremente, lo que significaba una violación a un derecho constitucional.

Digamos que yo no me interesé en la fotografía hasta que mi madre me regaló una cámara a los 23 años y me di cuenta, de inmediato, que tenía en mis manos un medio de expresión y de comunicación útil.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

FG: La fotografía para mi significa muchas cosas. Algunas hasta contradictorias. Lo primero y más importante es precisamente lo que me sorprendió cuando tome mis primeras fotos, que la fotografía es un medio de expresión estético y útil al mismo tiempo o por separado y eso me permite decir o transmitir visualmente muchas cosas, opinar lo que pienso y abordar temas que me apasionan que, además, puedo compartir con otras personas que pueden estar de acuerdo o no con lo que yo propongo. Pero también y casi a la par significa una forma de ganarse la vida que,

como cualquier trabajo algunas veces lo disfrutas mucho, otras te aburres y otras te cansas, definitivamente es de esas actividades que te pagan por hacer lo que te gusta. La fotografía, para mi, significa reto y placer, al mismo tiempo, en cada uno de los momentos climáticos del proceso creativo (algunos con su cuota de adrenalina) desde la toma, el revelado, la impresión y la exhibición. Pero también es un compromiso, personal, familiar y social.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

FG: Se puede decir que es alguien que es "un profesional de la fotografía", no lo creo. Es una pregunta muy difícil de responder porque existen muchas formas de producir fotografías y de ser profesional de la fotografía, existe una gama muy amplia de especialidades fotográficas y cada una de ellas te puede decir las cualidades de un "fotógrafo". Para ponerte un ejemplo de esto, en la fotografía periodística se piensa diferente sobre "lo que es un fotógrafo" si este se dedica a la fotografía de diarios, de revistas o de agencias y estamos hablando de la fotografía de noticias y que en varias ocasiones coinciden, estos tres tipos de fotógrafos, en un mismo evento. Y si te dedicas a la fotografía documental, es prácticamente otra fauna, otro estilo de construir las imágenes, es más, se lleva otro equipo en la mochila.

En lo que a mi especialidad se refiere un fotógrafo que hace "fotografía documental de autor" es aquel que tiene un compromiso social y que es honesto con lo que propone fotográficamente, es decir, alguien que revela sus intenciones y las comparte y no se escuda en "la realidad de los hechos", que tiene el control del proceso de producción fotográfica de principio a fin, desde el soporte de la imagen hasta la exhibición o presentación de su material y que, por lo mismo, propone un lenguaje claro que le da sentido al contenido y a la forma de un proyecto. Por otra parte, creo que un fotógrafo documentalista hoy en día es aquel que se sigue ocupando de retratar la vida en todas sus manifestaciones, lo que el hombre es, lo que hace y lo que piensa, pero que tiene el compromiso de hacer "documentos fotográficos contextualizados", con un enfoque y una perspectiva muy claros para todos.

LMC: ¿Te sientes fotógrafo o artista?

FG: Otra vez entramos en el terreno de los contextos va a depender en que país me encuentre o donde exponga o se publique mi trabajo, existe cierta flexibilidad en mis proyectos que han recorrido desde los lugares o museos con un sentido netamente antropológico o social hasta las galerías de arte. Sinceramente me siento las dos cosas, pero si tengo que decidir por alguna de las dos, soy fotógrafo.

LMC: ¿Cuál es tu definición personal de una imagen/imagen fotográfica?

FG: Que la imagen fotográfica es un espejo que refleja al mismo tiempo una "realidad", que dice tanto de lo que estuvo frente de la cámara como del que estuvo detrás de la cámara. Una de las cualidades irrefutables de una fotografía es que aquello que se ve en la foto estuvo necesariamente frente a la cámara pero no

podemos olvidar tampoco que "alguien" la registró con las cualidades y calidades que se ven en la foto.

LMC: ¿Cómo defines la realidad y la realidad en la fotografía?

FG: El problema o la paradoja para definir la realidad es que uno vive en ella y siempre se comprende o se mira desde donde uno esta parado, sin duda, un problema para observarla objetivamente porque además es tan dinámica como el tiempo y tan flexible que uno puede llegar a dudar que exista. La realidad es una vivencia subjetiva que está en constante movimiento y que adquiere importancia sólo en ciertos momentos "climáticos" ya sean personales, sociales o históricos, es decir, cuando uno se detiene a pensar en ella y nos percatamos de sus consecuencias. Los registros, los rastros, las huellas, los índices o vestigios, son las consecuencias de la realidad que uno puede detenerse para observarla pero muy pronto nos damos cuenta que están fuera de contexto y que desafortunadamente ya se nos escapó y que solo podemos imaginar o suponer como fue. La realidad fotográfica registra algo que definitivamente sucedió, pero es la consecuencia interpretada de un fragmento de la de vida, es decir, es la parte superficial o lumínica, de algo que fue elegido, desde un punto de vista muy definido, encuadrado y organizado. Definitivamente es algo mucho más complejo que una huella o un instante petrificado.

LMC: ¿Crees que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

FG: Sin duda el trabajo de Manuel Álvarez Bravo fue fundamental para las generaciones que le siguieron y una punta de lanza para que se diera a conocer la fotografía mexicana en otros países y de ese abrevadero hemos tomado muchos pero en la fotografía mexicana hay también otros fotógrafos que contribuyeron y han contribuido a elevar el nivel de la fotografía mexicana.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y que opinas al respecto?

FG: La fotografía mexicana se encuentra en una etapa muy dinámica y en crecimiento, es obvio que no todo lo que ese está produciendo es bueno pero esta modernizando su discurso y su lenguaje es cada vez más universal, ejemplo de esto son las distinciones internacionales que han recibido algunos mexicanos en los últimos 12 meses como el premio Hasselblad a Graciela Iturbide, El Grange Prize de la AGO de Canadá que ganó Marco Antonio Cruz, el premio Descubrimientos de Photoespaña que le otorgaron a Alejandra Lavianda, Las nominaciones de Francisco Mata y Maya Goded al Cartier Bresson, un World Press Photo en la categoría de asuntos contemporáneos a Carlos Cazalis.

Creo que en México una parte del documentalismo esta buscando nuevas formas de expresión y muchos fotógrafos que hacían fotografía de autor o conceptual están experimentando o se están expresando con la fotografía documental, y por otra parte un sector muy importante de los fotodocumentalistas se están aferrando a las formas tradicionales. En este panorama se está creando una

brecha que necesariamente va a polarizar o confrontar las ideas o las formas de hacer fotografía documental.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opinas sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

FG: La diferencia fundamental entre la fotografía indígena o "indigenista" no estriba en la calidad artística, documental o plástica de las fotografías que logra uno u otro fotógrafo, sino en las desigualdades entre cada uno y en la falta de oportunidades del indígena. Porque el "indigenista" puede conocer tan bien una comunidad que lograría un trabajo extraordinario, que efectivamente fuera un retrato de la vida indígena o de un grupo social y el indígena podrían hacer también un trabajo excelente de autorretrato si aprende la técnica y logra entender que la fotografía es un medio de expresión.

Pero cuando se va un fotógrafo de "safari antropológico" o "turismo social" por unas semanas o meses a una comunidad indígena, como lo vemos o lo hacen muchos fotógrafos, definitivamente si existe una diferencia entre el trabajo de un fotógrafo indígena y el de un fotógrafo indigenista, de entrada porque cada quién ve lo que sabe. Pero tampoco el trabajo de un indígena sobre su propia "realidad" es el mejor *per se*.

Por otra parte esta discusión es tan ambigua como decir que existe un arte de género, el arte es arte y quién tiene talento, paciencia y trabajo no importa si es alto, gordo, hombre, mujer, homosexual o si es hijo de la reina Sofía. La fotografía o los proyectos fotográficos nos deben convencer por su calidad artística o documental y no por quien los hace, porque si no caemos en el favoritismo, en la discriminación, en la tolerancia complaciente o en el sentimiento de culpa. Lo que si debemos hacer y también me refiero fotográficamente hablando, es luchar para que todos podamos tener las mismas oportunidades.

Perdón que insista pero quiero ser un poco más gráfico, no es lo mismo llegar a una comunidad, con dinero, con equipo, con guías, con comida, con repelente, con cientos de rollos y luego de un tiempo regresar a la "civilización" para revelar imprimir, exponer o publicar, que regalarle a un indígena un cámara semiprofesional, cuando bien les va, para que hagan unas fotos "en sus tiempos libres", para que luego llegue un "curador" o "descubridor" a exponer o publicar su trabajo y escriba sendos artículos sobre lo naif de su visión.

Además todo el mundo se olvida que la fotografía es una imagen construida a partir de un aparatejo que genera imágenes con las convenciones o reglas de la perspectiva occidental y las culturas indígenas tienen una percepción distinta y por lo tanto formas distintas de representar imágenes.

Sin embargo creo que hoy se podría hacer un recorrido a la inversa y que viniera a la ciudad, de "safari urbano", un fotógrafo indígena en la misma igualdad de circunstancias, con dinero, con equipo, con guía, con medios de transporte y luego regresara a su comunidad con la crónica de la vida urbana y que se aceptara ese proyecto como "una verdad absoluta de un pueblo indígena" sobre la vida urbana de una ciudad.

LMC: ¿Crees que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena / indigenista?

FG: La verdad es que no tengo los elementos para afirmarlo o negarlo, no soy un estudioso de la fotografía indigenista o indígena, sin embargo pienso que la fotografía indigenista es algo que ha estado presente a lo largo de la historia de la fotografía y que en algunos casos se han cometido ciertos abusos o excesos de interpretación, “licencias” del “realismo mágico”, por aquello de que el exotismo vende. En cuanto a la fotografía indígena conozco el proyecto de Maruch Sántiz Gómez sobre las “Creencias” un trabajo muy interesante que seguramente inspiró y abrió muchas posibilidades de interpretación a las aburridas y tradicionales formas de hacer fotografía documental. Otro trabajo interesante es el proyecto “La Mirada Interior” del Taller Fotográfico de Guelatao, donde se imparten talleres de fotografía video y radio comunitario a los jóvenes de nivel bachillerato para experimentar y explorar con su propia comunidad. Posiblemente estos son ejemplos que se multiplicaron en muchos pueblos pero no tengo más información sobre el impacto que esto produce en sus comunidades.

LMC: ¿Cómo defines al indígena de hoy? - ¿Quién es “indígena” y quién no?

FG: En México ser indígena no es para sentirse orgulloso, ser indígena es algo digno de esconderse, no hay nada más bajo o peyorativo en la escala social que ser indígena con todo lo que la palabra implica: una persona muy pobre, sin educación, que viste muy mal y que se le llama categóricamente “indio” como insulto y como condición social.

Sin embargo algo está pasando, en estas comunidades, que se están transformando de una manera muy radical y eso lo podemos medir o notar en los inmigrantes indígenas que vienen a la ciudad de México. El indígena que mejor conozco es el indígena inmigrante que se viene a vivir al D.F. y creo que está tomando conciencia de lo que es y de lo que quiere ser en esta ciudad. “Dicen los antropólogos que cuando un indígena sale de su comunidad el indígena muere y eso no es cierto, aquí estamos”, dijo Bulmaro Ventura indígena mazateco del estado de Oaxaca en el Primer Foro sobre Indígenas Urbanos organizado por la Escuela Nacional de Antropología e Historia en 2009.

Mi proyecto *Mazahuacholokatopunk* describe precisamente al indígena de hoy. Son jóvenes que a primera vista, a los ojos no especializados, “son punks” y es precisamente una de las intenciones concientes o inconcientes de estos muchachos, la de parecer un joven urbano para no ser discriminado. Ellos se visten con estos atuendos para integrarse o “convertirse” de manera radical e inmediata a la vida urbana de la capital, es decir, quieren invisibilizar su origen trabajador e indígena y el vestuario de las culturas juveniles les permite el camuflaje perfecto para “actuar” (en el sentido de interpretar a un personaje) “la escena callejera” con lo más opuesto a un *look* indígena. El atuendo les da una seguridad mágica a estos jóvenes, como al guerrero, al sacerdote o a las *top models* y así lo exhiben, con glamour, seguridad, fuerza, poder, elegancia y sofisticación.

Un indígena en México es alguien que nace marcado para toda su vida. Ser indígena en mi país es una cuestión de origen y eso nadie lo va a cambiar, por más dinero o poder que puedan acumular, porque es “una marca divina” y este

sentimiento existe desde el Virreinato por el sistema de castas que vivimos durante más de 300 años. El indígena es aquel que nació en las comunidades nativas de México y que habla su lengua natal, pero si nace en el distrito Federal y nunca habla la lengua de sus padres, el mismo puede, “desmarcarse” y no considerarse indígena. La cuestión de la lengua es tomada en cuenta para saber que tan indígena es una persona, si no habla español, es considerada como una persona de tercera y se usan expresiones como: “ni siquiera sabe hablar como la gente”. Per curiosamente si llega una persona de otro país, por ejemplo, de habla inglesa el mexicano mestizo es el que siente ignorante por no saber su idioma.

LMC: ¿Desde cuando y de qué forma te atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

FG: Mis proyectos tienen que ver más con la vida urbana que con las comunidades indígenas, en lo personal son tres temas los que me han interesado desde hace quince años, la identidad de las culturas juveniles, la vestimenta como forma de expresión y la migración de la cultura, como algo que viaja, se recicla y se reinventa. Pero en los últimos cuatro años he estado trabajando con las comunidades indígenas y rurales que han inmigrado a la Ciudad de México y que adoptaron como propia la forma de vestir de las llamadas tribus urbanas y que yo los llamo Mazahuacholoskatopunk.

Los Mazahuacholoskatopunks son un grupo formado por jóvenes de muchos y muy variados pueblos nativos del centro del país donde se hablan también diferentes lenguas y que lograron identificarse en una serie de “atuendos personalizados” que de tan variados los unifica, les da estilo, aquí se entiende muy bien que el dandysmo no solo es de corte inglés. En lo único que son iguales es en su condición social: ser de los pueblos originarios de México lo cual significa que viven en la marginación y que están obligados a salir de sus lugares de origen hacia la ciudad para laborar como trabajadores de la construcción los hombres y como empleadas domésticas las mujeres: son personas sin visibilidad social.

En esta transformación o construcción de su identidad urbana, el Mazahuacholoskatopunk recupera cierta dignidad para la escena pública y su lenguaje corporal cambia y estos personajes actúan o se desplazan por las calles (prácticamente sólo los domingos, porque el resto de la semana trabajan todo el día) seguros, conquistadores, como modelos de pasarela.

En cuanto a lo prehispánico, es algo que también he tocado periféricamente porque los temas que abordo tienen que ver con las subculturas urbanas del Distrito Federal y estos grupos de alguna manera lo relacionan. Hay un término o categoría que yo llamo nodos de identidad, núcleos temáticos que se unen o se conectan con varios de mis proyectos. De tal forma que los elementos como la danza o la iconografía prehispánica fue algo que estuvo muy presente en un proyecto que yo realice sobre el tatuaje y que yo llame historias en la piel y también forma parte de la cosmogonía de los cholos otra de mis proyectos. Es curioso y cabe señalar que los cholos, por ejemplo, se sienten herederos de la cultura prehispánica y descendientes de Cuauhtemoc pero no se sienten indígenas.

LMC: ¿Te identificas con la cultura indígena de México?

FG: Tendríamos que decir de “las culturas indígenas de México” y si me identifico con esas culturas porque me interesan sus costumbres, sus traiciones, su forma de vida, su conocimiento, su desarrollo y su transformación, es decir tengo un interés fotográfico, pero no en el sentido de compartir las mismas creencias, propósitos o deseos. Tampoco es algo que yo este trabajando directamente.

LMC: ¿Tienes algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

FG: No.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opinas sobre esto?

FG: La situación del indígena en todo el país sigue siendo la misma que vivían hace cien años, de discriminación, de marginación, de despojo y de injusticia. Lo que pienso es que ni las instituciones ni la sociedad se han ocupado de resolver esos problemas y la fotografía indigenista ha echo muy poco para darle visibilidad a sus problemas o generar un ambiente social que ponga la mirada en esa dirección. Muchas de las fotografías indigenistas o son de los miserables desposeídos del país o del “realismo mágico” pero nunca los vemos con dignidad.

LMC: ¿Qué opinión tienes sobre los zapatistas?

FG: Creo que el movimiento Zapatista fue muy importante porque puso en la agenda política y social la situación indígena. Levantarse en armas primero y deponerlas después fue muy importante y muy inteligente, les dio dignidad y nobleza de la que ningún político mexicano puede presumir porque después de eso pudieron levantar la voz y reclamar algo de lo que les debe este país. El problema fue que el estado “inteligentemente” focalizo el problema con Marcos y los medios de comunicación como borregos, querían saber que fetiches se colgaba, a que mujeres seducía y como era su rostro y el comandante, el líder visual del movimiento, se convirtió otra vez en parte del “realismo mágico y maravilloso” de México: “todo el numerito estaba de foto”.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas y cómo te acercas a ellas?

FG: No tengo el dato de las etnias más fotografiadas, pero la forma de acercarse a éstas comunidades para hacer un proyecto fotográfico es algo que lleva tiempo donde lo primero que se tiene que hacer “respetarlas” y después conocer a la gente para que ellos también te conozcan a ti y les puedas explicar entonces, de la manera más clara, del por qué o para qué quieres las fotos. Las cosas funcionan también si hay un compromiso social con la comunidad si ellos pueden ver y entender que no sólo tú ganas con las fotos sino que también para ellos es útil el proyecto. Es decir, la comunidad se abre al fotógrafo si se entiende perfectamente que pueden confiar en ti y que vas ha estar con ellos cuando te necesiten, porque ellos también van ha estar contigo cuando tu los necesites fotografiar. Y mucho respeto por lo que son, por lo que hacen y por lo que piensan.

LMC: En tu trabajo con indígenas, ¿te acuerdas de alguna situación difícil o de alguna manera excepcional?

FG: No recuerdo nada difícil o excepcional, desafortunadamente sólo cosas muy comunes y cotidianas que me avergüenzan de los habitantes de mi país de mi ciudad y de mi propio barrio, de cómo siguen tratando a los indígenas que vienen a vivir al Distrito Federal. Escuchar a Doña José (una gran señora de origen mazahua luchadora social por vivienda digna para los indígenas del Centro Histórico de la Ciudad de México), de cómo la insultan por las calles por ser indígena y todos los días le gritan india mugrosa y le chiflan por portar el vestido tradicional y como las autoridades la tratan como si fuera menor de edad y como los bancos no les quieren otorgar créditos por ser "indígenas" y de como los arquitectos les quieren hacer unos espacios "como para animales" y así sigue la lista: "al fin que son indios". Es decir, que la discriminación y la prepotencia, institucionalizada a todos los niveles, sea una cosa común.

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos no indígenas?

FG: En la pregunta número diez me referí a esto, creo que son un propuesta muy interesante, pero no son una oposición porque estas fotos terminan en las galerías y en los espacios occidentales y no se si regresan o se conocen en las comunidades indígenas, creo que el proyecto de Maruch tendría un impacto mayor si se hiciera una exposición itinerante en los pueblos indígenas con una platica de la propia Maruch, sobre su experiencia como fotógrafa. Que se exponga en galerías o museos occidentales es meterla en una vitrina para los coleccionistas de cosas curiosas y de almas piadosas.

LMC: ¿Prefieres a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

FG: Definitivamente prefiero a la fotografía con un compromiso social, así sea fotografía conceptual. Yo me considero un fotógrafo documentalista, pero como me permito muchas cosas que los puristas documentalistas tachan a de aberraciones, entonces llamo a mi trabajo "fotografía documental conceptual", para diferenciarla de la fotografía documental tradicional porque antepongo mi manera particular de ver a la "realidad". Es decir yo parto de una idea concepto o un tema determinado de un punto de vista subjetivo, lo que yo creo y lo que yo pienso sobre un tema o proyecto en particular. Esto sin duda hace, mi trabajo más parcial, pero también lo hace más honesto porque "me responsabilizo de los registros" y no me escudo en la "realidad de los hechos".

LMC: ¿Qué opinas sobre la digitalización de fotografía?

FG: Que es una forma distinta de construir imágenes fotográficas que facilita el imperio del consumo de la imagen fotográfica. La fotografía digital ha cambiado radicalmente la forma en como nos acercamos a las imágenes fotográficas, facilita el acercamiento a la fotografía y eso ha multiplicado el número de personas que producen imágenes fotografías. Yo creo que en esto esta el verdadero potencial de la fotografía digital, cualquier invento o mejoría técnica en las cámaras multiplica exponencialmente el número de productores y por lo tanto consumidores de las imágenes en perspectiva. Creo que ahora sí el consumidor de fotografías se esta

alfabetizando en lo que a fotografía se refiere, es decir, esta aprendiendo a escribir visualmente, porque la fotografía digital, ni con todos sus adelantos ni con todos sus píxeles ha mejorado la calidad de la fotografía análoga, bueno existen cámaras con miles de píxeles y de miles de dólares que logran exactamente los mismos resultados que una cámara análoga de 500 dólares y con un proceso de revelado de 10 dólares.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

FG: No y creo que será una virtud usar cámaras análogas, así como revelarlas e imprimirlas. Por otra parte las imágenes que se hagan con el método tradicional elevaran e su costos de producción y por lo tanto el precio de venta en el mercado que ya estaba muy devaluado.

LMC: Te interesan mucho los jóvenes migrantes indígenas en el D.F. y tomaste toda una serie llamada Mazahuacholokatopunk. ¿Desde cuando te dedicas a ese tema en particular y por qué?

FG: Empecé a hacer las primeras fotos en diciembre 2004, pero era un tema que me interesaba desde cuando menos 10 años antes, cuando propuse un proyecto de beca, para Jóvenes Creadores, que titulé *Tarde de un Domingo en Chapultepec*. Era una referencia clara al famoso mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, porque en ese mural Diego hace un retrato de la sociedad de su época y un recorrido por la historia de México. Pero me interesaba hacer una serie de retratos de las familias o grupos de personas que asisten a Chapultepec los domingos porque ese día el noventa por ciento de las personas que visitan el parque pertenecen a la clase trabajadora de la Ciudad de México y yo quería hacer un retrato que representara a los trabajadores del fin de milenio en su día de descanso cuando salen limpios y con sus mejores prendas, "para domingear", porque me parecía y me sigue pareciendo que son grupos que no están representados en los medios de comunicación, o mejor dicho, que su imagen no existe en los medios de comunicación de una manera digna. Y el grupo juvenil que yo llamé después *Mazahuacholokatopunk* era parte sustancial de ese universo de trabajadores. Pero una de las razones más importantes por las cuales yo me he dedicado a ese tema es por hacer visible a ese grupo que se quiere mimetizar en las subculturas urbanas, es decir invisibilizar su origen indígena y trabajador cuando menos los domingos por razones de discriminación. Al hacerlos visibles me interesa principalmente retratar la dignidad urbana que ellos se han construido, es decir, fotografiarlos cuando ellos se sienten como modelos de pasarela y esto me llevó a registrarlos de la misma manera que se hace con las estrellas de cine o televisión como el paparazzi, de estos jóvenes, cuando caminan seguros con una actitud muy *fashion*. Era muy importante para mi igualar el tratamiento fotográfico para luego también exponerlos en igualdad de circunstancias en los anuncios espectaculares exclusivos para la publicidad, dicho de otra manera, los tipos ideales de belleza y estatus, con la idea de confrontar o a los espectadores no especializados en tribus urbanas y a ellos mismos al descubrirse como objetos de deseo, modelos inalcanzables.

LMC: ¿De donde vienen los jóvenes que fotografías en concreto? ¿Conoces sus etnias indígenas de origen, de que estados o comunidad son, etc.? Me interesa ver si vienen de unas pocas etnias en particular o si son de muchas partes de México.

FG: Son de diferentes etnias y comunidades, básicamente de los estados que rodean al Distrito Federal: el Estado de México, Veracruz, Puebla, Hidalgo, Morelos, Guerrero y Oaxaca.

LMC: ¿Crees que el fuerte sentido comunitario de los indígenas es una ventaja o desventaja para ellos en su nueva vida urbana?

FG: El sentido comunitario de estos grupos es una ventaja en la ciudad porque se forman grupos de protección y asistencia mientras trabajan en la ciudad, pero el sistema de creencias religiosas, morales, sociales y culturales no cambia mucho y eso les provoca muchos conflictos con la forma de vida urbana. Sin embargo una cosa que se me hizo muy interesante fue ver mazahuacholoskatopunks con preferencias sexuales diferentes a las heterosexuales, algo que en sus comunidades de origen son cosas mal vistas y muy señaladas por ser comunidades muy pequeñas.

LMC: Se transforman en esa nueva cultura urbana por la discriminación que sufren como indígenas. ¿Te comentaron de casos como ellos en particular sintieron esa discriminación?

FG: Yo considero la vestimenta como una forma de expresión y de comunicación y ellos me lo señalaron con sus actitudes y con su vestimenta urbana. Mi relación y mi observación de estos grupos de jóvenes trabajadores indígenas inmigrantes data desde cuando yo era niño, yo conviví con ellos desde que nací, ellos venían a mi barrio porque en la colonia que nací era el lugar donde se estacionaban los camiones, los burros y los caballos que venían de las regiones montañosas que rodean el poniente de la Ciudad de México, es decir, de la zona mazahua y otomí, por eso incluí primero en esta hibridación de mazahuacholoskatopunk, de manera simbólica la palabra mazahua para que fuera el enlace de las culturas indígenas con las tribus urbanas.

En esta convivencia también va implícita la discriminación, porque desde que era muy pequeño supe lo que era un indígena o un "indio", un "paisanito". En ese sentido, este trabajo, es también una autocrítica al trato diferenciado y "gandalla" (abuso desmedido del más fuerte sobre el más débil) que le damos los habitantes urbanos a los indígenas.

Cuando ellos visten así, no te quieren decir textualmente, esta forma de vestir y esta dignidad que me confiere la vestimenta es porque evita la discriminación a la que he sido objeto por generaciones y esta vestimenta es lo más alejado a un *look* indígena. Ellos al vestirse de esta manera se quieren igualar al joven en la Ciudad de México, quieren ser un joven más de esta ciudad, pero no adquieren los compromisos ni la ideología de la cultura que representan, porque además el propio desconocimiento de las prácticas de estos grupos los lleva a mezclar elementos de la vestimenta de diferentes "tribus" y lo que me parece más interesante y subversivo es que le incluyen elementos de sus comunidades de origen, es decir no renuncian del

todo a su origen. Lo más que te pueden responder del porque se visten así es: porque así es la moda ahora.

Sin embargo los adultos, personas de las comunidades indígenas y rurales comentan definitivamente que los jóvenes se visten así para defenderse de la discriminación. Ellos lo saben, principalmente las mujeres que portan sus trajes tradicionales, porque sus hijos que van a la escuela le dicen a sus madres "ya no te vistas así cuando vas por mi a la escuela porque me hacen burla". Eso si me lo comentó directamente Doña José, una indígena mazahua.

Preguntarle a un joven que si se viste así por discriminación, en primera no le significa mucho el término, en segunda se sentiría descubierto, desnudo y la desnudez avergüenza a cualquiera.

LMC: ¿Cómo ves tú personalmente la discriminación contra indígenas en México?

FG: Como un lastre histórico que venimos cargando desde la época Virreinal (sistema de castas) que daña a mucha gente y que no hemos podido superar, porque mucha gente lo considera casi natural o divino. Por eso es fundamental darle visibilidad al problema de la discriminación en México porque, oficialmente, durante 300 años la jerarquía y la desigualdad social fueron los factores fundamentales. Es algo de lo que se habla poco, prácticamente no existe en los libros de texto oficiales, pero es de lo más cotidiano en nuestras relaciones.

LMC: También se transforman por influencias chicanas. ¿Cuáles son según tu opinión las diferencias entre los jóvenes que vinieron al D.F. en comparación con los que se fueron hasta los Estados Unidos?

FG: Algo que la migración exige, cuando la migración ha sido continuada por generaciones, casi como una obligación es regresar con los elementos simbólicos de haber triunfado en Estados Unidos o en la Ciudad de México.

Cuando alguien regresaba de los Estados Unidos los trofeos eran un aparato eléctrico (radio, televisión o grabadora) y trescientos o mil dólares en la bolsa lo que significaba que se había triunfado en el viaje. Pero la vestimenta también cambiaba, porque durante su trayecto algo se debió haber comprado y casi siempre era ropa estilo vaquero o texana. Los más jóvenes empezaron a vestir "mas moderno", pero la modernidad para ellos es como se visten los mexicanos urbanos, también migrantes, o los chicanos y empiezan a ponerse prendas como de "cholos" o con los elementos más visibles de lo que es un cholo. Porque además difícilmente conocerán a un cholo de verdad en toda su vida de migrante porque los cholos son urbanos, de barrios perfectamente ubicados y los migrantes indígenas normalmente van a trabajar al campo. Lo que ellos alcanzan a percibir sobre lo que es cholo, son los tenis más vistosos que se pueden encontrar, de basquetbol, un pantalón corto o bermuda, muy flojo, un jersey con alguna marca deportiva o de algún equipo de béisbol o de futbol americano, los Bulls no fallan, y un gorra es también indispensable. Pero para los jóvenes que vienen a la ciudad de México sus trofeos son vestirse de ciudad, es decir de cómo visten los chavos en el D.F. (cholo, skato, punk, dark, emo, regueatonero, etc.) y curiosamente también le dicen que regreso bien cholo.

LMC: ¿Cómo defines el término cholo hoy en día y según tus experiencias? ¿Es negativo, positivo o simplemente *trendy*?

FG: El término cholo es muy complejo o diferente según el contexto, en el Este de Los Ángeles funciona por una parte como una forma de resistencia social y cultural, el orgullo del origen mexicano y trabajador, por otra parte como una bandera de un guerrero que pertenece a un barrio y lo defiende, pero también, como un miembro de un banda delictiva, un gángster con muy mala imagen del mexicano-americano que muchos quieren borrar o cuando menos no se quieren asociar.

En el lado mexicano es parte de las llamadas culturas juveniles o tribus urbanas, de las culturas migratorias, en la ciudad de México, por ejemplo, además de ser parte de las bandas juveniles, ser cholo es sinónimo de estatus, porque todo lo que viste "un cholo verdadero" es importado, desde los zapatos hasta los calzones y eso en los barrios es un lujo que no cualquiera se lo puede dar. Para el indígena mexicano es una forma de logro económico, para el joven indígena que se viste de cholo en el D.F., en cierto sentido es *trendy*, un vestuario para vivir la ciudad pero también para esconder su origen indígena y trabajador.

Para los sudamericanos el término puede variar según la región como: un mestizo o persona de muy bajos recursos.

LMC: ¿Sabes, si los jóvenes que conociste se interesan en tomar fotografía ellos mismos o sabes de talleres fotográficos con esa nueva generación de indígenas?

FG: Es interesante como se popularizo el uso de celulares en estos jóvenes, pero no los veo muy afectos a tomarse fotografías, con sus teléfonos, en primer lugar porque estas practicas en la vestimenta en la ciudad de México no lleva más de siete años, es un fenómeno todavía muy nuevo, pero además ellos actúan un personaje urbano que no lo comparten, del todo, con otros familiares amigos o con sus familias en sus comunidades de origen y otro factor es que no tienen o no son parte de las comunidades del Internet, donde el consumo de imágenes de celular es muy importante. Y no conozco ningún taller que este trabajando con estos jóvenes.

LMC: ¿Cuál será el futuro de esa generación que, como dices, está orgullosa de su identidad y que trae la modernidad a México?

FG: No lo se, todo esto es muy dinámico, porque las generaciones de estos jóvenes son muy cortas, es decir no circulan con estas características por mas de tres años, lo que percibo es que los elementos de sus comunidades de origen que portan en sus atuendos son cada vez más obvios o frecuentes, por una parte, y por otra, como ellos van retomando la forma de vestir de los jóvenes que ven directamente y no los modelos urbanos originales, las mezclas son cada vez mas barrocas o variadas de tal manera que están creando un estilo muy propio, que si bien los aleja del concepto urbano, no les quita la seguridad y el orgullo.

Creo que lo más importante en este proceso es que los jóvenes de las comunidades indígena están viviendo por primera vez una juventud, tal y como se conoce en los países occidentales, aunque sea por unos cuantos años, porque esa etapa en sus comunidades prácticamente no existía o no existe, pasan de la adolescencia a la adultez o a tener responsabilidades de una familia. Por otra parte,

estos jóvenes mazahuacholoskatopunk, están viviendo algo que sus padres y sus antepasados no conocieron, ni se imaginaron siquiera, lograr en una etapa de su vida, evitar el insulto directo por su origen, tener una actitud de seguridad y sentirse como un actor o estrella de cine, en cierto sentido evitaron la forma más burda de la discriminación. Esa seguridad seguramente se la transmitirán a sus hijos y a las futuras generaciones de mazahuacholoskatopunks.

LMC: Kathy Vargas, Delilah Montoya, Roberto Buitrón, Chuy Benitez, etc. son todos fotógrafos chicanos. ¿Te consideras fotógrafo chicano o dirías que formas más bien formas parte del grupo de fotógrafos mexicanos como Marco Antonio Cruz, Agustín Estrada, Gerardo Suter, etc.?

FG: Sin duda alguna soy un fotógrafo mexicano que aborda procesos culturales y migratorios que tienen que ver con muchas formas de ser mexicano, dentro y fuera de mi país.

LMC: ¿Cuál es tu siguiente proyecto?

FG: El proyecto que estoy trabajando ahora se titula, "Del Nopal al Maple" y tiene que ver con los mexicanos que han migrado recientemente a Canadá. Voy siguiendo las huellas de cómo se van formando los nuevos chicanos, en un país que "al parecer" tiene una cultura más tolerante con los migrantes.

Entrevista con Flor Garduño, 13.03.2003, Tepoztlán, Estado de Morelos, México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Flor Garduño (FG): Estaba estudiando en la escuela de arte y tenía un amigo muy cercano que me abrió los ojos para la literatura, para el cine, para la fotografía, para la música. Fue una persona muy importante en el inicio de mi carrera y él estaba siempre con la cámara tomando cosas aquí, tomando cosas allá. Y hablaba muchísimo de su maestra. Era una maestra maravillosa que era Kati Horna que daba clases en la Escuela San Carlos, una maestra de origen húngaro, y me hablaba tanto de este personaje que me enamoré realmente de la fotografía a través del personaje. Creo que mi primer interés por la fotografía fue a través del personaje Kati Horna. Entonces, él me introdujo al taller de ella y justo cuando empecé en el taller de ella, hubo una huelga en San Carlos que duró creo 6 meses y justo un periodo de tantas preguntas, de tantos incertidumbres para una joven de 20 años. Y realmente con ella como personalidad, como un mundo mágico dentro de ella, que el interés de la fotografía era un poco acercarme a este personaje realmente importante. Estaba en el periodo que tenía tantas cosas que decir y no sabía como decirlo y cuando empecé con la fotografía fue como algo muy natural decir, pero esto es el lenguaje. Tengo tantas cosas que decir, pero no te lo podría decir, por ejemplo, con las palabras. Yo creo, espero, que parte de lo que soy lo puedo expresar a través de lo que hago. Entonces, cuando vi la técnica, cuando empecé con la técnica como tal, me pareció algo muy orgánico con respecto a lo que yo soy.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para Usted?

FG: Mi vida; no tanto como mis hijos, pero es una manera de vivir. La mera de ponerme en contacto hacia fuera, una manera de poder darle forma a todo tipo de fantasías y de obsesiones. Es como materializar. Es la manera de materializar todo un mundo interior. Unos lo hacen con la imagen, otros con la música, otros lo hacen con artesanías; la fotografía es realmente un medio para dar forma al mundo imaginario. Es materializar un imaginario.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

FG: Don Manuel abrió... No es que ha aumentado o disminuido. Yo no lo planteo así. Para mí Don Manuel fue punta de lanza, o sea no quiere decir que fue a través de él. Porque estaban los hermanos Casasola, estaban los hermanos Mayos, estaban otros. Y él tuvo el acceso a Edward Weston, a Tino Modotti... o sea, el abrió todo una vertiente. La materializó de una manera más sistemática. Pienso que es fundamental, porque aunque a existía el archivo Casasola, los hermanos Mayos, Romualdo García y todos ellos, yo creo que Don Manuel fue el primero que tomó la fotografía como un medio de arte para decir cosas personales, no solamente para reflejar toda la situación social que también se puede hacer de una manera artística, pero con una

visión. Abría el mundo de la fotografía dentro del arte. Abrió está parte y eso es muy importante.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

FG: Para mí es un medio de vida, es mí medio de vida. Te podría decir que soy yo. [...] Un fotógrafo en general puede ser también el que hace la fotografía para los pasaportes. También puede ser un artesano meramente o alguien que tiene que decir algo extra y que a través de la fotografía logra expresar lo que tiene en un mundo interno o hay otros que necesitan trabajar con el colectivo y a través de reportaje logran contribuir con su grano de arena a un sentido crítico de información. [...] El fotógrafo es también el que está en el parque...

LMC: Sí, el aficionado también.

FG: No... Sí, el aficionado, pero el fotógrafo es también el que vive a través de su fotografía como tal. Ya sea el que hace los retratos en el parque o el que hace los retratos de pasaportes que vive de su fotografía es un fotógrafo, un fotógrafo comercial, fotógrafo de publicidad, fotógrafo artístico, fotógrafo de reportero, etc.

LMC: ¿Se siente fotógrafa o artista? Y: ¿desde cuando uno y no otro y por qué?

FG: Últimamente mucho lo que yo he oído de lo que dicen algunas personas, además críticos, que para mí el medio de la fotografía es un pretexto. Porque yo como formación, soy artista. Podría haber escogido la escultura, podría haber escogido la pintura, podría haber escogido la cerámica, etc. Para mí la urgencia era trabajar con la emoción, con los sueños, con toda esta parte onírica y que a través de la fotografía encontré un medio adapto, más fácil para mi persona. Entonces, realmente decirte soy una fotógrafa artista me da un poco de prejuicio decírtelo.

LMC: Pero si tiene la tendencia, por la formación, sentirse artista y la fotografía es su medio de expresión.

FG: Si. Muchos me han dicho, sobre todo con el último libro "Flor"... Por ejemplo, Toledo. Le mandé un libro y me ha dicho: "Flor tiene más la formación de artista que de fotógrafa." O sea el que haga fotografía es un pretexto para hacer sus cosas que tiene que hacer, ¿no? Mucha gente me ha dicho últimamente: "Tu fotografía va más allá de la fotografía en sí como técnica." Pero no me siento muy... Más bien no me siento ni artista, ni fotógrafa. Me siento realmente como una artesana, porque decirte que yo soy artista... No sé, si tenga yo el grado de... con todas las palabras decirte que soy artista.

FG: ¿Porqué hay tanto miedo? Por ejemplo, Graciela Iturbide para mí sí es artista, pero ella dice que es fotógrafa. Siento que los fotógrafos o no se atreven o no quieren llamarse artista...

FG: Realmente a mí me gustaría, pero al decirlo yo me parece muy presuntuoso darme un rango. Qué no soy yo a tener que darme este rango. Si para ti mi

fotografía es artística estoy contenta; no me peleo. Pero no me siento con el coraje de decir: soy un artista, porque me siento un poco incómoda y demasiado presuntuosa. Me siento mejor cuando digo: Soy una buena artesana de la imagen. [...] No es que no me atreva o que tenga miedo, sino... No es miedo, sino no me gustaría pasar como arrogante al decir: Soy artista.

LMC: Me fascina, porque en la pintura hay muchísimos que se llaman artistas y no lo son. Hay muchos y no hay ningún miedo ningún nada...

FG: Lo que pasa es que... Sí, es muy interesante, porque ya el hecho de que tú trabajes con un lienzo es diferente que si tú trabajes con la fotografía, pero la fotografía es lo mismo... Es un medio, es como los pinceles. Es un pretexto de cómo poder expresar lo que tienes dentro, o sea si ya eso que tu... como lo expresas a la larga va a quedar y sea considerado como un trabajo artístico, congruente, de peso, eso ya no lo sé. Lo único que puedo hacer es hacer lo único que sé hacer ¿no? y es hacer las fotos como las hago sin la pretensión de llegar un día ser reconocida o no, que pase a la historia o no.

LMC: ¿Cuál es su definición de una imagen?

FG: Una imagen para mi puede ser una imagen de sueño. Una imagen es... una imagen puede ser de sueño, una imagen puede ser emotiva, una imagen de... pero así de definirte una imagen... [...]

LMC: Una imagen fotográfica.

FG: Una imagen que yo la hago no la puedo definir. Es como el resultado de un momento, de un estado anímico y de unas circunstancias.

Si tu haces un retrato, una imagen... como hiciste esta imagen del retrato... hubo circunstancias de luz, circunstancias de momento, si tuviste el tiempo para poderla formular, para poderla pensar o tuviste que hacerla rápido... es todo un cúmulo de circunstancias, de intereses, de emociones y que aún que esté ahí la imagen, es relativa, porque no es la representación de una realidad. Es la representación de un momento y que puede ser interpretado según quien lo ve y como lo ve y en que momento lo ve; la misma imagen.

Si una gente que ve unas imágenes mías tiene una interpretación; y la misma imagen que la ve otra persona tiene otra interpretación según como la ve o que le mueve. Posiblemente una imagen es la posibilidad que se da a ti y a los demás para hacer toda una serie de lecturas que necesitas.

LMC: ¿Le parece bien uno tiene una interpretación y luego otro otra?

FG: Claro. Por favor, claro... ojala que así sea.

LMC: También he oído que muchos quieren la lectura adecuada y única...

FG: Sí, pero con el fotorreportaje. Pero por ejemplo el tipo de imágenes que yo hago no es un fotorreportaje. Yo siempre digo que mis fotos son autorretratos, aun sean

hechos en las zonas indígenas, son una especie de autorretratos o un paisaje, estados de ánimos o intereses o recuerdos...

Mi esposo es foto reportero. Entonces, hace historias o cubre historias y entonces ahí si tiene importancia el texto. Pero con el tipo de imágenes que yo hago nunca me ha gustado poner texto; y algunas veces que han tenido que llevar textos y yo no estaba de acuerdo. Como que la gente quiere saber donde es y porqué... Por esto digo, la imagen este ahí. Dije que la imagen trabaje sola. No, es que la gente quiere saber, porque les interesa... Pero ero es muy de los americanos de que quieren saber exactamente qué, dónde, porqué y que no dejan el libre al dentrillo, ¿no? Te repito, con mis imágenes no me importa que tengan texto.

LMC: A mí que conviene, porque tengo aquí una lista, tengo mis ideas de interpretación...

FG: Está muy bien.

LMC: ¿Cómo sería su definición de la realidad y de la realidad en la fotografía?

FG: Que complicado; y ahora con la cuestión de la computación más aún.

Dentro de un evento que se está realizando, hay cien fotógrafos en el mismo meeting y cada una hace una abstracción de un recuadro que es una realidad, pero subjetiva. Porque corta toda la realidad en general; o la misma situación la toma un fotógrafo junto y la toma de otra manera diferente. Entonces, ahí es cada quien. Hay una fragmentación de lo que esta sucediendo y ya fragmentario se vuelve subjetivo.

LMC: ¿De qué forma le atrae lo indígena / lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena / lo prehispánico de México?

FG: Para mi fue importante y ha sido importante trabajar en las zonas indígenas, porque de alguna manera es una manera de recuperar cosas que de alguna manera hemos perdido. No es que uno idealice el mundo indígena o que yo lo idealice, nada que ver... pero yo si pienso que hay manera de vivir y de confrontarse al mundo con mucho más respecto de que tenemos nosotros, el mundo occidental ahora. Entonces, hay cosas que nos perteneces a todos, como al ser humanos y que a través de la industrialización y de todos los medios masivos de comunicación hemos ido perdiendo de poco a poco.

Es un poco acercarse a tu raíz, o al menos en mi caso mi raíz, y que una de las grandes fuerzas que tiene México a nivel creativo de la pintura, de las artes es precisamente, pues, tenemos una raíz indígena muy fuerte. Entonces, realmente para mí ha sido importante acercarme a este mundo, porque encuentro lenguajes, lenguajes y maneras de vivir que las percibo, que ahí están dentro de mí y que las reconozco cuando estaba todos estos años trabajando. Que me reconozco, yo como persona, y que al contrario, en las grandes ciudades no encuentro un reconocimiento, no me encuentro, no me emociona. Entonces, cuando yo salgo a zonas indígenas, no sólo he trabajado aquí en México, ha sido un poco como recuperar un terreno perdido. [...]

Ha habido una resistencia cultural y que ya no es lo que fue. Ahora es otra, pero con una base que no ha sido perdida, que se ha ido transformando. Y en ese

tipo de imagen, en esa manera de vivir, en esa manera de estar con la naturaleza yo me siento como pez en el agua. Cosa que en una ciudad absolutamente no tengo la capacidad de ver. Y cuando voy al campo o afuera a las ceremonias, encuentro que me emociona, que recuerdo cosas igual de otros tiempos que me pertenecen también a mí.

LMC: ¿Cómo define el carácter del indígena contemporáneo?

FG: Gracias a la manera de ser del indígena, de los pueblos indígenas, han logrado sobrevivir no tanto por sumisión, sino porque tú nunca sabes exactamente lo que están pasando dentro de la cabeza de ellos. Te dicen que sí, pero es un sí que a lo mejor es un no. Entonces, es una manera de resistencia y una manera de sobrevivir que me parece muy interesante.

Por ejemplo, los grupos aymaras en Bolivia, en la lengua aymara hay diez maneras de decir no. Entonces, esa manera de camuflajearse [...] es una manera interesante de resguardarse, porque finalmente la penetración ha sido tan bárbara de los de mas pueblas que de alguna manera, esta manera hermética ha permitido que como clan todavía siguen, pero están todavía como clanes, pero transformándose.

Sobre todo lo que a mí me interesaba de los indígenas es la relación que hay con la naturaleza. Que no hay esta prepotencia que tenemos todos que somos el ombligo del mundo, pero yo pienso que dentro de los pueblos indígenas todavía hay este respeto a lo que está fuera de ellos que es la naturaleza. [...]

Gracias a ese no permitirte entrar totalmente en su psicología, en su manera de... Aunque trabajé muchos años, yo muchas cosas no entendía. No entendía, porque realmente no tenían ganas de que yo entendiera. Preguntaba yo cosas y me salían por otro lado. [...]

Hay una resistencia, una necesidad de sobrevivir y ellos lo han hecho a su manera que puede parecer sumisa. Al no responderte cosas ya es una manera activa. Si ellos fueron sumisos te contestarían todo, pero nunca te contestan lo que tú quieres escuchar o lo que es realmente la información. No estoy hablando en el nivel político o social, sino te estoy hablando al nivel religioso, del significado de las fiestas, de los objetos,... que a mí me interesaron. Al final no entendía yo nada. – Pero bueno no era importante lo entender; yo sentía que pasaban cosas, que están pasando cosas.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

FG: Creo que está un desastre que cada vez se les está orillando, meterlos dentro de la globalización y es nuevamente, te digo, la prepotencia de no respetar la diferencia que es muy peligroso cuando... o sea, los indígenas son diferentes, tienen otro ritmo de vida, otra manera de cómo enfrentar en la vida la educación, la relación con la naturaleza, con la hacienda,... Hay otras cosas inmediatas y obviamente el tipo del diferente es muy peligroso para cualquier sociedad. Y ya como hoy se juntaron como grupos... Al nivel social cualquier grupo que funcione como grupo con una identidad x siempre se tiende a disolverlo al nivel social es "muy peligroso" y realmente se les está encasillando en pequeños rincones en donde realmente se les está obligando a la gente a tomar el asunto de una manera violenta o pacífica, lo que sea, pero si tu

vieras como viven, si tu vieras como hay una explotación... Mucha gente sigue teniendo una mentalidad de conquistador.

LMC: [...] Hay mucha discriminación... No entiendo esta mentalidad...

FG: Es la mentalidad del conquistador, ni más ni menos. Es la mentalidad del conquistador, de alguien superior. Realmente si es como tú dices, al nivel social hay tanto orgullo del indígena, de nuestras costumbres, nuestras tradiciones y luego hay todo un desprecio absoluto, porque hay mucha ignorancia también. Porque el diferente, para mí, crea mucho, mucho conflicto. No se pueden entender, cuando si hay una manera de vivir diferente con otro tipo de organización que no puedan respetar. ¿Por qué se van a la selva y empiezan a tallar árboles? O: ¿Por qué empiezas a meter ganado donde son tierras de siembra? Todo eso a nivel económica de... Finalmente se reduce a relaciones económicas y en donde los principios del hombre como tal ya no valen. O sea, se tratan como personas de tercera clase. [...]

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

FG: Sí. Sí, precisamente por este tipo de colonialismo y este tipo de abuso que las personas de fuera por cuestiones económicas han irrumpido las zonas indígenas, talando árboles, desgastando montañas para poner un tren, por ejemplo. Este tren va a servir más que nada para el transporte mercancía y pasaron estas vías de tren sin el consenso de los indígenas que no se habían organizado en Ecuador. Habían hecho una erosión espantosa, porque al cortar árboles y al derribar montañas empezó una destrucción de la tierra espantosa. Y yo estaba en un pueblo, estábamos con el sacerdote del pueblo en Ecuador y era un padre colombiano muy combatito, muy conciente, no paternalista y estábamos con el y nos íbamos a una comunidad a hacer una entrevista de un dirigente político y empezamos a ver mucha gente y dije: "Ay, hay una fiesta. Vamos lo que hay en la fiesta." Y era en la salida del pueblo. Cuando llegamos ahí, la gente estaba con machete y querían... o sea, si no hubiéramos ido con el Padre ahí nos matan, porque pensaban que éramos de la compañía de los ingenieros que estaban trabajando en las vías del tren. Si no hubiéramos ido nos hacen papilla y el padre me dijo que esto debería haber hecho antes de que empezaran a poner las vías del tren. Ahora es demasiado tarde. Se bajó y les dijo están locos ¿no? ¡Estas personas no tienen nada que ver! Esta ha sido una situación bastante difícil.

Si te pones del otro lado, tenían razón. Estos que han venido, porque venían en una camioneta blanca y la nuestra también era blanca. Pensaron que éramos de la compañía constructora que realmente hizo una devastación alucinante. Y nosotros íbamos a hacer ese reportaje sobre la devastación de una zona. –En ese momento ellos no se organizaron a tiempo.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

FG: Tienes el derecho de autor... La única cosa que te puedo decir es que cuando yo tomo una foto, nunca la tomo robada. Si la gente no quiero, nunca la tomo. Cuando hay tiempo y posibilidad, les explico lo que estoy haciendo... realmente es tu trabajo. Es lo mismo cuando un pintor hace un cuadro a una persona y este cuate se hace

mítico, nunca he sabido porque se vende un cuadro que hizo Van Gogh a la señora de la hostería, la familia de la señora de la hostelería hubiera tenido una regalo después, ahora ¿no? No pienso así. Lo más honesto que yo puedo hacer es explicarles lo que estoy haciendo, darle chance de que me digan si o no y una vez que tomo la foto cuando puedo o muchas veces llevo una polaroid y les doy una copia, no la que yo quiero, sino que les pregunto como quieren tomarse la foto; no la foto que yo les tomé para mí. No. ¿Cómo les gusta la foto? Pues, yo quiero la foto con mi hijo, con el puerquito, con el marido. –Es un intercambio.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo? [...] Hace fotografía documental también, pero me dijo que no es reportera...

FG: Aun estando en zonas indígenas mi actitud, mi manera de hacerlo nunca ha sido como una fotografía documental, primera; que ya después con el tiempo se haga un documento, que no puedo evitar que sea, es otra cosa, pero nunca he hecho la intención de hacer fotografía a nivel etnográfico. Siempre he tomado fotos de una manera autobiográfica, como es que yo me reencuentro en esas situaciones yo con mis problemáticas, con mis deseos, con mis intuiciones, con mis fantasías, con mis obsesiones... pero realmente no... no.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

FG: He trabajado mucho en Oaxaca. Trabajé mucho en Chiapas, en Michoacán...

LMC: O sea, zapotecas...

FG: Los zapotecas, sí, pero hay varias etnias en Oaxaca aparte de los zapotecos. Hay los chinantecos, los mazatecos, zapotecos, [...] He trabajado toda esta son en Oaxaca donde hay varias etnias.

LMC: Lo que quería hacer es un pequeño análisis. Si hay unas 56 etnias, quería ver cuales son los más accesibles...

FG: Accesibles, ningunas. Accesibles no hay.

LMC: Probablemente hay algunas que nadie les ha sacado fotos.

FG: He sacado fotos en donde está súper-prohibido que he logrado tomar fotos, porque durante muchas fotos regresé y no sacaba fotos y tenía la cámara y me decían: "¿Y no va a tomas las fotos?" –"No, no se puede." –"Tómalas." Tengo una foto de este matrimonio en Zinacantán, nadie lo ha tomado. Era súper-imposible de tomar una foto en el momento, porque era un matrimonio. [...] Zinacantán está muy cerca de San Cristóbal...

¿Los muy fotografiadas fueron los chamulas, no?

LMC: Los huicholes también...

FG: Yo trabajé con huicholes, coras, zapotecos, mijes que también están en Oaxaca. En Hidalgo... y he encontrada que más hacia el centro, más cerca de la ciudad, por ejemplo los que están en el Estado de México... ¿cómo se llaman?... [...] En el Estado de México, aun que están tan cerca de la ciudad, que tu pensarías que es más fácil, es lo más difícil de trabajar. Son los más resentidos, o sea, son los que vienen a vender chicles y los que van a vender dulces en los semáforos, en las iglesias y todo y cuando están en su casa te cierran la puerta en tu narices, porque realmente son tan mal tratados aquí en la ciudad que al menos es una manera de protegerse, de vengarse, de... y es muy difícil. Yo encuentro que aquí en México es muy difícil trabajar que en zonas indígenas. Te digo que también he trabajado en Guatemala, he trabajado en Bolivia, en Perú, he trabajado en Ecuador y pienso que es una zona donde es muy difícil trabajar, precisamente por esta violencia tan fuerte a que están sometidos cada día los de aquí de México en general.

Debes tener mucha paciencia y han contribuido muchos fotógrafos a esta dificultad, sobre todo los fotógrafos. Los mismos fotógrafos han contribuido que muchos pueblos indígenas se han muy alejados con los fotógrafos. Hay fotógrafos que llegan como si fuera un zoológico, les toman como si fueran animales, no se acercan a platicar, no se acercan a preguntar, no se acercan a tratar de hacer una interacción, sino llegan desde los carros, no se bajan de los carros y a través de los carros sacan fotos, fotos que no están permitidas, que son en ceremonias tan... que no están permitidos. Entonces, si tú como fotógrafo si quieres trabajar en las zonas indígenas tienes que tener la capacidad de esperar, de esperar su tiempo, no el tuyo. Es tu interés, ¿no?, si quieres hacer algo tienes que integrarte, tienes que participar en la fiesta.

LMC: Me estoy preguntando cuáles son estos fotógrafos, porque por lo menos los que yo entrevisté, no lo hacen. Todos los que entran en los pueblos me dicen lo mismo: lo de la colaboración, se van al ayuntamiento, que tienen su permiso de sacar sus fotos...

FG: Yo lo he visto. No sé nombres, pero los he visto.

LMC: Sí, muchos me dicen que los hay fotógrafos agresivos. ¿Serán de fuera o reporteros?

FG: Hay muchos de fuera y hay muchos americanos también. Y he estado en ceremonias donde no necesitas que te lo expliquen, te tienes que estar quietecita y no moverte, porque está una ceremonia. Una ceremonia que hay un ritmo, hay un tiempo, hay toda una solemnidad. Hay gente que llegan y toman las fotos así, porque eso les tratan más a los que vienen. Por ejemplo, cuantos turistas... Yo he visto turistas... muchos europeos, alemanes he visto, que son muy de semividas que llegan a zonas indígenas y hay unos críos que ponen a bañarse desnudas... No es que yo sea puritana ni moralista, pero hay otro tipo de cultura, hay otro tipo de tradición, hay otro tipo de relación... tu tienes que estar a su ritmo, no ellos al tuyo; no puedes llegar a violentar. Son provocaciones gratuitas y después pasa lo que pasa; que son agredidas.

LMC: Justamente los alemanes no deberían. Hay muchos que se molestan por la actitud de algunos extranjeros en Alemania...

FG: Yo he visto así güeras enormes, alemanas, he llegas con unos shorts, con unas piernas gigantes, y realmente... bueno, ahí más bien si dejan entran en la iglesia, aquí no entran... pero hay una violencia con toda una manera de ser que... Han contribuido mucho a ese maltrato que han recibido. Aunque yo quisiera que me dan chance... ¿Cómo van a saber que yo soy diferente? Que yo tengo un cariño, que yo tengo un interés... No tienen porque saberlo y no tienen porque creerlo. Para ellos cada gente que va de fuera es para sacarles algo, es para robarles los santos de la iglesia o para pedirles sus textiles o su ropa a bajo precio. –Realmente, para mí eso es lo difícil. He tenido suerte.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

FG: Para mí es importante identificarme con la cultura indígena, porque yo me recupero y me recupero realmente con una valoración, con una manera estética también. Es una manera estética innata dentro de lo indígena que nosotros ya hemos perdido. Ponen una florecita, un santido y ya hay todo un cariño, todo una bella... ¿no? Pero es la cuestión innata. Ya es una cosa de ellos que me gusta, o sea esta relación...

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta “indigenización” y qué no sólo indígenas intentan recuperar y guardar culturas prehispánicas / indígenas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros?

FG: Yo pienso que la gente de fuera y la gente que se interesa esta haciendo una obra humanitario, ¿no? No es porque sea una indigenización.

LMC: ¿Es luchar por algo que se está perdiendo?

FG: Se está perdiendo y que todos somos responsables de alguna manera y por fortuna siempre hay grupos de gente que trabaja para darles una colaboración, pero no pienso que es una indigenización.

LMC: Lo puse entre comillas, porque no sabía como llamarlo.

¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

FG: No conozco Maruch Sántiz.

LMC: Una fotógrafa indígena de los camaristas...

FG: Ah, sí. ¿Porqué oposición? Yo creo que finalmente también para ellos, porqué tiene que ser diferente la fotografía para ellos y no para nosotros. Ahí es una manera de división con esta pregunta. Para mí no tendría que ver ninguna distinción. Es un medio, la fotografía tanto para ella como para cualquier mortal, que según con que

conciencia lo hago, con su interés sigue siendo un medio tan válido para ella como para otra gente sea indígena o no indígena.

LMC: Yo lo veo complementario, el producto es diferente. El indígena tiene otras cosas que influyen...

FG: Yo no lo veo como complementario. Lo veo como individual y excelente; que no importa que sea indígena o que sea tuyo o que sea mío, sino que como lenguaje fotográfico es una manera de expresar. Así como ellos trabajan con los textiles; tiene todo un símbolo, una simbología a través del color, a través de... hay todo un símbolo. Así también pueden trabajar con símbolo a través de la fotografía, ¿porqué no?

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

FG: Documental no lo hago. Dentro de zonas indígenas también he hecho fotografía construida.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de la fotografía?

FG: Estupenda. He empezado a usarla para arreglarme el negativo... Es otra manera, es otra opción para la gente de poder expresarse. Puede ser muy válido en donde hay que tener cuidado donde se juega con cuestiones documentales, ahí sí, que se me hace muy peligroso como se puede alterar a través de la computación, como se pueden alterar "realidades" o situaciones mejor, no "realidades". Ahí tendría yo mis objeciones, pero como medio de expresión me parece estupendo. Y mira que yo hago casi todo como del siglo pasado, todo a mano, todo con papel, con película, o sea, si hay cosas que me puedan servir, las voy a usar.

LMC: ¿Y una cámara digital?

FG: No. Yo todavía no me compro una digital.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

FG: ojala que no. Espero que; hay el riesgo, pero espero que no. Yo hago todo de una manera muy tradicional y un director de museo me dijo eso será como un periodo. Todas tendencias plásticas tendrán un espacio y siempre hay esta necesidad de lo origen como expresión, porque yo decía que yo ya estoy en las cavernas, sigo con la película, sigo con el cuarto oscuro, retocando mis fotos y ojala que pueda seguir haciéndolo, porque realmente todas esas cosas es parte de la expresión, parte de... todos estos pasos son parte lo que quieres lograr con la foto. No es inmediateza, no es rapidez. Es una manera que te da tiempo para asimilar y ver como quieres la imagen. Pero yo tengo prejuicio para los que quieren hacer de otra manera.

LMC: ¿Cree que la digitalización de la fotografía indígena/indigenista falsifica la realidad del indígena contemporáneo?

FG: Según como es utiliza. Ves como te dije que no estoy de acuerdo... Todo es posible.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto? ¿Tiene que ver con lo indígena?

FG: No tengo todavía siguiente proyecto. Estoy en un tiempo de reflexión.

Entrevista con Javier Hinojosa, 18.12.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Javier Hinojosa (JH): Mi interés por la fotografía nació básicamente viendo fotografía. Podría decir que para mí un libro clave, para adentrar en el mundo de la fotografía fue "The Family of Man"². Es un libro que tenía mi padre en su biblioteca y a través de ese libro me dí cuenta que la fotografía tenía un lenguaje y a través de ver, empecé a ejercer la fotografía. Tomé algunos cursos etc., pero ese fue mi despertar en la fotografía.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

JH: Para mí la fotografía básicamente es un medio de expresión. Es un medio en el cual yo trato a través de imágenes expresar lo que siento, lo que siento por las cosas, lo que siento por el mundo que me rodea. De alguna manera, ahora quizás después de algún tiempo, podría decir que es una forma de expresar mi compromiso con el mundo, con la naturaleza, con la historia y con la cultura de mi país y una forma de transmitir mis sentimientos.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

JH: Hoy en día un fotógrafo es una gente muy versátil. Creo que la fotografía está compuesta por muchas especialidades. Somos una parte de la sociedad de la cual es requerida de muchas formas. Quizás los fotógrafos que nos dedicamos a la fotografía artística no miramos que la fotografía es uno mucho más amplia, que va desde la ciencia, sus aplicaciones en la ciencia, en la medicina, en la tecnología, en la astronomía. La fotografía es un medio de expresión, porque vivimos un mundo altamente visual en donde es un complemento a las palabras.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

JH: Bueno, yo creo que haya algo de ambos. Yo soy de las personas que defiendo que la fotografía es una expresión artística, en uno de sus campos. Forzosamente el ser fotógrafo no implica ser artista. Lo dije, creo que hace un momento, o sea hay tantas especialidades que no forzosamente todos los fotógrafos son artistas. Pero yo creo que una parte de mi trabajo, no toda, o sea la parte básicamente de galería, de exposición sí es una fotografía que pretende llegar al arte o entender la fotografía como arte.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

JH: Bueno, una imagen es un conjunto de signos, un conjunto de signos que expresan algo; que expresan un punto de vista personal. Aquí lo entenderé como una imagen artística probablemente, pero no forzosamente, pero que implica un

² Véase STEICHEN, Edward: *The Family of Man*, Museum of Modern Art, New York 1996

reflejo, sino directo de una realidad. Entonces, las imágenes reflejan realidades, realidades distintas. Pueden ser fantásticas, pueden ser crudas documentales, pero reflejan realidades.

LMC: Nos lleva a la siguiente pregunta: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

JH: Yo creo que ya estamos viviendo un mundo en que todas las realidades son subjetivas; ahora es lo contrario. Siempre implica la expresión de la realidad un contexto, una contextualización del uso de las imágenes: ¿el para qué se usan, el porqué se usan, el porqué las quiero mostrar, en dónde las quiero mostrar, a quien se las quiero mostrar? Entonces la realidad en este sentido es manipulada por los seres humanos.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

JH: Yo creo que Don Manuel fue una, digamos, una parte importante para que en México se desarrollara un tipo de fotografía, un tipo de fotografía más culta, más de culto, más de autor. Yo creo que más bien Don Manuel hace que empiece haber fotografía de autor en México y se empieza considerar justamente como un medio artístico, la fotografía como arte.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

JH: Creo que es el resultado de una serie de trabajos previos, o sea hubo mucha gente trabajando por muchos lugares, con muchos intereses y actualmente yo creo que estamos en una etapa en que la fotografía mexicana se desarrolla con muchísima calidad en varios de sus niveles, en varios de sus vertientes: la fotografía documental, la fotografía de reportaje, la fotografía más conceptual, la fotografía construida, etc. Yo creo que tenemos un buen nivel y que es resultado de un trabajo previo de muchas gentes. Hablamos del Consejo Mexicano de Fotografía, de fotografías independientes, de la experiencia de Manuel Álvarez Bravo, de Nacho López, de Héctor García, nos vamos más atrás, de Hugo Brehme, nos vamos más atrás de los viajeros del siglo XIX, nos venimos un poco más para acá los Casasola los hermanos Mayo... En fin hay una rica tradición de experiencias de fotografía mexicana y de aportación de extranjeros que aportaron conocimientos y, digamos, herramientas para el trabajo del fotógrafo actual.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

JH: En los 90s, no. Yo siento que fueron más fuertes las fotos de los 80s. En los 90s creo que queda parte de esa tradición. Yo obviamente veo los trabajos por ejemplo de Antonio Turok, de José Ángel Rodríguez, de alguna manera, aunque no tan directamente, de Graciela Iturbide, de Flor Garduño, de Rafael Doniz. Yo tengo muy abordado los 80s, pero por ejemplo cosas importantes como el archivo histórico que

tiene la universidad, el archivo indígena, yo creo que son las recopilaciones de fotografía indígena... de etnias indígenas más ricas que tenemos. Y quizás está olvidado, porque es un archivo histórico. Es un interés a partir de usos más "científicos" como las investigaciones del Instituto Indigenista de la Universidad, de instituciones sociales de la universidad y hay un desarrollo.

LMC: Estaba pensando en los 90s, por lo de los zapatistas que se levantaron, por los fotógrafos indígenas que sacan muchos fotos... Siento que hubo cosas nuevas.

JH: ¿Quizá aquí la diferencia sería: el indígena como objeto o el indígena como sujeto? Entonces habría que diferenciar esas cosas. Obviamente se empiezan a generar movimientos en donde el objeto se convierta en sujeto. Empieza haber esas experiencias que no nada más en el campo de la fotografía, sino en el cine, por ejemplo en el video, todas estas experiencias que hacen distintas personas de trabajar con comunidades y bueno... El indígena sigue siendo objeto de la fotografía. Aquí siempre, y creo que te lo han comentado varias gentes, hay que tener la distancia, la distancia entre lo que es lo folclórico, lo popular, etc. y un trabajo más profundo de conocimiento.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

JH: Yo creo que sí hay una distinción, porque aquí habría como una relación dialéctica entre objeto-sujeto, justamente lo que yo estaba planteando. También tendría yo mi distancia en cuanto a ciertas situaciones. Podrían convertirse en modas, en estos juegos medio perversos del mercado. Yo tengo cierta distancia, lo digo abiertamente, porque también parece sí había muchas de estas experiencias. Pueden ser muy auténticas, también pueden ser terriblemente snobs. Entonces, yo digo que es una situación que hay que agotar con distancia; por supuesto que hay experiencias muy válidas. Si bien no soy especialista en la materia, también lo admito, creo que el sujeto registrándose a sí mismo tiene otro concepto, otra forma de mirar. Yo, por ejemplo, podría... se ven los códigos prehispánicos. Tenemos otra perspectiva, otra forma de ver al mundo y probablemente eso se podrá transportar a la fotografía. Es otra forma de mirarse a sí mismo. Es como un espejo. Entonces, evidentemente hay una distinción entre fotógrafo indigenista que entre fotografía indígena.

LMC: ¿Los términos están bien? Porque algunos fotógrafos critican que "indigenista" suena otra vez de arriba hacia abajo.

JH: A mí me parece que los términos son correctos: fotógrafo indigenista y fotógrafo indígena. Obviamente implica a una, por menos que lo queramos, una transmisión de culturas, porque enseñar fotografía no es lo mismo que enseñar pintura o recurrir a los métodos tradicionales de pintura que de enseñar a manejar una cámara... habría como matices.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

JH: Yo no soy un fotógrafo que se haya caracterizado por ser un fotógrafo que retrata gente. Lo hago en algunos niveles y sobre todo en los niveles más del medio cultural. Me atrae mucho lo prehispánico, sin embargo, y parte de mi trabajo es lo prehispánico. Yo lo que pretendo, sobre todo cuando trabajo con lo prehispánico, sí por un lado hacer un trabajo documental de registro, porque digamos hay dos fases, hay una parte que es muy técnica por mi propio trabajo y especialización, que es de rescate de pintura mural prehispánica, de estructura, etc., pero siempre he admirado mucho la arquitectura prehispánica, su forma de vida. Yo trato de, sobre todo, ligar mucho a la naturaleza.

Desde ese punto de vista que para mí es como un reto personal y un compromiso personal hacer y seguir haciendo ese tipo de registro como un proyecto serio consistente y coherente que se ha hecho pocas veces en el país. Que sobre todo estoy muy consciente que no va con la moda fotográfica, el momento y que no todo el mundo le interesa, pero que finalmente para mí es un proyecto interesante y además sí nutre a mucha gente. He comprobado que de alguna manera sí nutre a segmentos de la sociedad que quieren conocer a partir de la fotografía, de los libros fotográficos de registro muchas situaciones que no se pueden conocer de manera directa por muchas razones.

LMC: No hay muchos que se dedican al tema de lo prehispánico.

JH: Sí, es cierto. Yo creo que una parte del lenguaje fotográfico es eso de seleccionar, interpretar... Obviamente no hay una totalidad. Siempre estamos seleccionando... digamos, seleccionando encuadres.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

JH: Sí, yo creo que sí hay una identificación. Yo parto de que las raíces culturales de México son básicamente raíces indígenas de todos los pueblos indios de México que, bueno, somos... Actualmente somos una mezcla de una conquista que hubo en este país, pero que siempre me ha resultado como muy enigmático taparte de la continuidad de la cultura indígena. Yo creo que en este sentido somos una cultura muy rica o una diversidad de culturas muy ricas y me sorprende, por ejemplo, los grados estéticos que manejaron las culturas prehispánicas en México y que para mí son una fuente inagotable de inspiración que ha sido poco explorado. Sobre todo al nivel de la escultura, por ejemplo, de la cerámica, de la escultura en piedra, etc. En la artesanía... es increíble la imaginación. De la imaginación obviamente ligada a los ritos, a fines ceremoniales, religiosos, rituales de las culturas de México, de Mesoamérica.

LMC: Creo que lo prehispánico inspiró mucho más a la pintura que a la fotografía.

JH: Definitivamente, porque en la fotografía te enfrentas a situaciones terminadas y hechas, pero imagínate a la pintura... Hay cualquier cantidad de ejemplos en que la fuente de inspiración es prehispánica.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

JH: De alguna manera sí, la arquitectura ha sido mi trabajo. Al nivel profesional me encanta la escultura, todo lo que es el trabajo de piezas prehispánicas de todas las culturas, de las mayas, de las aztecas, etc. Tengo mucho interés y admiración. Para mí siempre es un reto enfrentarme a las piezas e interpretarlas y tocarlas sus calidades, sus calidades tanto materiales como calidades estéticas.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

JH: Yo creo que como muchas culturas, no nada más en México, las culturas indígenas han sido explotadas durante muchísimo tiempo. Han sido apartadas por la modernidad, por lo contemporáneo, por la occidentalización en el caso de México. Desgraciadamente han sido marginados a la pobreza.

Aquí habría que ver una gran cantidad de situaciones de lo sociológico, de lo antropológico... ¿Qué es lo correcto? ¿Qué es lo conveniente? Por ejemplo, observa uno de estas reservas que han hecho en Canadá y Estados Unidos... Yo creo que un país como México debe de rescatar la cultura, la filosofía, la forma de pensar primigenia, que es una cultura auténtica nacional, y que está ahí en estos pueblos, pero que desgraciadamente las condiciones de pobreza, la inequidad social, la falta de distribución de riquezas, la falta de oportunidad de autogestión en muchos casos ha marginado a muchos pueblos.

Entonces, es muy complejo y realmente es una lucha frontal contra la pobreza, contra la marginación; y por otro lado respecto a una serie de culturas que tienen mucho que aportar.

LMC: Y se van perdiendo esas culturas...

JH: Exactamente. Quizás rebasa mi capacidad como fotógrafo pensar en todo esto, pero obviamente reflexiona uno, pero... ¿Quién tiene que rescatar a quién? ¿Quién a quién? Realmente quién soy yo para... Esta visión a mi de hombre blanco de ir y decir y opinar es muy difícil. Entonces lo que sabemos es la marginación, la explotación y la pobreza son indudablemente factores que han afectado el desarrollo y la autogestión de muchos pueblos indígenas en México.

LMC: ¿En su trabajo se acuerda de alguna situación difícil?

JH: Hay experiencias... Sí podría platicar muchas. Ya trabajando a nivel de sitios arqueológicos, para mí los edificios arqueológicos son lugares sagrados. Entonces, entrar a esos lugares que merecen de mucho respeto. Es un lugar sagrado. He tenido situaciones en las que hemos entrado varias gentes, hemos tenido que pedir permiso a través del jefe de la comunidad para poder a entrar en lo que llaman "las casitas" o "los templos" y de alguna manera nos hemos sometido a sus leyes, a sus formas de permitirnos el acceso y finalmente sí hay una especie de creencia. He sido bien recibido en la mayoría de los casos por esas personas.

Hay muchos lugares que ya no están en manos de las comunidades, sino que ya son del Instituto de Antropología etc. Aún así, en los lugares prehispánicos lo

merecen respeto. Yo siempre he sentido que son lugares sagrados y que hay que respetarlos como tales.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

JH: ¡Qué complicado! Aquí los procesos de occidentalización... Yo no tengo mucha experiencia en el tema, pero ya también los procesos de occidentalización son muy fuertes. Yo ahí pensaría un poco en esta parte de en que se han ido cruzando las culturas en todo. Yo creo que ya no hay pureza, nada más esta pureza... Tampoco me gusta dar este término de raza, porque para mí no existe, pero... En términos de cultura es tan complicado, porque uno ve tantas estafas, tantos fraudes con esto. Entonces de repente hay cosas que no son y que son hechas para turistas etc. Entonces se ha combinado tanto que yo no soy ninguna autoridad para definir quien es un verdadero indígena y quien no, pero obviamente uno se puede encontrar en el camino costumbres... Sobre todo costumbres y formas de vida que son cercanas a las formas de vidas auténticas.

En este sentido sí es muy complejo, pero de repente... No quiero poner nombres, pero de repente te están vendiendo la idea de autenticidad cuando estás viendo a la gente con relojes, los cortes de cabello contemporáneos y los lentes oscuros etc., pero cuando les conviene sí son indígenas. Y hay otros lugares donde uno no esperaría que fuera una comunidad indígena pura etc. Resulta que hablan maya, que están muy arraigadas a sus culturas... sobre todo en lugares apartados.

Te digo sin ser especialista, sí te das cuenta que hay una serie de factores que sí implican... Están más cerca quizás de la civilización o de los lugares urbanos etc. Obviamente van cambiando. ¿Y qué es lo que sucede? Que también la gente o ciertas comunidades aspiran al progreso. Y aspirar el progreso para ellos es aprender el español, tener carro, tener televisión, tener refrigerador y las comunidades modernas. Es el signo de los tiempos. Es algo que no podemos cambiar. Desgraciadamente ya no existe la pureza... Yo creo que es muy, muy, muy difícil encontrar realmente en este sentido la total y completa pureza de tradiciones y de costumbres.

LMC: Yo creo que no existe.

JH: No existe. No existe, pero hay algo... Escribía de esto Guillermo Bonfil en el "México Profundo".

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros como los extranjeros.

JH: Opino que es esta búsqueda, o sea... A mi me resulta complicado ver como... Sí llega gente de fuera y que quiere aprender, que en el fondo se está como buscando a sí mismo y que quiere a partir de las experiencias con las comunidades reconocerse. Pero también yo tengo también mi distancia, porque yo tampoco creo en los redentores, en la redención, en la gene que viene a decir lo que se tiene que hacer. Yo tengo mi distancia.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

JH: Bueno, aquí ya también estamos usando como opuestos. Yo creo que es otra cosa, porque finalmente el objeto se vuelve sujeto, el sujeto se vuelve objeto. Entonces, en este caso, yo creo que son cosas distintas, experiencias distintas de las cuales se han sacado cosas formidables. Pero que también una cosa tiene su propio contexto, su propia mirada. Como este tipo de trabajos que se hacen, recuerdo por ahí un libro "México visto por ojos extranjeros"... Es muy diverso, porque te tocan la toma urbana, todos los indígenas, etc. Es muy variado. Siempre es otra cosa. Es el mismo, de hecho, que yo tuviera como fotógrafo mexicano ir a Estados Unidos o a Canadá o a ir a tomar fotos de los esquimales. Como que son contextos distintos. Yo no creo que hayan nacido como un movimiento contestatario, sino como un movimiento.

LMC: ¿Complementario?

JH: No, no complementario; propio con sus características, con su lenguaje propio, pero no creo que sea contestatario ni por oposición. Ni por complemento, sino un movimiento más que genera. Que por eso de decir también hay que tener la distancia para verlo en su contexto. Entonces puede ser tremendamente adulator y tremendamente... Se puede burlar muy fácilmente nada más de ciertas leyes que rigen códigos y ciertos mercados.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

JH: Conozco el caso de Maruch Sántiz, por ejemplo, estuve viendo el trabajo de Guelatao de Oaxaca. Son los jóvenes que están trabajando... Finalmente, Guelatao es un pueblo indígena zapoteca de la sierra que está haciendo la experiencia fotográfica con jóvenes. Es algo cercano que estaban haciendo.

LMC: Sobre todo me da curiosidad ver lo que opinan los fotógrafos indigenistas sobre la calidad de las fotos, por ejemplo la calidad de los trabajos de Maruch.

JH: No he visto mucho. He visto que hay cosas muy interesantes, realmente son muy como puntos de vista, miradas distintas. No soy tan especialista.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

JH: Durante mucho tiempo trabajé fotografía construida. Casi todo mi trabajo era experimental y yo creo que he ido cambiando. He ido como retomando las zonas más clásicas de la fotografía, el paisaje, la arquitectura, la naturaleza, etc. que también es una forma de fotografía construida. Es curioso, porque insisto aquí hay un punto de vista, una forma de manejar las imágenes blanco y negros o color... ¿Qué es construido y qué no?

Pero bueno, digamos que yo creo que son lenguajes distintos, que cada uno tiene sus virtudes. A mi me gusta mucho el trabajo de Gerardo que yo lo consideraría fotografía construida. Me parece muy válido su trabajo al nivel conceptual, al nivel de consistencia etc., pero también ha habido mucho trabajo directo de documentalista o de reportero como Pedro Valtierra, como Marco Antonio Cruz, como Antonio Turok, como Graciela Iturbide, Mariana Yampolsky, etc. Mariana hacia una fotografía muy variada y muy rica que podría... sí sería directamente documental para mi gusto, para mi punto de vista.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

JH: Yo creo que es un medio; no tengo ningún problema. Creo que es una herramienta más que me va a solucionar muchísimos problemas, que definitivamente esta ayudando a que la gente que pueda concentrarse más en su trabajo, en sus ideas, en sus conceptos y que nos está facilitando. Yo no tengo ningún prejuicio ni contra lo analógico ni contra lo digital. Para mi es una herramienta más. O sea, si tú quieres hacer trampa, lo vas a hacer sea la cámara analógica o con cámara digital, si ese es la preocupación.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

JH: Yo creo que va a quedar la fotografía analógica, pero más románticamente para los que les gusta trabajar de esta manera. No puede desaparecer de todo, porque... bueno, habrá procesos que subsistirán como hay procesos que siguen subsistiendo del siglo XIX como los que hacemos platina, xenotipia, etc. En términos generales, en términos ya comerciales y prácticos, la fotografía analógica va ir desapareciendo y va ir cambiando por la digital por muchas razones: por costos, porque a este lado se le está enfocando la industria. La industria está realmente enfocada a desarrollarse en la industria digital, pues, por muchas razones: por facilidad, porque es menos contaminante, por las mismas materias primas, la plata sobre todo, etc. Entonces yo creo que aunque no queramos lo digital va a sobresalir sobre lo analógico y poco a poco irá desapareciendo y va a quedar como un nicho. Y no creo que va a desaparecer de todo, pero si va a quedar como un nicho de la fotografía.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

JH: Mi siguiente proyecto está... Yo tengo planeado terminar dos libros de "Espacios de la Memoria" que son unos registros de las zonas arqueológicas del país. Es una que estamos planeando para el Pacífico que se hace un trabajo desde Sinaloa, Nayarit, Colima, Jalisco, Michoacán y Guerrero básicamente. Y luego será terminar el libro del norte que serían los estados del norte de la República. Y seguirlo combinando como lo he estado haciendo con reservas especiales de la biósfera. Tengo el proyecto de cubrir todas las reservas de la biósfera del país que me van a llevar unos años.

Entrevista con Graciela Iturbide, 01.08.2002, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Graciela Iturbide (GI): Desde que era niña me interesaba la foto, porque mi papá tomaba fotos en la casa, yo tenía una camarita, pero nunca tenía conciencia de que quería ser fotógrafa. Yo más bien quería ser escritora. Entonces, ya casada con niños estudié cinematografía en la universidad y ahí conocí a Manuel Álvarez Bravo. Empecé de ser su asistente y después de ser su asistente me gustó mucho la fotografía y me empecé a dedicar a la fotografía, porque el cine era más difícil. Me interesa mucho el cine, pero es más difícil.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

GI: Como ya me dedico todo el tiempo, diríamos que es casi, casi una forma de vivir. En el sentido de que pienso en la fotografía, viajo para fotografiar. Para mí la cámara es como un pretexto para descubrir el mundo, las culturas del mundo. Yo viajo con mi cámara y realmente me ha servido para acercarme a muchas culturas, tanto de México como del extranjero.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

GI: Siempre ha sido muy fuerte, desde antes de Álvarez Bravo con Hugo Brehme que vino del extranjero con Tina Modotti que conoció a Manuel Álvarez Bravo; y que Hugo Brehme también es un poco maestro de Álvarez Bravo; Waite también. Entonces, siempre ha habido no sé porque en México un interés, una tradición muy fuerte de fotografía, siempre. No sé si porque el país es interesante o porque vinieron gente de fuera y ya se quedaron para vivir aquí como Kahlo y todos esos fotógrafos.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

GI: No creo que a partir de Manuel Álvarez Bravo haya aumentado. Yo creo que siempre ha habido interés y siempre se ha reconocido a Álvarez Bravo como un maestro, pero en un principio cuando yo le conocí casi nadie... pues, fue hasta después más tarde como hasta los 80 que se le empezó reconocer en México, antes se le reconocía mucho en el extranjero. Y, bueno, obviamente, todos los jóvenes admiran Álvarez Bravo, pero pienso que los jóvenes ya tienen otros caminos.

LMC: Hago esa pregunta, porque me parece que aumentó la producción...

GI: Sí, aumentó mucho, pero mucha foto construida. Hay mucha foto construida, hay de todo por todos caminos. En México siempre ha habido muchos fotógrafos a pesar de la crisis, a pesar de que es muy caro el material fotográfico. Quien sabe por

que razón es tanto... periodistas como de la parte estética, fotografía de autor, fotografía construida... siempre hay mucho interés por seguir ese camino.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo?

GI: Para mí es una persona que interpreta la realidad. Para mí la fotografía es muy subjetiva. No es objetiva, nunca. Para mí. Porque tu vas y con tu visión vas a captar ciertas cosas de diferentes partes del mundo o de México, pero con tu apreciación. Va a depender de tu cultura, de tus sentimientos, de tu formación, de lo que has leído sobre el lugar... El fotógrafo es una persona que interpreta la realidad y se da él mismo y después se hacen libros o la gente su interpretación de cada lugar, lo que hace con la cámara, lo transforma y es como un escritor, donde va a un lugar y toma fotografías e interpreta. Sobre todo ya cuando es un ensayo o un libro, es una interpretación muy personal de la realidad. No hay fotografía objetiva, para mí.

LMC: ¿Se siente fotógrafa o artista?

GI: Fotógrafa. Y ¿por qué? Pues, porque trabajo con la cámara, me interesa fotografiar. Ahora hago otras cosas, ahora hago paisajes y estoy haciendo cosas con pájaros. Bueno, soy fotógrafa y desde cuando tomé una cámara me encanta.

LMC: ¿Cuál es su definición de una imagen?

GI: No sé. Yo tomo una imagen y la hago y creo que al público le toca interpretarlo también. Yo interpreto, pero también cuando la muestro... pero para mí la imagen es por ejemplo en los periódicos hay imágenes poderosas. Tú ves los periódicos y muestran una foto, una imagen bien hecha, pero puede tener mucho poder. Se usa de una manera buena o de una manera mala o de una manera manipulada, pero hay mucho poder en la publicidad, en la historia, en todo. Siempre hay imágenes muy poderosas.

LMC: También cambia el contexto de la imagen, sobre todo en el periódico, con el texto que se pone debajo.

GI: Exacto, totalmente. Por eso es importante que los fotógrafos, cuando hacen sus libros elijan sus textos, que elijan a los escritores que van escribir sobre ellos, porque puede haber muchas interpretaciones. Pues, también la gente puede hacer una interpretación de la imagen. Es muy complicado.

LMC: ¿De qué forma le atrae lo indígena / lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena / lo prehispánico de México?

GI: Lo que pasa es que cuando yo empecé hacer fotografía y conocí a Álvarez Bravo, por la cultura que tiene Álvarez Bravo, por como a Álvarez Bravo le encanta el mundo mexicano y es nuestro mundo. Me empecé a dedicar a conocer a mi país y a fotografiarlo, pero fue una manera de conocer la cultura de mi país, porque yo viajaba, leía muchos libros cuando trabajé en Juchitán, vi mucho los archivos, viví con la gente de Juchitán.

Siempre que trabajo en zonas indígenas en general, me quedo a vivir con ellos. Y me interesaba para aprender de ellos. O sea, yo quería saber como es mi país. Cada lugar indígena es diferente al otro. Si tú vas a Juchitán, no tienen nada que ver los zapotecas, por ejemplo, con los seris que yo trabajé al mismo tiempo, que son del norte de Sonora, que es una cultura totalmente diferente. En México, aunque hablamos castellano, porque llegaron los españoles y lo impusieron y es una forma de comunicarnos, sigue habiendo lugares donde cada pueblo habla su lengua. Los seris hablan seri, los juchitecos zapoteco...

Bueno, a mi me interesaba mucho la parte prehispánica, porque es la base de nuestra cultura que es una mezcla de cultura colonial, desde que llegaron los españoles con todo lo que impusieron, y todavía afortunadamente se conserva mucho de la cultura antes de la llegada de los españoles. Todavía hay transmisiones muy fuertes, aunque por supuesto van cambiando. Van cambiando sus vestidos, van cambiando sus tradiciones por la globalización... es normal, no se puede... como nosotros cambiamos. Hay pueblos que quieren conservar sus culturas porque les interesa y hay pueblos que están dispuestos porque ven la televisión, quieren tener...

Otro tipo de comunidad, hay mucha gente que se va a trabajar a los Estados Unidos, pero curiosamente los que se van a trabajar a los Estados Unidos conservan su cultura, porque tienen una nostalgia de su país. Entonces hay tatuajes que se ponen de la Virgen de Guadalupe. Hay una gran nostalgia de toda su cultura que la celebran también ahí en los Estados Unidos o mandan el dinero a sus pueblos para que sus pueblos prosperen y cooperan para las fiestas. Entonces todo es muy sincrético, hay una cultura muy sincrética.

¿Por qué ellos viven en los Estados Unidos? Porque les va mejor, porque aquí no hay trabajo, pero al mismo tiempo ayudan a sus pueblos que se construyan, mandan dinero y al mismo tiempo guardan sus tradiciones. Entonces es muy complejo, es muy ambiguo todo esto. Todos se quieren ir a trabajar a los Estados Unidos, pero no todos pueden llegar, porque los regresan o no se puede. Pero todos quisieran irse; hay un mito de lo que es llegar a los Estados Unidos. Y los regresan y otra vez van y hacen una lucha y gastan mucho dinero. Hay un mito, porque para ellos es el país más rico del mundo. Es cercano, donde les pueden dar trabajo y donde pueden tener para vivir y para mandar a sus pueblos. Desafortunadamente en México no hay trabajos, porque si hubiera trabajos no habría necesidad emigrar. Bueno, en todo mundo se emigra, pero aquí más por la cercanía. A Alemania emigran muchos portugueses, muchos españoles...

LMC: Entonces le inspira, le atrae más lo contemporáneo que lo prehispánico...

GI: Sí, porque lo prehispánico es esto... piezas. Es la antropología, es las leyendas que sí me interesan mucho. Yo leo mucho sobre las leyendas, pero el mundo prehispánico ya no existe. Existen algunas pruebas del mundo prehispánico como los dioses que están en antropología o vas a algunos pueblos donde todavía existe el dios, todavía están detrás del altar. Pero es una cultura que se ha ido modificando, pero ya no existe, existe como arqueología, las pirámides, fiestas... También se han perdido fiestas totalmente prehispánicas. Hay muchas cosas que no conocemos del mundo prehispánico, porque muchas cosas también están fuera... Claro, por la tradición oral sabemos mucho, pero se ha perdido mucho y claro, ya ha cambiado

mucho. Ya no hay un mundo prehispánico puro; es una mezcla de tradiciones nuevas con tradiciones españolas, con tradiciones norteamericanas, con todo el mundo.

LMC: Otra pregunta... ¿Existe el indígena como tal?

GI: Sí, existe, pero no tiene porque ser prehispánico. Es como, si existen los alemanes. Claro que existen con todas las influencias que han recibido y con todos los cambios políticos y culturales que han tenido. El indígena existe cuando sigue viviendo en sus ciudades, como los zapotecas son indígenas, y a pesar de que las mujeres toman video y se van a viajar por todas partes para vender sus productos, es una cultura indígena muy fuerte. No importa que haya tenido cambios. No tienen porque conservar su cultura de hace quinientos años. Todo cambia. Sería absurdo, sería retrógrado de que sí querían vivir como vivían hace quinientos años sin transportes, sin radio, sin... sería imposible.

Entonces, si existe una cultura indígena; en algunos lugares son muy orgullosos ser indígena como lo son los zapotecas que la cuidan; en otros lugares muy lastimadas, porque los han explotado. Entonces a veces en algunos lugares no quieren ser indígena, porque se los maquina y como no hay una cosa fuerte como los han tratado mal, pues, obviamente con toda razón quieren ser mestizos, pero hay muchas culturas en México.

Los seris, también son orgullosos de su cultura, pero son muy pocos y viven con una modernidad impresionante; como venden sus artesanías a Estados Unidos hacen cambios, hacen tratos por aparatos de música, televisiones, lo cual es muy normal y muy fantástico; pero sí, siguen hablando seri, al menos hasta que yo fui; y siguen con su ropa, ya cambiado obviamente, la ropa seri de ahora ya no tiene nada que ver con... ni tampoco la zapoteca. Todo va cambiando porque es normal. A veces ya no se consiguen telas de terciopelo como las usaban, pero que también el terciopelo era importado. Antes se ponían solamente un enredo de algodón y estaban desnudos; hay algunos pueblos que siguen así, pero muy pocos. Entonces, todo va cambiando, porque es normal pero sí existe la cultura indígena y muy fuerte.

El sentido de comunidad también ha cambiado, pero sigue habiendo por ejemplo en Chiapas como el mayor indígena, el hombre más viejo que se le respeta y que da consejos, que es la autoridad... Hay todavía un respeto por todas estas tradiciones en muchos lugares, en otros no, en otros ha cambiado.

Entonces todo depende de cada lugar, porque México es un país muy grande donde hay muchas, muchas zonas diferentes y diferentes culturas; la cultura maya no tiene que ver nada con los seris, ni físicamente ni... pero en muchos lugares sí todavía la comunidad vive como vivieron hace muchos años, tratando de guardar sus tradiciones, pero ha cambiado toda la comida, porque claro llegaron productos de Europa, productos de la India; como nosotros mandamos el jitomate y la papa a Europa, acá recibimos. Entonces, ya hay un sincretismo muy fuerte, pero si hay comunidades indígenas muy fuertes, sí.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

GI: No soy indígena, pero admiro la cultura indígena, la respeto mucho y tengo muchos amigos en muchos lugares donde yo voy y me encanta, pero yo soy

descendiente... Soy muy mexicana, pero no soy indígena, porque no me tocó ser indígena, pero me encanta mi cultura de mi país, me encanta.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización" y qué no sólo indígenas como los zapotecas en Juchitán intentan recuperar culturas prehispánicas, sino también otros como extranjeros?

GI: No, no. Siguen siendo muy marginados. Ahora con lo de la Virgen de la Guadalupe hubo una manipulación tremenda de canonizar a un indígena pero para que la iglesia no pierda... Ya hay muchos indígenas que se han vuelto evangelistas, en Chiapas sobre todo. Hay una muy fuerte introducción de los evangelistas que se han convertido. Entonces, para mi, una manipulación fue hacer a un indígena que ni siquiera sabemos si existió santo para no perder fieles.

Pero no hay una tendencia hacia una indigenización, no. Hay poca gente, antropólogos, intelectuales de izquierda, pero hay mucha gente que desafortunadamente no... Hay poquitas gentes que está trabajando muy bien y que se están recuperando como lo es el caso de Toledo en Oaxaca, pero no es que quiera recuperar las culturas prehispánicas, es que él ayuda tanto a los zapotecas, como a los oaxaqueños blancos, como a los... a que tengan cultura y a que se guarden ciertas culturas. No se puede recuperar la cultura prehispánica, porque han pasado muchas cosas y hay una mezcla tremenda de cosas. Imagínate los que se van a lo Estados Unidos y que regresan y que quieren guardar sus tradiciones, pero que ya con todas razones se acomodan los tenis; y ya no tienen que ponerse huipiles, porque los huipiles es mucho trabajo bordarlos. Salvo ahora tiene un huipil guardado para pocas ocasiones. Entonces es muy difícil recuperar algo.

Hay lugares como Chiapas donde hay movimientos políticos, con Marcos y todo eso, que en un momento dado reclaman justicia para ellos y también tienen tradiciones muy fuertes, pero en cada lugar, te digo es muy diferente. Hay unos que tienen más conciencia y unos que están en la guerrilla y otros que no; hay otros que son evangelistas, pero que también... Yo conozco a una mujer en Juchitán que es curandera y es un poco evangelista, pero mezcla la parte evangélica con lo católico y con lo prehispánico, porque su abuela era curandera y habla en zapoteco, todos hablan en zapoteco, pero tienen símbolos evangélicos, pero también tienen símbolos católicos; entonces, es natural que hay una mezcla. Ya no puedes volver pa' tras, porque no se puede. A lo mejor hay grupitos que sí, pero... como los concheros.

A mi no me gustan los concheros, que bailan, que dicen que ellos van a guardar las tradiciones. No puede ser, porque ellos como grupo nacen en 1800 y pico, entonces no es cierto que vienen de los aztecas. Ellos nacen cuando ya estábamos súper-conquistados, pero bueno tratan de recuperar a su manera ciertas cosas. A mi no me gustan, no sé porque, me parecen interesantes, pero...

LMC: Estos que bailan en el Zócalo... También en esos estaba pensando con eso de la indigenización.

GI: Sí, éstos. Pero ellos no son indígenas, ellos son extranjeros, mestizos, indígenas, ellos aceptan a todos lo cual está bien; y bailan unas danzas que son más bien inventadas y quizá tengan algo que ver, que quieren recuperar, pero es un movimiento un poco extraño. No es un movimiento realmente indígena, no. Es un

movimiento válido, porque ellos quieren recuperar ciertas costumbres, pero no son indígenas. Dicen que quieren recuperar la parte azteca; para mi no, pero habría que estudiar un poco sobre esto, porque hay muchos antropólogos que me han dicho a mi que es un movimiento nuevo que no tiene nada que ver con los aztecas.

LMC: Yo estaba pensando que dan una imagen muy particular de lo indígena.

GI: Sí, claro. Esto es un movimiento muy extranjero, además, donde... pero muy cerrado también, donde nada más aceptan lo que ellos piensan y que se han peleado con muchos antropólogos que son antropólogos muy serios que dicen que ellos que no saben... son un poco loquitos, pero son interesantes también.

A mi me parecen realmente fatales. Hay ciertos actos que tienen cuando... han recuperado cosas del pasado, por ejemplo sin Chalma. Había cuatro puntos muy importantes en México: la Basílica donde está Tonantzin, Chalma donde estaba Tlazolteotl que era una diosa, aquí la Ciudad de México y, creo que Amecameca. Entonces ellos saben de estos cuatro puntos que son importantes; y cada vez que iban a fiestas van y cantan alabanzas y bailan, pero son alabanzas católicas, muy católicas, tomadas de la religión católica. Para mi, no me gustan nada.

Me gusta verlos de repente y me gusta conocer su historia, pero... Hay de repente también una comunidad muy cerrada... Pablo Ortiz Monasterio, no sé si le vas a entrevistar, pregúntale sobre los concheros, porque él es compadre de concheros. El va a saber perfecto. Yo, no me gusta. Los voy y los veo, el otro día, fue hacia antropología con mi nieto y estaba fascinado viéndolos. Dijo: "Yo quiero ver a los aztecas", pero le daba miedo acercarse como los payasos que le gustan, pero no quiere acercarse. Pero Pablo sabe mucho. Es un movimiento muy joven, de 1800 para acá, no es cierto que es de los aztecas y no tiene nada que ver con lo prehispánico, ni plumas; las plumas las usaban solamente los reyes, no. Están un poquito loquito, pero bueno así es México, muy loquito.

No, como te digo eso de recuperar, hay gente que está en movimientos como los concheros porque para mi son falsos totalmente, porque son veinte gatos, no, no, pero hay gentes en Juchitán, grupos que si tratan de recuperar, hay otros en Chiapas, pero con motivos políticos, es muy difícil... pero si hay. Aunque yo lo siento difícil.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

GI: Muy, muy marginado. Ahora como te dije con lo del Papa trataron de manipular cuando en la Basílica no había indígenas, solamente los ricos, entonces tratan de manipular. Tratan de hacer a un santo un indígena para acercarlos, de ahí hay tres indígenas adentro de la Basílica. Entonces, está loquita la iglesia, ¿no? No lo supieron hacer ni para manipular lo hicieron bien.

LMC: ¿Cómo define sus trabajos con el tema indígena? -¿Lejos o cerca de la realidad contemporánea?

GI: Mis trabajos con el tema indígena, ya no trabajo casi en el tema indígena, porque sentí que ya había trabajado en México, que conozco mi país. Quizá lo vuelva a hacer, porque me gusta, pero voy por otros caminos ahora; estoy trabajando en la

India, estoy trabajando en paisajes, estoy trabajando... Quería probar por otros lados. El mundo es grande.

LMC: ¿Qué tal lo de los paisajes? He leído que no le gustan los paisajes bonitos, sino solo los paisajes feos.

GI: No, te voy a dar el librito... Son paisajes que estoy haciendo en los Estados Unidos. ¿Pero quien dijo que son paisajes feos?

LMC: Últimamente he leído tantos libros y creo que era una entrevista, pero no me acuerdo del autor.

GI: No, yo que hablo es que no me gustan los paisajes así, con solecito y... Me gustan los paisajes fuertes o raros, pero ahora te voy a dar un librito para que veas mis paisajes.

Bueno, con el tema indígena es que trabajé mucho tiempo en Juchitán con los zapotecas, porque Toledo me invitó. Luego trabaje, y también te voy a dar mi librito, sobre una matanza de cabras que hacen los indígenas. Claro que si me invitan y voy a otro lugar, voy encantada, porque me interesa siempre aprender de mi país, pero ya estoy viajando y así haciendo otras cosas.

LMC: Parece que siempre se gana la simpatía de los indígenas...

GI: No es que me gano la simpatía, es que vivo con ellos.

LMC: Así parece, porque los personajes siempre se ven felices. Yo intente sacar fotos de indígenas en los Estados Unidos y son bien cerrados. Ahora, parece que temen que a través de la fotografía se les saca el alma y que por eso no quieren.

GI: Si en parte por eso y en parte porque son muy celosos de su... Pero por eso es que yo me iba a vivir y estaba siempre con mi cámara y les decía que soy fotógrafa y era respetuosa con lo que ellos no querían, pero... Ahora eso de que se te va el alma ya no, como todos tienen cámara y todos toman fotos. ¿Viste lo que hace la globalización?

Ellos toman de sus hijos, de sus maridos, toman... A mi una vez en Juchitán una mujer me dijo que tomara una foto de un novio de ella para ella hacerle brujería, o sea que todavía hay lugares que les ponen al furorcito, claro que no lo hice, pero tienen también miedo por eso. No pasa nada, pero ellos creen que sí.

LMC: ¿En su trabajo con indígenas, se acuerda de alguna situación difícil?

GI: Realmente nunca... No, no, porque siempre me quedé a vivir con ellos y siempre me aceptan con mi cámara. Nunca he tratado de tomar cosas prohibidas, porque no me... Me interesa la fotografía siempre y cuando haya complicidad, y si no, no. Si no, ¿para qué? Para tomar algo prohibido que no me va a salir bien. El chiste es hablar y que ellos me ayuden y que yo les ayude... tomo fotos que ellos me piden, pero siempre con complicidad.

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

GI: Los indígenas ahora todos toman fotos, pero de alguna manera ella es más artista. No es que fotografía... Sí que fotografía sus tradiciones, siempre, y me encanta su trabajo, y hay toda una serie de indígenas que viven en el mismo lugar y que les dio clases Carlota Duarte que es esta norteamericana que vino con ellos... Pero en el caso de Maruch, se ha vuelto más artista que fotógrafa. Ella fotografía mucho, por ejemplo lo de las creencias, y luego pone las tradiciones y es maravilloso y que suerte que haya gentes como ella que se encarguen también de cosas que los de más fotógrafos no conocen o es otro sentimiento, es otra manera de ver las cosas, es otra manera de pensar diferente por la manera que han vivido tan cerca de sus tradiciones y nosotros no. Entonces, es otro vínculo, es fantástico. A mi, me parece fantástico.

A parte yo como fotógrafa no intento... como te dije es muy subjetiva mi fotografía. Yo no pretendo que la gente cree que así es Juchitán, no, no. Son muchos juchitanes. Jo hice Juchitán con la complicidad de ellos, pero a lo mejor es mentira. A lo mejor es una visión mía totalmente diferente, pero... Es como en la pintura: Todo el mundo puede hacerla y hay pintores indígenas y que... desde siempre, desde cuando hacían los códices.

No se había usado la cámara quizá o porque se marginaban o porque también era difícil tener una cámara para ellos. Era como revelar y cortar rollos y ya tener una actividad fotográfica. Claro que ha habido fotógrafos indígenas que fotografiaron al pueblo como Sotero Constantino que hizo estos retratitos, que era ya más mestizo, pero fotografió en Juchitán en su estudio a todos los personajes de Juchitán. Pero siempre ha sido por negocio.

A Maruch le va muy bien. Es una de las fotógrafas que mejor le va, afortunadamente, pero se fue por un camino más artístico, muy interesante, porque son las tradiciones. Pero hay un grupo grande, muy, muy grande de fotógrafos en su grupo, su hermana e otros fotógrafos. Ha sido muy interesante, porque se divorció. Ese caso ha sido muy interesante, porque el haber entrado a un mundo en que la mujer indígena no había entrado y que le fuera bien y que vendiera mucho, su matrimonio se... Porque el hombre no puede aceptar que en ese mundo le vaya mejor. Ese es un caso más complicado; que a lo mejor algún día hablando con ella, con Carlota Duarte o a lo mejor es muy delicado no lo sé, pero ha sido muy interesante como ya no está tanto en el mundo indígena, pero eso yo no te puedo hablar de esto, porque no la conozco bien. Pero sería interesante que lo investigues, porque es un cambio muy fuerte. Maruch no vive con su marido hace tiempo y a veces viene a México; yo sé ya ni siquiera vive en el grupo indígena, vive aparte. Pero deberías de entrevistarla. Es muy interesante lo que pasa, a lo mejor no pasa siempre, pero pasó con Maruch.

No hay fotógrafos indigenistas, tampoco, no creo que haya. Hay fotógrafos que nos hemos dedicado a fotografiar el mundo mexicano, ya sea criollo o indígena, pero no somos, por lo menos, yo no soy una fotógrafa indigenista, no, porque también he fotografiado los indígenas como he fotografiado la Ciudad de México. Lo que pasa es que me interesa la cultura de mi país y como he hecho libros, de repente era como "Graciela Iturbide, la fotógrafa de los zapotecas", pero no. Soy una fotógrafa que ha fotografiado muchas cosas y dentro de ello tuve la oportunidad de

fotografiar a los zapotecas que son muy cercanos por Toledo, que los llegué a conocer y que sigo yendo con ellos a compartir muchas cosas, pero yo no me llamaría una fotógrafa indigenista. Soy fotógrafa y he fotografiado mucho a mi país y también a los indígenas, pero también a las fiestas populares, pero también ahora la India y también los Estados Unidos, o sea yo no me quiero... Lo hice encantada, porque me gustó, porque colaboré con ellos en todo lo que pude haciendo fotos para sus movimientos, cuando llegaba la policía para reprimirlos, yo estaba parte de ellos y fotografié para indígenas. Pero digamos que no soy una fotógrafa que me haya ido a vivir todo el tiempo con ellos ni que mi cause sea eso... no. Sería falso decir eso. No, no. He tenido la oportunidad y me han invitado hacerlo y lo he hecho encantada, me fascina este mundo, pero desde mi punto de vista, entiendes, no soy indígena, soy una mujer blanca con mucho interés y mucho amor para mi país y para estas zonas.

LMC: Lo tomé de la pintura ese término de "indigenista", de la pintura indigenista con Diego Rivera, Frida Kahlo, etc. ...

GI: Sí, pero está bien. Aunque también Frida era muy personal en su trabajo, pero en fin...

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía? Y: ¿Cree que tiene futuro, y qué tal vez hasta va a desplazar la fotografía documental?

GI: Yo no la conozco, no la hago y no me interesa, pero creo que sí tiene futuro y creo que puede desplazar a la fotografía documental, pero va a seguir siendo una fotografía documental, porque siguen tomando nada más que van a tener más facilidades de imprimir rápido, pero sigue habiendo el documento de fotografía. A mí no me gusta y yo sigo trabajando con plata sobre gelatina y en platino y creo que eso para las galerías nunca se va a acabar, porque, al contrario, cada vez va a ser quizá un objeto más apreciado porque ya no va haber tanto, entonces la gente va a querer comprar más. Es como ahora el platino o como las cámaras con agujerito, se sigue haciendo. Pues, sí tiene mucho futuro la fotografía digitalizada, porque toda la gente la usa y en las computadoras rápido las sacas.

LMC: ¿Cree que la digitalización de la fotografía indígena/indigenista falsifica la realidad del lo indígena contemporáneo?

GI: Pues hay fotógrafos que representan la realidad a su manera. Como te digo, es muy subjetiva y hay fotógrafos que aunque sean constructivos de alguna manera la influencia que tienen del mundo mexicano, también la representan. Si ves pintores que tengan un mundo que tenga que ver con el mundo mexicano, pues, de alguna manera también es México.

No conozco la digitalización de la fotografía indígena. No creo que la falsifique. Porque si Maruch toma una camarita digital, no la está falsificando, simplemente son otros medios. Yo, no me gusta ni la uso, pero es tan real como la plata sobre gelatina. Es muy contemporáneo, y a lo mejor ahora los indios de Chiapas que están en este taller a lo mejor empiezan hacer foto digital. Está muy bien, porque entonces en las computadoras sacan sus historias y sus mundos.

Y lo que si es muy interesante en la fotografía indígena de Chiapas es como casi siempre ellos fotografían su entorno más cercano, sus costumbres o los dichos o sus hermanitos, su hermanita, quizá porque viven en una comunidad fuerte y eso les... Es más, por ejemplo yo tomo fotos de mis hijos y de mi nieto, pero poco. De repente digo: "Ay, voy a tomar fotos de Matías", que es mi nieto, que raro ¿no? A pesar de que viene muy seguido y que tengo la cámara y ellos es como... es muy bonito, porque es como una comunidad muy fuerte que viven y que es quizá lo más cercano y quizá porque no han viajado mucho, no sé porque, sería interesante de investigar.

LMC: He visto un libro de una fotógrafa indígena que sacó fotos de su hermanita Cristina...

GI: Es hermana de Maruch, ella. Todas son del mismo taller. Y en los huaves también empezaron las mujeres a filmar. Sería muy interesante que vieras estos documentales, a lo mejor Cuauhtémoc sabe... Los huaves esos viven también cerquita de Juchitán y son mujeres que tomaron cámaras y se fueron a filmar sus tradiciones.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

GI: Pues, no creo que vaya a desaparecer totalmente, pero sí. Ya muchos fotógrafos lo tienen en su equipo, ya de repente ves en Internet que quieren vender su cámara... y bueno, nunca ni siquiera sé encender la computadora. Es Claudia que me ayudada...

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

GI: Estoy en varios proyectos. Estoy trabajando en el Jardín Botánico de Oaxaca, porque vamos a hacer un libro para ayudar el jardín botánico con Toledo y está por salir, pero es un libro objeto que se va a vender caro para ayudar al jardín botánico, pocos ejemplares.

A partir del jardín botánico, yo cuando viajo, voy a los jardines botánicos y trato de fotografiar jardines del renacimiento como en Bomarzo en Italia, o como... todos los jardines que voy conociendo, porque yo quiero hacer un libro de jardines, pero con mi interpretación también de los jardines, porque el jardín botánico fotografié las plantas cuando están amarradas, cuando tienen velos o cuando están intervenidas de alguna manera para su cuidado, de que les ponen esponjas y cuerdas. Eso es un proyecto. Ahora que viajé a Italia, fue a Bomarzo porque es un jardín del renacimiento, que leí la novela y leí cosas muy interesantes sobre Bomarzo y si que es un jardín de monstruos que está cerca de Roma.

Y en la India, cuando voy tomo jardines y estoy leyendo un libro de los jardines del sueño que son los jardines del renacimiento que todavía existen, como tenían símbolos como el unicornio, cosas de la alquimia por la persecución que hay en este momento la inquisición. Entonces estoy leyendo un poco para entrarme con esto.

Cada vez cuando veo pájaros, fotografío pájaros y está por salir un libro mío de pájaros en diciembre con una editorial norteamericana. Pero son desde gallinas que tomé en Juchitán hasta una bandada de pájaros, pero sigo tomando pájaros.

Entrevista con Cristina Kahlo vía correo electrónico, Mayo 2010, México-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Cristina Kahlo (CK): Mi interés por la fotografía nació a los diez años de edad. Mi padre Antonio Kahlo un aficionado a la fotografía desde muy joven. A pesar de que no se dedico profesionalmente a la fotografía, constantemente tomaba imágenes familiares que posteriormente revelaba e imprimía en el cuarto oscuro que había construido en nuestra casa de Coyoacán. Siendo yo una niña lo ayudaba a revelar fotografías y me parecía algo mágico el ver cómo aparecían las imágenes en el papel blanco cuando era sumergido en el revelador. Desde entonces pensé que siendo mayor me gustaría hacer "magia" cómo lo hacía mi padre.

Posteriormente, después de el fallecimiento de mi padre, aprendí con un amigo lo indispensable para revelar e imprimir fotografías y mi interés fue creciendo de forma que me inscribí en la Escuela Activa de Fotografía dónde inicié mi aprendizaje formalmente.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

CK: La fotografía es para mí esencialmente la manera en que puedo relacionarme con el mundo de distintas formas. En la realización de un trabajo documental, el uso de la cámara me da la posibilidad de fragmentar aquello que me parece interesante y sustraerlo de su espacio original. Por otro lado, la imagen fotográfica también me permite mediante el uso de la luz y la sombra construir y realizar imágenes que surgen de mi imaginación.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

CK: Hoy en día vivimos rodeados de todo tipo de imágenes. El fotógrafo tiene la oportunidad de desarrollarse en uno o varios de los muy diversos ámbitos que utilizan imágenes (fotografía publicitaria, moda, editorial, documental, artística).

El fotógrafo es por lo tanto es un narrador visual pero subjetivo de los distintos aspectos del momento presente.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

CK: En lo personal me siento artista, ya que la fotografía es un medio de expresión y en mi caso particular en muchas ocasiones intervengo las fotografías o utilizo otros elementos no fotográficos en instalaciones, de la misma forma en que en ocasiones trabajo con imágenes construidas en el estudio.

Podría decir que tengo dos vertientes de trabajo: una documental como sería el caso de las imágenes de Tlahuitoltepec, o de la serie de Personajes del Danzón, así como los documentos sobre diversas discapacidades infantiles (autismo particularmente) y la segunda vertiente son imágenes personales en dónde la fotografía es un pretexto para el estudio de la luz y la creación de diversos discursos estéticos.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

CK: Una imagen es la interpretación subjetiva de un fotógrafo alrededor de un objeto, sujeto, o situación. Al fragmentar selectivamente en un espacio visual, se le da importancia a aquello que resulta de interés al ojo del fotógrafo.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

CK: El concepto de realidad es complejo, sin embargo la realidad es aquello que se puede visualizar con todos sus aspectos y distintos puntos de vista.

La realidad en la fotografía, no existe.

A pesar de que se considera que la fotografía es un documento fidedigno, no es sino una interpretación y una selección de un tiempo y espacio al limitar la imagen al formato de la película. El fotógrafo selecciona una fracción de la realidad y la interpreta en una imagen fraccionada. La realidad en una imagen, es subjetiva al fotógrafo.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

CK: Considero más que nada, que de igual manera en que la presencia de Edward Weston y Tina Modotti en México fomentaron el interés por la creación utilizando como medio la fotografía, a partir de la obra de Manuel Álvarez Bravo creció el interés por la fotografía mexicana. Sin embargo pienso que el nivel de los fotógrafos mexicanos creció al tiempo en que crecía el interés por sus obras tanto en Galerías y Museos del extranjero lo cual generó un mayor crecimiento en la calidad plástica de las imágenes así como en la producción de las mismas.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

CK: Considero que en el momento presente, la fotografía mexicana se encuentra influenciada por las imágenes de los fotógrafos europeos y norteamericanos principalmente. En la fotografía así como en el arte en general el lenguaje conceptual está tomando un lugar prioritario dictado por los gustos entre los coleccionistas y curadores.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena / indigenista?

CK: Considero que el "boom" o el interés por la fotografía de temas indígenas tiene su origen mucho antes de los noventas. De hecho durante los años ochentas en que fue realizada la primera Bienal de Fotografía en México, muchos fotógrafos empezaron a trabajar imágenes construidas y manipuladas con diversas técnicas en respuesta a la enorme cantidad de fotografías documentales y de temas indígenas que ya se veían entonces.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

CK: Considero que es totalmente innecesaria la distinción. Un autor de imágenes, es un fotógrafo simplemente, independientemente de su especialidad o de su origen.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

CK: La cultura prehispánica y su herencia en el mundo indígena me atraen por lo profundo de sus conceptos y el incalculable valor de su cultura.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

CK: No me siento particularmente identificada con la cultura indígena de México, ya que mi vida se desarrolla en la Ciudad de México. Sin embargo los elementos culturales están en de alguna forma presentes en nuestra vida cotidiana como mexicanos, por ejemplo en la cultura gastronómica y en nuestra visión en torno a la muerte así como en algunas festividades.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

CK: De momento uno de los temas que me parecen de interés en la cultura indígena, especialmente de Oaxaca es su relación con la música. Se dice que los oaxaqueños "nacen, viven y mueren con música". Las bandas tienen un compromiso social (sin remuneración económica) de acompañar lo mismo un bautizo que un funeral.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

CK: Considero que la situación de los indígenas es complicada en México. Un factor importante es la falta de educación debido a los innumerables dialectos que existen en nuestro país. Muchas etnias están muy arraigadas a sus costumbres y los apoyos deben ser dados respetando sus propias creencias y tradiciones. En otros casos el acceso a las distintas comunidades es complicado por la falta de transporte y vías de comunicación.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

CK: En ningún sentido influye lo indígena actual en mi trabajo personal.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

CK: Básicamente, la única relación fotográfica importante que he tenido con una etnia indígena mexicana ha sido con los Mixes de la sierra en Tlahuitoltepec, Oaxaca.

Curiosamente es a través de la música que ha sido un tema recurrente en mis imágenes documentales.

Conocí a los integrantes de la Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Mixe (CECAM) durante mi estancia en Basilea Suiza, donde yo viví por algunos meses gracias a la Beca de Residencia que me fue otorgada por la Fundación Bartes de Suiza. Al mismo tiempo que se realizaba dicha residencia, presenté una exposición de mi serie de Retratos titulada Noviembre Dos en la Galería de dicha fundación y en el marco de un Festival llamado "Diesseits vom Jenseits" (Más allá del más acá) cuyos eventos culturales y musicales estaban relacionados con el día de muertos en México así como el *Totentanz* de Suiza.

Los jóvenes músicos de Tlahuitoltepec fueron invitados a participar del proyecto, interpretando sus melodías en las calles de Basilea y durante los eventos del festival. Fue durante dichos eventos que conocí a los mixes y les solicité permitirme realizar una serie de retratos de ellos, que se llevaron a cabo en un puente del río Rin.

Un año más tarde a solicitud de éstos mismos, fui invitada a fotografiar en el Centro de Capacitación, en la sierra de Oaxaca, para realizar una documentación de los músicos y docentes del CECAM para la publicación de un libro con motivo de los 20 años de la fundación de la escuela. A partir de entonces en repetidas ocasiones e tenido la oportunidad de fotografiar en Oaxaca a dicha Banda Filarmónica.

Próximamente, estoy por realizar un proyecto con la Banda Filarmónica de Zoogocho en conjunto con los compositores franceses del Trío D'Argent de Francia, quienes compondrán piezas para dicha banda y yo en lo personal, realizaré la documentación de dicho intercambio.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

CK: En lo particular nunca he tenido una situación difícil.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

CK: Los indígenas son aquellos que siguen viviendo dentro de su comunidad y cultivando sus tradiciones.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

CK: Considero que por el contrario, la difusión de el trabajo de Maruch Sántiz ha sido gracias a fotógrafos interesados en los temas indigenistas así como en enseñar fotografía en las comunidades indígenas.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

CK: El único trabajo que conozco por la difusión que se le dio es el de Maruch y algunos trabajos de talleres para niños indígenas.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

CK: En lo personal he trabajado ambos aspectos de la fotografía, y considero que ambos son formas de expresión distintas y que funcionan de acuerdo a mis necesidades particulares de cada momento. Ambas son personales y son a final de cuentas una interpretación subjetiva de lo concreto así como de lo interior.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

CK: Considero que el momento que nos está tocando vivir es sumamente interesante. Yo me inicié en la fotografía análoga y me ha tocado vivir el cambio a la imagen digital. No ha sido un paso fácil, sino confuso, muy caro financieramente hablando, además de que he tenido que aprender nuevos conceptos, técnicas e incluso un lenguaje nuevo al referirme a las imágenes.

En lo personal prefiero todavía las imágenes análogas por su profundidad y encuentro "planas" las imágenes digitales. También considero que los fotógrafos que se iniciaron con la fotografía digital piensan menos al disparar la cámara, a diferencia de la fotografía análoga en que cada cuadro era pensado detenidamente por el gasto de película. Creo que la fotografía digital ha traído consigo muchos beneficios en cuanto a la rapidez de la imagen, no es necesario esperar el revelado de un rollo, la impresión de las imágenes etc. Para saber si la imagen resultó lo que esperábamos.

Las imágenes solicitadas por diversas publicaciones pueden ser enviadas por Internet con gran velocidad.

Sin embargo, en lo personal, me preocupa el futuro de muchos archivos que al no estar en un negativo o sobre papel, pueden perderse a la larga de no hacer los respaldos correspondientes con el debido tiempo que eso implica.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

CK: En definitiva no creo que desaparezca la cámara convencional. Simplemente los métodos "antiguos" de impresión de imágenes fotográficas (plata sobre gelatina, platinos etc.) serán mucho más elevados en el costo de su realización y se está convirtiendo en una especialidad para aquellos que lo siguen haciendo o quieren aprender dichas técnicas.

Sin embargo para los coleccionistas de fotografía tiene mucho más valor una impresión análoga que una impresión digital.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

CK: El proyecto en el cual estoy trabajando para mi próxima exposición son imágenes tomadas en la Plaza de la Ciudadela. Un parque donde cada sábado se juntan alrededor de trescientas personas a bailar danzón. Es un ritual para ellos donde el arreglo personal es perfectamente cuidado para dicho evento.

He fotografiado a lo largo de más de un año, relacionándome con la gente, aprendiendo a bailar el danzón, y ahora conformando una exposición con dichas imágenes.

Entrevista con Ruth D. Lechuga, 03.02.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Ruth D. Lechuga (RDL): Desde que llegué a México me empezó a interesar el país como tal y empecé a viajar, primero a lugares muy cercanos y poco a poco a lugares más lejos y entonces empecé a fotografiar lo que veía como un recuerdo, digamos. Como yo tengo una memoria bastante visual, pues me ayudaba mucho recordar a muchas cosas. Así empecé.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para Usted?

RDL: Para mi en lo personal es un documento, pero para muchos fotógrafos son muchas otras cosas y no son menos válidas, pero para mí es un documento de lo que he presenciado de las culturas indígenas, de sus fiestas, de sus artesanías... como los hacen y todo esto, de sus ceremonias.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo?

RDL: Es muy difícil. Yo a veces no me siento fotógrafo, porque yo investigo más bien y tomo las fotografías. Hay gentes que nada más se dedican a la fotografía. Y bueno, si pueden vivir de esto, pues qué bueno. Pero mi interés es mixto. No es solamente fotografía.

Bien... ¿Qué es un fotógrafo? Cada uno que tiene una cámara hasta cierto punto es fotógrafo. Si puede vivir de eso, felicidades, porque yo oía decir a la difunta Mariana Yampolsky en un simposio en que estábamos que cuando le preguntaron que si podía vivir de la fotografía - ¡y mire quien es Mariana Yampolsky!- dijo que no, de ninguna manera. Le preguntaron entonces de que vive. "Pues, tengo un marido que me mantiene." ¿Entonces dónde está el límite? El límite entre una persona que toma fotografías personales, familiares y un fotógrafo que se puede llamar fotógrafo ese es muy difícil.

LMC: Se podrían distinguir el fotógrafo profesional y el fotógrafo aficionado.

RDL: Pues, sí. Eso puede ser.

LMC: ¿Se siente fotógrafa o artista? Y: ¿desde cuando uno y no otro?

RDL: Pues, desde luego no artista. Eso del artista es algo que los demás le imponen al trabajo de uno, igual en la pintura, igual que en la música, en todas partes. Pero yo y la finalidad en mis fotografías es enseñar a la sociedad la realidad indígena que es bastante dramática. Sí me siento fotógrafo, pues, sí hasta cierto punto con las limitaciones... No vivo de la fotografía.

LMC: ¿Cuál es su definición de una imagen?

RDL: Hay un mínimo de técnica, digamos, de que vaya no le sale un póster de la cabeza del personaje principal... Cosas así mínimas. No debe de haber mucha limitación en el sentido de que el punto de oro y cosas de esas. Esas son estupideces. Eso es del siglo XIX.

Una imagen es algo que a los demás sin necesidad de mucha explicación dice algo. Por eso muchas fotografías de prensa son muy elocuentes. Por muchas razones, aunque no sean imágenes bellas.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

RDL: Pero claro que sí. Antes, por ejemplo, un fotógrafo de prensa nunca se ponía su nombre bajo la fotografía. Era anónimo. Además de que hoy día hay muchos, muchos tipos de fotografía. Álvarez Bravo empezó algo y fue indudablemente un gran fotógrafo. Había otros después. Nada más quiero recordar Nacho López, la misma Mariana, Héctor García hasta cierto punto. Héctor García es el que empezó el tipo de fotografía donde se burla un poquito de la alta sociedad. Eso él empezó realmente más dirigido a esto. Hay tantos temas y tantas maneras de hacerlo que esto ha aumentado mucho a través del tiempo.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

RDL: Estoy un poco fuera de todo esto. En primer lugar ya no salgo, ya no tomo fotografía, ya no puedo revelar mis fotos, no nada. En esta semana voy a cumplir 83 años.

LMC: ¿En esta semana? ¿Qué día?

RDL: El miércoles.

Así es que no se mucho de todas esas cosas, aunque aquí tenemos una cámara virtual para tomar las fotos de la colección para añadirlas a la ficha.

Pero, pues, yo creo que todo intento es válido, mientras sea sincero.

LMC: ¿Qué puede decir sobre el debate fotográfico local, los encuentros de fotografía latinoamericana, las agrupaciones e instituciones fotográficas, etc.?

RDL: No sé mucho de esto. Nunca he estado... Bueno, he estado en el Club Fotográfico de México hace muchos años para atender la técnica misma, para hacer yo mismo mis ampliaciones, todo eso. Pero me salí de allá. No era mi tema, digamos, ni mi intención ir a ciertos lugares de manada para ver quién saca la mejor foto de ése lugar. Entonces yo trabajaba mucho más cerca del indigenismo que de la fotografía.

LMC: ¿En los últimos 20 ó 25 años ocurrió un resurgimiento o una reinención de la fotografía indigenista?

RDL: Sí y no, porque gente como Mariana y gente como yo que realmente estábamos con ellos, tomábamos parte en sus diferentes procesos, los entendíamos y tratábamos de entender como los textiles, bastante complicado. Si uno entiende, hay mucho más cercanía con la gente, que si uno lo toma como curiosidad. Y en ese sentido, pues, sí hay fotógrafos que toman el indigenismo.

A veces desde un punto de vista político, lo cual tampoco es malo, pero hay también toda esa imagen falsificada hecha bella porque si no, no es imagen. Y todo lo que es posado de la cosa indígena esta fuera de lugar, porque se pone muy tieso.

A mí me pasó una cosa. Un amigo tenía un rancho en Jalisco e íbamos los fines de semana. Una vez se tropezó el caballo en que íbamos y se cayó del puente y yo debajo y había un señor allá que tuvo la presencia de sacarme luego, luego. Porque la pata del caballo me daba en la cara. Entonces, yo dije cómo le agradezco. Voy a tomar fotos a él y a su familia y se los llevo. Así lo hice y entonces le digo: "¿Qué le parece?" Dice: "Pues, no sé. Aquí estoy como soy yo no como fotografía". Estaba acostumbrado a la fotografía de un estudio. Entonces, hay de todo.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena / lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena / lo prehispánico de México?

RDL: De México, porque vine a trabajar a México; de la indígena, porque yo comprendí muy pronto que éstas son toda una serie de culturas diferentes. No hago comparaciones de más con menos; nada más que son diferentes. Y entonces es necesario acercarse a ellos y saber porqué conserva tanto de indígena, porque conservan por ejemplo su indumentaria, si pueden comprar un vestidito mucho más barato en cualquier tienda. Porque tienen la voluntad de ser indígenas. Son grandes culturas. No pretendo que conozco todo y que realmente conozco su cosmovisión de fondo, pero sí es algo muy atrayente y es algo que en Europa no lo veía. Pero más que curiosidad me parecía muy importante de un país ser tan pluricultural. Desgraciadamente el país no lo ve así.

LMC: ¿Cree que van a desaparecer las culturas indígenas?

RDL: Es muy difícil predecir. Si han sobrevivido 500 años de opresión, podrán sobrevivir seis años de Fox.

LMC: Yo espero que no se pierda todo...

RDL: El mismo racismo y la misma opresión les hace encerrarse a lo suyo.

LMC: Sí puede ser que dentro de este mundo guardan lo suyo.

RDL: Que para ellos es valioso.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo?

RDL: El gran problema de los indígenas es que nunca se les ha dado el valor que tienen y, como decía Alfonso Caso, se me hace injusto que después de quemar sus

vidas digan que son analfabetos. Y así ha pasado. No son analfabetos, porque tienen, sino porque no tienen escuela. Y son los más oprimidos de todas las gentes del campo de México. Y todas las buenas tierras que puedan haber tenido se los han quitado para llevarlos cada vez más al monte. Entonces, tienen una agricultura muy deficiente, porque en el monte después de tres años de sembrar maíz, la tierra está desandada y empieza la erosión. Entonces, dicen que bárbaros indígenas que trabajan en el monte. ¿Pero qué otra opción les dejan?

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

RDL: Pues, no es una cultura, son muchos. Son completamente diferentes; algunos conservan más de su religión antiguo que otros. Todas las religiones hoy en día son sincretismos, ninguno es puro, ni probablemente ningún indígena es cien por ciento sangre pura. Hay tantas mezclas, pero lo que vale es lo que más representa para ellos y como interpretar las diferentes fiestas que han sido introducidos a ellos.

Entonces, tanto como identificarse con las culturas indígenas... son 56. Son demasiadas. Me identifico con muchas de sus cosas, pero no podría vivir como indígena, porque no es mi educación. Lo que sí trato es de entender, no de menospreciar, sino de entender.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización" y qué no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros como los extranjeros?

RDL: A recuperar la cultura prehispánica es un poco tonto. Eso ya no existe. Una cultura que floreció hace más de 500 años, algunos hace más de 3000 años, no se pueden revivir. En su manera de ser hay mucha mezcla de costumbres indígenas y no indígenas. También hay influencia extranjera, desde luego.

El Día de Muertos que es el día más frecuente, más generalmente usado en todo México, el día más importante quizá. Pues, se está haciendo hasta cierto punto, y la culpa es de los maestros de la escuela, cambiado por el Halloween. Nadie entiende que tiene que ver el Halloween, pero tanto les enseñan esto que... Se disfrazan sobre todo en la ciudad.

LMC: Sí, a mi también me sorprendió ver eso, porque son cosas completamente diferentes. Creo que son las fechas que se mezclan, se confunden.

RDL: Sí, completamente.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy?

RDL: Definir es muy difícil. El indígena es supuestamente el lado origen de aquí, de esos ambientes de los indígenas prehispánicos, lo cual no es de todo cierto. Algunos fueron completamente extinguidos y otros se pusieron en su lugar. Había muchos grupos que ya no existen. En general es toda la persona que tiene tantas características, la vida en comunidad, el tequio, la obligación de tomar un cargo gratis, el festejar las fiestas... Son muchas cosas. Es toda una cultura. ¿Cómo define usted una cultura?

LMC: He leído en muchos libros que son un poco sumisos. ¿Cómo lo siente usted? ¿Cree que son sumisos?

RDL: Muchos son abiertos, otros no tanto y cada vez menos. Están tomando mucha conciencia de su identidad diferente y lo hacen saber. Es muy difícil analizar... Como todas culturas con el tiempo se van cambiando. Van arrancándose a los nuevos tiempos.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

RDL: Hay una enorme discriminación hacia ellos. Se ve en todo, el hecho de hablar a las ayudantes de casa de tú, el hecho de que no hay un indígena en el gobierno, de que simplemente, como decía Salinas, no los veo ni los oigo.

Me contaba una trique de San Andrés, Chichahuaxtla, que siempre en su hermosísimo huipil... "¿Porque tus compañeras no vienen de huipil? Nada más tú." – "¿Sabes porqué?", dice, "Porque el viaje es largo y en el camión si vamos vestidos de indígena, no nos dejan sentar. Yo prefiero andar parada que quitarme la ropa." Ese es el tipo de resistencia.

LMC: ¿Cómo define sus trabajos con el tema indígena? -¿Lejos o cerca de la realidad contemporánea?

RDL: Pues, yo supongo que cerca. También todo el campo está en ruinas y eso es por la política que se lleva desde hace veinte años o más. Pero esto es algo que desde luego muy triste... Entonces, la situación no es buena.

LMC: Parece que siempre se ha ganado la simpatía de los indígenas al sacar fotos de ellos, pero ¿se acuerda de alguna situación difícil?

RDL: Sí, había algunas. En 1970, fue la primera vez que fui con los coras. Hablamos antes con las autoridades, traíamos regalos y más o menos teníamos permiso de fotografiar sin acercarse demasiado. Yo si tengo toda la Semana Santa fotografiada, pero hubo un momento, el viernes, que alguno de ellos, es cuando están buscando a Jesús o hallando, como dicen, en ese hubo uno que se enfureció y venía hacia mí y me pegó. Yo lo tengo fotografiado viniendo hacia mí. Desgraciadamente fue tan rápido que salió todo movido. Ese tipo de cosas pasan.

En Chamula, por ejemplo, hay que ir a pedir al presidente municipal, que es indígena, permiso y no se puede fotografiar dentro de la iglesia. Como me avengo a lo que son las reglas de ellos, no tengo muchas dificultades.

Con los yaquis sí, los yaquis después de un gran interlocutorio nos dejaron asistir a su fiesta, pero si ven una cámara nos la rebatan. Quedó muy claro. Entonces, no saqué la cámara y nada.

LMC: Entonces, depende siempre de las autoridades y hay que pedirles permiso...

RDL: Depende, con las mujeres es más fácil entenderse y con muchos de los hombres también. Sobre todo con los que son artesanos.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

RDL: Eso realmente no existe y es precisamente lo que ellos con cierta razón pelean: "Tu sacas una foto y vas allá y ganas mucho dinero con ello – ¿y yo qué?"

LMC: Entonces, ellos piden algo de los ingresos... Algunos fotógrafos dicen que les regalan unas fotos...

RDL: Si les regalan foto, eso es magnífico. Yo he ido a lugares más accesibles, como a Tlaxcala y les llevamos fotos. Esto que es fácil regresar después. Ahora para un fotógrafo de estos con ayudantes y todo es muy bueno para darles una foto. Algunos piden dinero, pero...

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

RDL: Es distinto y seguramente tienen un punto de vista muy diferente. Yo ya no conocí mucho de esto. Conocí un poco de los huaves que tomaron video y era muy chistoso, porque había que enseñarle ciertas cosas, si por ejemplo una cosa va a tener que hervir una hora querían tomar todo la hora y viendo la cosa aquella. Pero en general es muy interesante.

Entrevista con David Maawad vía correo electrónico, 24.01.2004, Pachuca-Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

David Maawad (DM): Desde hace 25 años tomo fotografías, antes, mi interés por lo sólido, el hierro, la máquina de vapor, el siglo XIX y sus vestigios, me llevaron a conocer la fotografía, ahora, quiero retratar lo que queda de esos grandes inventos de la modernidad, su relación directa con el hombre y la naturaleza.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

DM: La fotografía: es la manera de retratar fragmentos de una primera realidad; la fotografía: penetra en lo originario para dar forma a una segunda realidad; la fotografía: transita en los ámbitos de los sentidos, de la expresión y nos muestra una tercera realidad; la fotografía es crueldad, es bondad, es poesía.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

DM: Un fotógrafo es un documentador, o informador, o artista.

LMC: ¿Se siente fotógrafa o artista?

DM: Fotógrafo.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

DM: Una imagen fotográfica: documenta, informa o es expresiva.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

DM: Una de las capacidades de la fotografía es la de retratar la realidad fragmentada; la capacidad del fotógrafo es el de transformarla, manipularla o presentarla directa sin truco alguno.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

DM: Creo en los individuos que dejan huella, Álvarez Bravo dejó escuela en la fotografía mexicana, pero creo más, en un movimiento de carácter artístico cuando es generado de manera colectiva auspiciado por las necesidades sociales.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

DM: Con el desarrollo tecnológico, se esta generando un cambio en la forma de crear imágenes, sería muy apresurado dar un comentario de la fotografía en la actualidad cuando estamos en una etapa de transición.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

DM: más bien se genero un boom en la fotografía mexicana por el empuje de una gran generación de fotógrafos (generación de los cincuenta), la fotografía indigenista siempre ha existido desde que llegó la fotografía a México.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el “fotógrafo indigenista”. ¿Qué opina sobre el término “fotógrafo indigenista” (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

DM: ¿Fotógrafos indígenas? hay fotógrafos servios, griegos, chamulas, etc. La oportunidad de ser fotógrafo todos la tenemos ¿porque realzar el origen “indígena”?

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

DM: Nací y crecí con la cotidianeidad de lo indígena y/o lo prehispánico así que los admiro y respeto.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

DM: Sí.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

DM: No.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

DM: La situación actual es misma desde hace 500 años, opino que los “indígenas” son seres humanos y no objetos de decoración ó estorbo.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

DM: No influye, la enriquece, porque me ha enseñado admirar y respetar la forma y la manera de vivir.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

DM: No tengo preferencias.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

DM: El trabajo del fotógrafo siempre enfrenta situaciones difíciles, con indígenas han sido situaciones amables aunque irrumpamos su espacio.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

DM: Cada quien es dueño de su propia identidad.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros como los extranjeros.

DM: Siempre habrá personas que adopten un modelo de identidad ajeno al suyo, por ejemplo en México mucha gente adopta el *American way of life*.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

DM: No he tenido acuerdo alguno.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

DM: No.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

DM: Alberto Martínez Delgado fotógrafo zapoteco de la Sierra Juárez, Oax.
Tomás Martínez fotógrafo mestizo de origen mixteco excelente fotoperiodista. Ariel Mendoza también mestizo de origen mixteco documentalista.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

DM: Me gusta trabajar ambas tendencias.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

DM: Que es el nuevo medio de crear y trabajar imágenes.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

DM: Sí.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

DM: Es un proyecto con base geológica sobre los lugares más antiguos de la tierra; su forma e influencia en la vida actual.

[Algunas preguntas sobre Mariana Yampolsky y su trabajo]

LMC: ¿Cómo describiría usted personalmente la relación entre Mariana Yampolsky y los indígenas?

DM: De respeto y admiración.

LMC: ¿Cree que tenía un tema favorito en lo que es la cultura indígena?

DM: Llamó su atención la forma de crear del pueblo mexicano; reflejado en el arte popular, el manejo del color en el adorno de la vida cotidiana y admiraba profundamente su nobleza y sentido práctico de la vida.

LMC: ¿Cómo se acercó ella a los indígenas? - ¿Sabe de dificultades o experiencias que pueda haber tenido?

DM: Sus experiencias —según sus pláticas— fueron siempre de gran admiración por el pueblo mexicano.

LMC: ¿Cree que las mujeres fotógrafas Mariana Yampolsky, o Graciela Iturbide, tienen más facilidades de acercarse a los indígenas para sacarles fotos que los fotógrafos masculinos?

DM: Creo en el respeto así mismo para poder respetar a otros; ellas, son personas que se respetan y aman su profesión de fotógrafas; de ahí que las puertas estén abiertas en cualquier lugar.

Entrevista con Patricia Martín vía correo electrónico, Marzo 2011, México-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Como inició tu interés por la fotografía?

Patricia Martín (PM): Desde siempre por pasatiempo me gustaron las artes plásticas y fue por eso mismo que en la adolescencia decidí comprarme una cámara para hacer fotografías de lo que quería plasmar en dibujos; aunque para aprender a usar la cámara, tuve que inscribirme a un curso de fotografía, después del cual decidí dedicarme profesionalmente a esta actividad.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

PM: Es parte fundamental de mi vida, un medio idóneo para expresar inquietudes, ideas y reflexiones.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

PM: Un fotógrafo es aquel que vive de ó para la creación de fotografías. Un artista es quien con las imágenes crea un lenguaje propio.

LMC: ¿Te sientes fotógrafa o artista?

PM: Artista.

LMC: ¿Cuál es tu definición personal de una imagen / una imagen fotográfica?

PM: Imagen es un producto visual; imagen fotográfica es un producto visual creado con un aparato fotográfico (llámese escáner, cámara estenopéica, digital, análoga, etc.).

LMC: ¿Cómo defines la realidad y la realidad en la fotografía?

PM: La realidad fotográfica es un fragmento de "la realidad", que es el entorno individual ó afín a varios individuos.

LMC: ¿Crees que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

PM: Ha aumentado significativamente no precisamente el nivel, pues no se puede comparar el acceso a la producción de imágenes de aquella época a la actual; se ha desarrollado la tecnología fotográfica lo cual ha contribuido a la aparición de lenguajes fotográficos distintos. Se puede decir que se han ido sumando diferentes maneras de producir imágenes y se han multiplicado los artistas que utilizan el medio fotográfico y como en todo, hay quienes cuentan con un trabajo de calidad similar, de mejor nivel ó que carecen del mismo.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y que opinas al respecto?

PM: Actualmente hay una gran cantidad de gente dedicada a la creación de imágenes fotográficas, así como un sinnúmero de espacios e instituciones para la formación de profesionales, difusión e investigación de la fotografía. Sin embargo, hace falta tener programas más incluyentes al respecto pues lamentablemente la mayor parte de los esfuerzos y apoyos en relación a dichas actividades, se concentran en el centro del país y en pequeños grupos cercanos a dichas instituciones.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opinas sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

PM: El fotógrafo "indigenista" generalmente se asocia a quien toma fotografías de una cultura ajena a la suya, de la "otredad" (generalmente un fotógrafo de un ambiente urbano, con acceso a medios que el fotógrafo de origen rural no cuenta).

Según mi experiencia dando talleres a personas de origen indígena, estos ni siquiera se plantean la cuestión. En ese sentido en mi opinión no es necesaria la distinción, sin embargo dependiendo del nivel técnico y el ambiente en el que circulen las imágenes, pudiera destacarse los medios con los que cuentan ó no, unos y otros, tanto para su formación, producción como para la difusión de su trabajo.

LMC: ¿Crees que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena / indigenista?

PM: En Latinoamérica sobre todo en los años 70 y 80 muchos fotógrafos se identificaron con los movimientos sociales, ya en los 90 muchos artistas – no necesariamente fotógrafos – empezaron a utilizar el medio y se fueron por otras temáticas y maneras de abordar la imagen. En mi opinión, es justo en esta década que hay una fuerte influencia de otro tipo de géneros artísticos como el arte conceptual y el tema indígena tratado de manera documental, b/n, con imágenes directas de calle, dejó de ser tan recurrente.

LMC: ¿Cómo defines al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

PM: El indígena actual es a los ojos del otro, quien tiene rasgos físicos que lo identifican con una etnia, sin embargo, para mí es quien además de estas características (y aún viviendo cosas relacionadas con la vida moderna) conoce y/o practica una lengua prehispánica además de contar con saberes, usos y costumbres particulares ancestrales y que son afines a un grupo originario anterior a la llegada de los españoles. Es una construcción muy compleja pues aún entre la gente con estas características hay quien se identifica como tal y quien no.

No es indígena quien, por ejemplo por raza tiene orígenes caucásicos ó los que culturalmente, cuentan con otra manera de mirar, vivir e identificarse ajena a la de los pueblos originarios. En México, incluso hay quien es mestizo y no se identifica

con su pasado indígena... (es muy complejo, creo que es una pregunta para un especialista en etnología, por ejemplo).

LMC: ¿Desde cuando y de qué forma te atrae personalmente lo indígena contemporáneo y/o lo prehispánico?

PM: Desde siempre, ya que desde niña acompañaba a mi familia a trabajar en poblaciones donde la mayor parte de los habitantes eran de origen maya, lo cual despertó en mí la empatía con la cultura maya, así como el interés por el tema.

El convivir con gente de origen maya, descubrir una manera de ser y mirar el mundo distinta y conocer de cerca las dificultades a las que se enfrentan para lograr una vida digna me llevó a querer trabajar por difundir su cultura y contribuir a paliar en la medida de lo posible con la discriminación.

LMC: ¿Te identificas con la cultura indígena de México?

PM: Sí, soy mestiza, en mi familia hubo gente de origen africano, español y maya.

LMC: ¿Tienes algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

PM: La riqueza lingüística y en especial lo relativo a la cultura Maya.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opinas sobre esto?

PM: Aunque en el papel se ha avanzado (la constitución es un sueño), en la práctica México sigue siendo un país con una cultura colonialista, que no supera las diferencias, razón por la cual una gran parte de su población en mi opinión, vive acomplejada y deprimida como consecuencia de un racismo exógeno, así como un nacionalismo hipócrita y exacerbado que mira lo indígena como un folclor rentable económicamente principalmente como atracción turística y que no toma en cuenta la precariedad y vulnerabilidad en la que viven la mayor parte de los pueblos originarios del país.

LMC: ¿Que consecuencias tiene la discriminación para la cultura indígena? ¿Crees que desaparecerán las culturas indígenas de México, por ejemplo por la discriminación?

PM: Todavía, aunque pienso que estamos presenciando los últimos años de muchas de sus manifestaciones tan ricas y diversas, como por ejemplo lo son las lenguas, pues los esfuerzos que se hacen de manera institucional no son suficientes, además de que a causa de la globalización los jóvenes no quieren identificarse con una cultura que ven como sinónimo de pobreza y atraso.

LMC: Los indígenas con las que trabajas te comentan de sus experiencias personales. ¿Hay un caso de discriminación en particular que te impactó más que otros?

PM: Sí, en general, en mis talleres busco que a través del arte los jóvenes aprendan a expresar quiénes son y sus inquietudes, ya que muchos mencionan llevar una “doble vida” y lo difícil que es conciliar la vida universitaria por ejemplo, con la de la comunidad, donde cumplen con ir a la milpa, cortar leña y otras actividades que chocan con el concepto de “progreso” que en resumidas cuentas no es más que dejar de ser lo que han sido siempre y entrar de lleno a “otro mundo” en el cual hay que hablar, vestir, actuar y pensar de otra manera pues de lo contrario serán los indígenas “atrasados que no lograrán el triunfo”.

LMC: ¿Qué opinión tienes sobre el EZLN?

PM: El último levantamiento indígena del país, que de haber recibido la suficiente atención del gobierno a sus peticiones hubiera cambiado el rumbo del país.

Lamentable que no hayan sido atendidas sus demandas y que ahora su lucha esté prácticamente en el olvido.

LMC: En tu trabajo con indígenas, ¿te acuerdas de alguna situación difícil o de alguna manera excepcional?

PM: Siempre ha sido muy difícil conseguir fondos y difundir el trabajo de manera digna y más si se quiere evitar caer en el folclor.

Con UNICEF, por ejemplo que en un inicio apoyaron la muestra de los niños jornaleros agrícolas, posteriormente descontinuaron la expo, ya que les pareció que podría generar cierto enojo en el gobierno (y al fin y al cabo como me dijo la encargada de asuntos indígenas de la institución, ellos trabajan en colaboración), es decir, que lo que menos importaba era la problemática infantil y que tan sólo querían una muestra de cosas “lindas” (inconcebible con la vida tan dura de estos niños).

En el proyecto “México visto por sus niños”, que yo realicé en su totalidad en seis estados del país, la fundación patrocinadora se adueño de los derechos, las imágenes y omitió de manera abusiva tanto mi crédito como el de la persona que realizó el *making of* de los talleres y asistente, así como el de los niños. Realizaron numerosas presentaciones en todo el mundo (20 países y en algunos con apoyo de la SRE). Nunca me informaron ó invitaron (por supuesto mucho menos a los chiquitos).

Entre otras cosas, editaron un catálogo donde se adueñaron en su presentación de mis palabras, pusieron mi texto explicativo como un apartado al final, además de otras tantas cosas como que habían seleccionado imágenes sin gente, lo cual me llevó a discutir con ellos. Su explicación fue que para generar fondos económicos y ayudar a los niños, sus fotografías los se subastarían, así que querían imágenes que los compradores pudieran usar para decorar sus casas y las de la gente no les atraerían (sic).

Los niños nunca recibieron su material, mucho menos un catálogo y ni a ellos, ni a mí ningún crédito, agradecimiento o información alguna más (reeditaron el catálogo, lo vendieron, y ni a los niños, ni a mí nos dieron alguno).

Ha sido de las experiencias más bonitas en su realización, pero de las más terribles en su difusión: sentí que fui una herramienta de este grupo para explotar a los niños...nunca entendieron de que se trataba el proyecto, del resultado tan noble, de lo complejo que fue lograr que captaran así su mundo (mira que en ocasiones

tuvimos que trabajar hasta con traductor con niños de origen purépecha y náhuatl y enfrentarnos a problemas técnicos como ausencia de electricidad en la comunidad), en fin muchas cosas...

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz Gómez forman una oposición a los fotógrafos no indígenas?

PM: No.

LMC: Qué opinas sobre los proyectos de Carlota Duarte y Mariana Rosenberg? ¿En qué se distingue tu trabajo en comparación con el que realizaron ellas?

PM: No conozco a fondo los objetivos, ni la manera de trabajo de ambas. Lo que he visto es interesante, sobre todo lo de Maruch, quien supongo que además ha mejorado económicamente su vida a partir del encuentro con Carlota (pues sus fotos están en espacios importantes y galerías como la OMR).

En mi caso, que actualmente trabajo con jóvenes de origen maya, te puedo decir que me identifico con ellos, por ejemplo, por tener antecedentes mayas en mi familia, físicamente tengo algunos rasgos, lo que me ha hecho vivir experiencias similares de discriminación incluso en mi Yucatán natal.

Mi taller no sólo se centra en la fotografía, sino que cuenta con ciertos elementos de psicología, historia, literatura, etc., pues busco provocar un tipo de "empoderamiento" de los participantes, más allá del descubrimiento de artistas ó fotógrafos de oficio: la fotografía es una herramienta más (e idónea) para provocar reflexión.

Eso sí, a diferencia del trabajo de Carlota y Mariana, la mayor parte de mis trabajos los he realizado de manera gratuita, sin fondos, se han expuesto poco, han recibido muy poca atención mediática y nunca han contado con un catálogo (a excepción del que te mencioné y que fue la peor experiencia en este sentido con aquella fundación de empresarios clasistas), quizá porque estoy fuera del circuito del centro del país.

LMC: Estás dando clases de fotografía a los indígenas y les ayudas a editar sus imágenes. ¿Hasta qué grado crees que deberían influenciar los fotógrafos no indígenas en la formación de los fotógrafos indígenas?

PM: La mayor parte de mis alumnos cuentan con una escasa referencia de elementos de comunicación visual y en general los que conocen vienen de la TV y algunos medios impresos comerciales (revistas del espectáculo, libro vaquero, prensa amarilla). No hay museos, cines ó bibliotecas y visitar la ciudad ó las zonas arqueológicas puede ser muy complicado y caro.

El Internet, que al fin y al cabo es un tipo de banco de datos, lo utilizan en general como una extensión de la TV para buscar cosas relativas a sus cantantes ó actores de TV favoritos y temas por el estilo.

Yo les invito a contar las cosas con fotos, mirar su entorno de manera distinta y desarrollar su capacidad de observación, que al fin y al cabo es lo que define tanto al oficio fotográfico como al del artista.

En algunas ocasiones vemos películas, analizamos el trabajo de algún artista (no precisamente fotógrafo) y leemos fragmentos literarios, lo cual les da pautas de más o menos por cómo podrían abordar sus temas (no hay imposición pues en la mayoría de los casos nos vemos sólo en aula).

LMC: ¿Prefieres a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

PM: No tengo preferencia, me gustan todos los géneros.

LMC: ¿Qué opinas sobre la digitalización de fotografía?

PM: Es maravillosa, ha venido a facilitar la producción de imágenes y contribuido a incluir a más públicos en un mundo al que sólo los súper técnicos tenían acceso, además de que reduce costos y tiempo.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

PM: No, es una herramienta más.

LMC: ¿Cuál es tu siguiente proyecto?

PM: Retomar el concepto del Fotoclub (de hecho un tanto demodé en la actualidad) en diferentes puntos del área maya-yucateca con el fin de utilizar la fotografía como vehículo para el autoconocimiento y contribuir así a combatir la discriminación y desarrollar un orgullo identitario, entre otros taaantos objetivos. (Y por supuesto ver la manera de conseguir fondos para hacerlo como quiero!!!!)

Por cierto, para mi taller se había aprobado un apoyo económico súper bueno para conformar expo y catálogo, así como viáticos para llevarlo al año de México en Francia, pero con la cancelación del evento se quedaron mis alumnos sin poder conocer viajar para allá, realizar su primera muestra fotográfica y otros tantos planes de intercambio con los bretones que se habían propuesto: "bendito" nacionalismo...¿quienes perdieron, los franceses?

Entrevista con Eniac Martínez, 17.01.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía? -¿Y qué significa la fotografía para tí?

Eniac Martínez (EM): Yo estudié pintura, artes visuales una escuela de Artes Plásticas y luego a partir de estar un tiempo dedicado a la pintura... Siempre había estado interesado en arte visual, en varias formas de pintura, grabado, fotografía... pero me empezó a halar la fotografía, porque me relacioné con la forma con la que no me resultaba con la pintura. Entonces esa cosa demasiado para dentro. En cambio la fotografía era a revés. El tipo de situaciones que conoces a través de la fotografía, el tipo de situaciones que jamás vivirías si no fuera por esta profesión. Es lo que me interesó. Por ejemplo, yo jamás hubiera conocido lo que he conocido y relacionarme de esa forma, porque es una interacción con la vida por la fotografía. No es nada más ir como turista y ver lugares, sino este es aportas algo y te llevas algo.

Empecé ya tarde... tenía como 27 años por ahí. Todo empezó con un taller de fotografía que se llamó el Taller de los Lunes, impartido por Pedro Meyer que está ahí en tu lista. Era sobre todo hablando lo de la imagen, era una discusión más que técnica de la fotografía, del contenido de la imagen y de que ha funcionado y de que no. Por ejemplo, discutíamos el valor de las imágenes y como jugar la una con la otra en un ensayo fotográfico –sobre todo esto. Discutíamos también el cuerpo de trabajo que representaba el fotógrafo. Entonces, aprendí muchísimo y mi interés fue cada vez mayor de hacer portafolios, de hacer ensayos, porque era la única manera de poner práctica a los conocimientos que había adquirido en el taller, que estaban adquiriendo en el taller.

Fui a vivir en Nueva York estudiar un tiempo en el ICP (Internacional Centre of Photography), estuve tomando las cosas y ahí me quedé seis meses en Nueva York y luego regresé justo había... casi llegando de pura suerte entré al periódico La Jornada y luego me ofrecieron del Instituto Nacional Indigenista, del archivo etnográfico, que si quería hacer yo un trabajo fotográfico sobre los mixtecos. En los años 80s era más un acercamiento antropológico del tema... Fueron los primeros libros de fotografía que se llamaban “Los Pueblos de Vientos”, Los Pueblos no se que... Graciela tiene un libro de esos. Entonces, leía de esos libros, pues lo poco que había de libros de fotografía. Me fui a fotografiar los mixtecos y saber mucho del tema. Y me fui alejando de este acercamiento antropológico que quería la gente del archivo etnográfico del INI y empecé a interesar por el proceso migratorio de los mixtecos. Empecé desarrollar el ensayo más complejo, más completo de lo que era la realidad del grupo mixteco de Oaxaca. Entonces empecé hacer relaciones a donde iban, porque iban y tuve que fotografiaren la Ciudad de México que hay mucha migración, en el norte y en Estados Unidos. –Entonces, volviendo a la fotografía de interés... este conocimiento, las vivencias que obtienes fotografiando para mí se me hace único. Es una de las pocas profesiones que tienen esta forma de interactuar con la vida, la fotografía. Que es lo que sigue fascinando de ella.

Hay que hacer muchísimas cosas en el campo de la fotografía, pero lo que a mí me interesa es desarrollar como trabajo personal ensayos largos para editar un libro, una publicación, una página web... Creo que es un aprendizaje y se puede decir algo sobre un tema con un ensayo fotográfico largo acerca de un tema

determinado. Entonces el mixteco me tardó cuatro años en realizarse, cuatro años fotografiando y otros dos años más ediciones, selecciones y ver como se hacía el libro hasta llegar a este resultado que son 64 fotografías.

Después de este libro me costó mucho trabajo como arrancar otro proyecto que no fuera lo mismo, que tuviera otro acercamiento que fuera el tema diferente, que tuviera otro tipo de reto, otro tipo de planteamiento. Empezamos con el colega Francisco Mata y planteamos un proyecto que hicimos juntos que se llama "Editoriales". Fue un libro que el interés era dibujar lo que es el litoral, la costa mexicana. Estuvimos trabajando tres años fotografiando y el resultado fue una exposición recorriendo por América Latina y Estados Unidos. En América Latina creo que ya acabó y ahora está en Estados Unidos. Una explosión y este es más bien un libro catálogo que está hecho en formato panorámico y también en blanco y negro. O sea, era muy diferente el acercamiento que yo tuve con los mixtecos que eso es lo que gustó del proyecto que fuera otra cosa... otro todo. Después los litorales... Estoy haciendo ahorita una ruta que me gusta ver. Fotografiar un camino se me hace muy seductor, un camino que siempre supone un destino, un camino... Es una aventura histórica, es un recorrido histórico, es un recorrido... Tiene muchas aristas el proyecto que es lo que me gusta. Ahora voy de los de los litorales al centro del país. Es una ruta que parte. Te digo que es el que completa el axis, el eje del desarrollo del continente. Podemos ir a la frontera de Estados Unidos son 3000 kilómetros y casi la misma cantidad de kilómetros, pero verticalmente es la que separa México de Santa Fe. Eran los dos puntos opuestos del virreinato español. Entonces va pegado a Sierra Madre occidental y atraviesa los puntos mas importantes del México novohispano. Actualmente serían el Distrito Federal, el estado de México, Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, parte de Jalisco, Aguascalientes, Zacatecas, Durango, Chihuahua, Texas, Nuevo México... A ver qué tanto he dicho...

LMC: ¿Qué es un fotógrafo?

EM: Eso de que es un fotógrafo, te voy a responder de lo que me decía un mixteco que me encontré un día... Porque a mi las definiciones así como muy directas, sobre todo de profesiones no se me hacen... Es como si describes una profesión a un solo término. Por eso me gustó lo que dijo este mixteco que le conocí en una tienda en Oaxaca. Iba yo con unas cámaras colgadas, estaba muy aburrido y me fui a una tienda a tomar un refresco... Me dijo: "¿Tú eres fotógrafo?" Pues, veía las cámaras, era obvio. Le digo: "Si" – "¿Y sabes lo que es un fotógrafo?" – Le digo: "A ver." – "Es un operador a la visualización de tarjetas." Es una cosa tan muy particular... Ahí está tu pregunta...

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

EM: Si me siento fotografo o artista... Fotografo.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

EM: No creo que directamente esta relacionado. Creo que Manuel Álvarez Bravo fue un fotógrafo importante, pero no creo que haya aumentado por Manuel Álvarez

Bravo efectivamente. Más que Manuel Álvarez Bravo... O sea, Manuel Álvarez Bravo sí es el fotógrafo artista, es el fotógrafo que estaba metido en el surrealismo, que estaba metido... aunque tiene imágenes que se podían como un poco meter en el campo del fotoperiodismo, pero yo creo que Manuel Álvarez Bravo era un fotógrafo de arte. Era un artista que utilizaba la fotografía como un medio de expresión.

Había fotógrafos que trababan en esa misma época como Nacho López, por ejemplo, fotógrafos que trabajaban en los medios. Bueno, Nacho no trabajó tanto en los medios. Tenía unas historias de la ciudad que eran muy, muy... Siento que yo aprendí más... o se acerca más que lo de Álvarez Bravo. Aunque digo que Álvarez Bravo sí es un fotógrafo importante en el desarrollo de la fotografía, yo diría, al nivel mundial.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina respecto a esto?

EM: Creo que a raíz del Centro de la Imagen... O sea, creo que ha habido organizaciones dedicadas a la agrupación de fotógrafos como fue el Consejo Americano de Fotografía que hacía bienales internacionales, bienales latinoamericanas de fotografía... o había como que bienales de fotografías como que desde siempre. Era un lugar muy activo sobre todo en los 80s. Pero faltaba como un centro que viera no solamente la fotografía, sino la imagen desde un punto de vista más amplio. Entonces, cuando viene la iniciativa de hacer el Centro de la Imagen lo fue importante para todos; fue muy activo durante mucho tiempo... Ahorita... bueno, sigue siendo... Es un lugar importante. Creo que ya ha ganado un buen prestigio al nivel internacional. Se organizan bienales, se organizan muchas cosas... Por ejemplo, hay talleres de fotografía... Que reciben a nosotros a dar talleres o recibir talleres, que venga gente, que haya una... vamos a decir, una escuela activa de fotografía. Aunque desde mi punto de vista, prefiero los talleres de fotografía del Centro de la Imagen impartidos por fotógrafos que tienen un sentido práctico de como acercarse hacia los proyectos. Por ejemplo, está en Oaxaca, Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo lo que ha hecho Francisco Toledo... y así puedes ver en muchos lugares de la república lo que es el interés por exponer las cosas. Se crea Fotoseptiembre... había cientos de exposiciones en Fotoseptiembre... Entonces, hay muchos lugares para exponer... ojala hubiera más centros para que haya una respuesta del público, porque todavía en México no hay un mercado para la fotografía al nivel comercial, vamos a decir. Yo no he vendido ni una sola fotografía en México. Creo que esa es una cosa que pude hacerse en el Centro de la Imagen que hubiese importante que fuera también que pulsara fotógrafos mexicanos, pero no que son de venta. Porque sí hubiera difícil que todo el mundo viviera de fotografía de autor que se llama. Creo que haber que tirarle para allá, definitivamente. El centro podría hacerlo como una especie de promotor. Lo que pasa es que fuera para todo, no nada más para grupo específico, pero que hubiera ese tipo de interés por parte del centro de hacer portafolios. Y como institución sería más fácil para ellos que como autor de las imágenes.

LMC: ¿En los últimos 20 o 25 años ocurrió un resurgimiento o una reinención de la fotografía indigenista?

EM: Me parece que son unos 64 ó 66 grupos indígenas en México. Con este pasado es natural ese tipo de... Es como cambiar de país. O sea, eso que tiene Europa, por ejemplo, vamos a decir que pases de un país a otro en un día. Pues, eso también pasa en México. Tú te vas a Chiapas, por ejemplo, tú te vas con los seris o te vas con otra cosa. Yo creo que es natural que el fotógrafo vea por ese tipo de temas. Porque estás fotografiando al otro al otro... Entonces, estas fotografiando todo país, otro país. Creo que eso siempre ha sido muy interesante, siempre ha sido un motivo del fotógrafo ser un viajero de siempre. La gente dice que porqué el fotógrafo ha hecho tanto trabajo, pues, nada más voltea y ahí está. Es un mundo muy complejo, pero muy diverso. Entonces hablar de los indígenas... Aquí la diversidad parece estar lleno de países diferentes y de situaciones tan... Hablan las personas otras idiomas, tienen otros costumbres, es otra forma de ver la vida y eso lo que choca todo el tiempo con... Yo creo que el mundo indígena se ve en la relación que hay con el poder. Entonces es como un microcosmos que está pasando en todo el país... eso es que ha seducido a los fotógrafos a meterse en este tipo de temas.

No creo que sea de resurgimiento, creo que siempre ha estado ahí. De hecho, ahorita es cada vez menos, porque cuando empiezas a hacer esos libros... es que son temas de que ya he estado ahí -¿entiendes?... Es una cosa interesante, es una cosa que a la gente le... a mi lo personal era una experiencia muy riquedora estar con los mixtecos. No es un grupo, un indígena muy folclórico, muy turístico como sería... vamos a decir, muy atractivo... como los huicholes. Los huicholes es un grupo muy, muy particular con una vestimenta muy especial, con una cultura mágica todo el tiempo. Los mixtecos es un grupo muy diferente. Toda la cultura se ha dispersado por Estados Unidos, por México y como mantiene todavía esta gente esa costumbre de regresar hacer las fiestas... Yo creo que es una situación muy fuerte y creo que agarra y evita que se desmorone el país.

LMC: ¿Sólo has sacado fotos de los mixtecos?

EM: Yo nada más.

LMC: ¿Te vas a quedar con los mixtecos o también vas a sacar fotos de otros indígenas?

EM: Mira, lo estoy fotografiando. Lo que pasa es que... Me gusta cambiar de tema, de formatos y de retos y de todo. Si no, me aburriría. Ahora hago a color, de formato cuadrado de 6 x 6 u otra cosa que sea diferente. Si no, ya no me gusta.

LMC: Dijiste que ahora hay como menos interés por fotografiar los grupos indígenas...

EM: Sí, yo creo... los fotógrafos jóvenes... como que ya se ha visto mucho...

LMC: Sí, la generación de Mariana Rosenberg... Ella me dijo que su generación ya se cansó un poco del tema, de ver la pobreza y no sé que.

EM: Eso es como fotografiar las cosas del mundo... En los años 60s, los 70s como que estaba dividido el mundo en los dos grandes polos... Era como más interesante.

Esta... vamos a esta globalización, hay una vida de igualdad que es una hueva patética. Entonces, creo que mucho la gente sea para dentro, empieza buscar más esa cosa conceptivista, más desarrollo artístico que entrar por lo documental. Es lo que yo veo mucho en los portafolios de gente joven.

LMC: ¿Crees que los 90s era el momento en que los fotógrafos más se interesaron por lo indígena?

EM: No, antes. En los 80s cuando salieron estos libros que te estoy diciendo... "Los Pueblos del Viento", los pueblos del no sé qué... cuando Pablo Ortiz Monasterio y Graciela hacían sus libros... No me acuerdo quién los editaba...

LMC: Creo que era el INI. Hasta ahora he visto tres: uno de Pablo Ortiz Monasterio, de Graciela Iturbide y otro con fotos de Nacho López.

EM: Creo que hay más.

LMC: A muchos fotógrafos no les agrada el término "fotógrafo indigenista"; ¿qué opina al respecto?

EM: ¿Pero por qué? A mi lo que no me gusta es que me dicen es "fotógrafo antropólogo".

Hay ciertos fotógrafos que se han dedicado al tema... Lo que pasa es que nadie lo haga así como tal. Graciela Iturbide hizo ese... que haya hecho ese libro de los Seris, no quiere decir que es una fotógrafa indigenista. Es una fotógrafa que tomó un tema determinado y lo desarrolló. A mucha gente le queda, porque trabaja en esto. Se han dedicado a hacer ese registro de grupos indígenas... No por hecho un tema indígena quiere decir que es un fotógrafo indigenista como tal.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

EM: Yo creo que sí. Y creo que sin duda es parte de lo mejor que tiene el país. A mí me interesa mucho.

LMC: Mi co-tutor aquí en México, Cuauhtémoc Medina, me comentó que tengo que hablar contigo, porque dices que eres mixteco...

EM: No, para nada.

LMC: También me dijo que sacaste fotos de indígenas borrachos, pero yo no he visto nada de este tipo.

EM: No, el libro es este... Esto es lo que hay. Es invención. El se lo inventó.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización" y qué no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros como los extranjeros?

EM: Creo que siempre ha estado... Este tipo de identificación con culturas primeras se ve por todos lados, porque son culturas con una fuerza increíble. Creo que es un efecto por tanta globalización, porque ante tanta estupidez general... en ciertos modos se mantienen ciertos valores muy fuertes. Creo que la gente tiende a agarrarse por lo que es por de veras, pues. Es esa identificación con un mundo, esta realidad más profunda yo creo que es lo que lleva, lo que pasa a través de este tipo de relaciones.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? / ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

EM: Yo creo que es un mundo que está cambiando definitivamente. Las influencias del tipo de... No puedes generalizar... Es otra cosa con los zapotecos, otra cosa con los seris, otra cosa con los zapotecos, otra cosa con los tzeltales, tzotziles, los chontales... o sea, no tiene nada que ver... Los mixtecos, solamente 19 diferentes clases de mixtecos, 19 idiomas diferentes. Entonces, no puedes generalizar y decir es de tal y cual manera. Yo te puedo decir que el mundo indígena de hoy es muy difícil que sea reconocido como tal. Yo creo que no puede ser una sola definición de lo indígena. Creo que para un país como México... por un lado te jalas a una dirección y luego de cierto modo te jala para otro porque son tiempos diferentes. Yo creo que es una acción de los tiempos, de culturas que avanzan muy rápido y culturas que se tomen su tiempo. Creo que es muy pronto decir hacia va el movimiento... es muy pronto para decirlo. Por ejemplo, todo eso de la migración de los mixtecos, por una parte es terrible porque les han desarticulado a los pueblos y a las familias, pero por otro lado no hay otra, porque es una forma de subsistencia. Si no hacer eso, te mueres. Eso es un cambio, definitivamente, pero hacia donde exactamente vaya este cambio... eso no se puede saber.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

EM: Creo que es una interpretación a la realidad; no existe como tal. Es una interpretación, sin duda. Tú y yo podemos estar en un mismo lugar y podemos fotografiar cosas totalmente diferentes de algo que tú estas viendo. Creo que eso de fotografiar la realidad... ¿Cuál realidad? Creo que son interpretaciones y nada más. Creo que pretender algo más sería muy pretencioso.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

EM: Yo creo que no solo con los indígenas, creo que con todo tipo de fotografía. A veces sí depende, o sea, si hay gente que quiere una foto yo se la doy, pero los derechos son del fotógrafo.

LMC: Siempre surge la pregunta que si sacas una foto de un indígena, qué tal de su derecho... Sobre todo cuando la foto se hace famosa.

EM: Imagínate... Yo creo que ahí el fotógrafo es él que tiene los derechos, si no sería... Darle una foto es suficiente.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

EM: No para nada. Todos estos talleres que están hacen me parecen muy bien que los hagan... uno es el de Mariana. El otro es... los que trabajan con Maruch. La visión... es que no quiero decir la de los indígenas... la visión de Maruch, por ejemplo... es que me gusta personalizar, sino suena hasta medio peyorativo... La visión de Maruch... es una fotografía que fue de la nada a exponer en las mejores galerías, pero ahora tiene un trabajo muy interesante que en todo este mundo – ahora si es el mundo indígena- llevado a la fotografía con esa pureza, con esa fuerza... pues, es muy difícil que lo haga otro fotógrafo que se acerca a este tema. Parece que eso es su mundo y logró transmitirlo con un medio aparentemente tan fría como la fotografía. No es una oposición para nada.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

EM: Es un medio muy interesante de explorar. Estoy trabajando actualmente con cámaras digitales, pero lo que no he hecho todavía... y no es que no me interese, pero no hay algo... y no he encontrado proyecto... es manipular digitalmente las imágenes. Eso es lo que no he hecho yo. En lo que estaba metido es, digamos, en la imagen directa. Pueden ser para un libro o para el Internet, pero siguen siendo sin manipulación; en mi caso y hasta ahora. Nunca se puede decir que va a suceder después.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la “revolución digital”?

EM: No lo creo. Esta “revolución digital”, vamos a decir, obviamente viene acompañada de miles de cosas, pero yo no creo que una cosa vaya o la otra. Para mí es otra forma de expresión. Así como hay un formato 6 x 6 o panorámico o 35mm o que se yo... yo creo que es una forma de decir diferentes cosas. Es decir, como pintar acuarela o pintar al óleo o con acrílico... Cuando se inventó el acrílico no desapareció el óleo. Entonces, yo creo que simplemente se pueden hacer cosas diferentes. Por ejemplo, ahora hacer un libro yo creo es muy completo si no nos proponemos hacer un libro digital o si no nos proponemos poner una página web... creo que es una cosa de difusión de trabajo; mientras más se difunda, mejor. Esa parte a mí me interesa muchísimo de toda la cuestión de lo digital: la comunicación y la distribución del trabajo.

Por ejemplo, acabamos de hacer un libro con Pedro Meyer de la Virgen de Guadalupe 12 fotógrafos y en diez se bajaron 13000 libros. Aquí para vender mi libro te pasas años. Hacer el libro, ese es una cosa... A mí sigue gustándome muchísimo la cuestión de tener un libro en mis manos y de verlo, a mí en lo personal, con el libro como objeto, como forma de cultura. Pero te la pasas no se que para sacar el libro y luego no poder venderlo... Entonces a veces dices hay que ir yo ahorita junto con pegado, o sea hay un público que se llama el público de los libros que es un público pequeño y hay un público en inglés. Le gusta la fotografía; el público está ahí.

Ahora yo creo que se va hacer difícil conseguir ciertos productos. Por ejemplo, para conseguir películas de súper 8 y ese tipo de formatos, ya es muy difícil conseguirlos. Te digo puede pasar eso nada con las cámaras digitales.

LMC: Kodak ya no produce tantos rollos...

EM: Por ejemplo, todo eso puede suceder. Pero ahora, va seguir siendo porque todo es un mercado. Por ejemplo, la litografía es una forma de impresión. Piedra... una piedra caliza que son unas piedras muy bonitas, la cual se granea, queda una superficie grasa, bueno se dice que absorbe la grasa. Entonces mediante lápices grasos o pintas grasa se ponen en la piedra. Luego cuando en los 60s empezó hacer todo la litografía en placa y entonces en Canadá tiraron todas sus piedras a los ríos porque decían eso ya era lo viejo. Luego lo vuelven a sacar para volver a hacerlo en piedra.

Yo creo que una cosa no substituye a la otra. Son diferentes medios y que van a seguir existiendo. Y el cuarto oscuro va a ser existiendo hasta... si no, no hay producto.

Entrevista con Francisco Mata Rosas, 14.04.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Francisco Mata Rosas (FMR): Mi interés en el profesional nace a partir de que yo estudie comunicación. Tengo una licenciatura en comunicación. Estudio toda la producción de los fenómenos de la comunicación: cine, televisión, diseño, etc. y la fotografía me llama mucho la atención. Me llama mucho la atención sobre todo como la posibilidad que tiene por un lado informal, pero por otro lado volverse un vehículo de expresión y un vehículo de opinión más que de mostrar, más de que la fotografía sea simplemente un espejo de la vida que se convierte metáfora, que se convierta en alegoría, que se convierta en un termino mucho más procesado de comunicación. Ahí me interesa profesionalmente.

Ahora en lo personal, pues desde siempre. Mi papá es impresor. El hacía libros para los guías de turistas en el Centro Histórico. El le gustaba mucho la fotografía. Siempre que salía de vacaciones o que era el cumpleaños de alguien, las reuniones terminaba con una sesión de diapositivas.

Entonces, para mí siempre ha sido una convivencia con la imagen. Ha sido una manera de registrar la realidad, de conservar la memoria que estaba presente en mí desde niño.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para Usted?

FMR: Para mí la fotografía es básicamente una manera de expresarse. La fotografía es una manera de transmitir ideas. Yo siempre he pensado, si uno tiene ganas de decir algo o si uno tiene cosas que decir, las puede decir de la manera que sea ya sea escribiendo, pintando, esculpiendo, fotografiando, bailando, de la manera que sea. Si uno no tiene nada que decir, de ninguna manera se puede hacer. Yo puede aprender la técnica de la fotografía o la técnica de la escritura o la técnica de la pintura, pero si no tengo nada que transmitir, no lo voy a poder hacer. Si tengo algo que decir, lo voy hacer de la manera que sea. Yo escogí la fotografía. Entonces, básicamente para mí la fotografía en un instrumento de expresión. Es una manera que me va a permitir a mí decir lo que yo tengo que decir, lo que yo quiero decir; las inquietudes que yo tengo, mis preocupaciones, mis sueños, mis pesadillas, mis esperanzas. Todo lo que me conforma, yo lo trato de decir a través de la fotografía. Primero es eso básicamente. Una manera de transmitir mis ideas.

Después la fotografía es una de las maneras eficaces que existen de informar y formar opinión. Me parece que la fotografía es tan poderosa y cada vez... Paradójicamente mientras más fotografía banal y mala nos rodea, más importante se vuelve. El decirse uno fotógrafo y trabajar uno con la fotografía es un gran compromiso, porque uno debe hacerse responsable de que lo que uno esta transmitiendo con las imágenes es principalmente lo que uno opina sobre las cosas.

Durante mucho tiempo se decía que la fotografía era un fiel reflejo de la realidad, que la fotografía era una manera de dar testimonio de que así existieron las cosas, de que así sucedieron las cosas. Pero me parece que ahora cada vez tenemos más claro los fotógrafos que eso es mentira. Que la fotografía, además de que obviamente es un proceso subjetivo, sobre todo es una opinión de las cosas. Cuando

yo muestro una fotografía pienso que así es como yo vi las cosas. Este es el punto de vista que yo tengo sobre ese suceso. Es la manera en que yo pienso de esta situación y el lector estará de acuerdo o no estará de acuerdo, pero yo le ofrezco fragmentos simplemente. Para nada pretendo yo que mis fotografías sean actos de fe, ni mucho menos actas notariales de que esa es la realidad o esa es la verdad. Entonces, si estamos de acuerdo con esto, es un gran compromiso, es un gran reto en la fotografía como medio de comunicación, como forma de expresión, pero sobre todo como la posibilidad que nos da a los creadores o a la gente que nos dedicamos a esto de compartir ideas. Eso sería para mí la fotografía.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina respecto a esto?

FMR: Para empezar, hablar de “la fotografía mexicana” así en general creo que es muy ambicioso. Hay muchos tipos de fotografía con diferentes niveles de desarrollo, con diferentes características, con diferentes personajes y por lo tanto con diferentes calidades. La fotografía de prensa es una, la fotografía documental es otra, la fotografía construida es otra, la fotografía comercial, la fotografía de modas y así nos podemos extender hasta el infinito. No se puede, por lo menos yo no puedo dar una opinión generalizada. Definitivamente, tendría yo que responder por cada una de esas categorías además en función de lo que yo pienso de cada una de ellas.

Pienso que la fotografía mexicana siempre ha tenido una presencia muy, muy importante. Creo que definitivamente somos un pueblo de imágenes. Hace rato practicábamos a raíz de este libro de Florescano. Nosotros estamos acostumbrados a contar historias con imágenes. Así es nuestro pasado, o sea parte de nuestras raíces son esas, contar historias con imágenes. Lo tenemos en las telas mayas, lo tenemos en los códices, en los libros pintados mixtecos, en los anales aztecas... Esa ha sido nuestra manera desde siempre que hemos encontrado para expresarnos, para contar historias.

Por ejemplo, una expresión muy acabada de cómo resumir la historia en imágenes son los murales de Diego Rivera, los murales del Palacio Nacional y los de San Ildefonso. Es impresionante. Independientemente de su calidad pictórica, esta capacidad ideológica y esta capacidad de síntesis histórica a mí me sorprende mucho. Creo que es algo que nosotros hemos aprendido desde siempre, que lo traemos casi genéticamente y que tenemos una cultura visual que para nosotros es normal. A lo mejor eso es nuestro problema, que no lo hacemos consciente. Caminar por el Centro Histórico es prácticamente caminar por un museo al aire libre. Uno se puede encontrar por todos lados con imágenes, con expresiones arquitectónicas, artísticas...

En fin, en este contexto yo pienso que la fotografía mexicana siempre ha sido muy importante. Ha tenido muchos problemas. Ha tenido problemas en diferentes momentos de intimidad, de etnocentrismo, ha tenido problemas de no creérsela, ha tenido problemas de volverse parte de juegos ideológicos y por lo tanto ideológicos, pero aquí básicamente estoy hablando de la fotografía documental que para mí es la que más glorias nos ha dado. Es la fotografía que más nos sale. Es la fotografía que mejor hacemos, yo creo.

Ahora en la fotografía construida hay fotógrafos extraordinarios, definitivamente. La foto comercial yo creo que está a nivel de la fotografía que se hace en Miami, por

decir algo, o la que se hace en Nueva York. Pero insisto, es muy difícil contestar a esa pregunta de esa manera global.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

FMR: Si entendemos por el nivel como la calidad, yo pienso que no tiene nada que ver. Creo que Manuel Álvarez Bravo es sin duda alguna uno de los mejores fotógrafos que ha habido en México. Pienso que Manuel Álvarez Bravo sintetizó en la fotografía algo que flotaba en el ambiente que es estos 20s, estos 30s que era toda la época posrevolucionaria donde por primera vez se estaba intentando de manera seria construir el estado-nación en México. México antes era muchas cosas. Era una serie de conflictos y de indefiniciones y se jalaba para un lado y se jalaba para otro y se pierde la mitad del territorio. Tenemos períodos importantísimos olvidados. La época de la colonia, por ejemplo, como que se nos olvida. Nosotros normalmente pasamos de la época prehispánica, la conquista y después a la independencia, y luego a la revolución. Estos trescientos años de colonia se nos olvida que fueron prolíficos en cuestión artística. Después de esta época de la revolución en los 20s, 30s que surge esta necesidad de crear el estado-nación mexicano. Surge al mismo tiempo toda una necesidad que los artista se sumen a este proyecto de estado-nación y que los artistas descubran o redescubran o aprovechen lo que nosotros entendemos por lo nacional. Se empieza a revalorizar, por ejemplo, el mundo indígena en esa época. Se empieza a revalorar la herencia española también. Se empieza tomar en cuenta el mestizaje como un proceso de construcción. Ahí me parece que Manuel Álvarez Bravo es el primero que de manera cabal entiende todo este contexto y lo vuelve obras de arte, lo vuelve fotografía.

Entonces, él sin duda alguna es uno de los pilares de la fotografía mexicana ya como un desarrollo artístico perfectamente pensado en función de lo que es México. Y la gran virtud de Manuel Álvarez Bravo es volver a la fotografía mexicana volverla universal, algunas de sus piezas desde luego no todo. Pero de eso a que él sea la cuna de la fotografía mexicana o que hay una época antes y después de Manuel Álvarez Bravo, yo pienso que no. Don Manuel respondió a una constancia, a un contesto y sobre todo a una época que fue muy importante. Es la misma época de Vasconcelos, es la misma época de Diego Rivera, la misma época de Orozco... Yo no creo que se pueda marcar con la presencia de Manuel Álvarez Bravo como un momento en que la fotografía mexicana crece o no. Creo que no tiene nada que ver.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

FMR: Es un creador de imágenes, es una persona con ganas de expresarse, es un comunicador, es un... No sé, muchas cosas. [...]

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista? Y: ¿desde cuando uno y no otro y por qué?

FMR: Definitivamente fotógrafo. Creo que el término artista a final de cuenta es un término que se vuelve un calificativo o por lo menos en mi caso quiero que así sea. El ser artista es un calificativo que se le otorga a las imágenes en cuanto entran en circulación un circuito dado. Entonces, la gente puede otorgarles el valor de obra de

arte o otorgarles valores artísticos en la creación de la imagen, pero me parece lo que es un gran error, por lo menos en mi caso, es que uno salga con la cámara en la mano pensando que uno va a hacer arte o pensando que uno es artista y que por lo tanto lo que salga de nuestras manos es ya *per se* obra de arte. A mi me parece que el trabajo del fotógrafo tiene que ser mucho más humilde, tiene que ser mucho más de obrero, mucho más de construir y que a la mejor el resultado puede ser artístico, pero que eso no es la pretensión. No, o sea que lo que tu toques se convierte en obra de arte, pues, sólo Francisco Toledo... No se me ocurre otro realmente. Entonces, el fotógrafo yo creo que es otro tipo de labor y de percepción. Ahí me parece que los de entrada se asumen como artista y se asumen como que producen arte antes de tener la obra, a mi me parece que es un error que es una cuestión un poco de soberbia.

LMC: ¿Cual es su definición de una imagen?

FMR: Puedo responder desde un pedazo de papel. Sería una respuesta a qué es una imagen fotográfica. Hasta ponerme a decir que son la representación del mundo y la interpretación de la realidad. Es muy ambiguo. ¿Qué es una imagen? Una imagen puede ser simplemente una manera de transmitir información de manera no escrita. Sería otra manera de contestar. Te puedo contestar veinte cosas que se me ocurren ahorita y ninguna, yo piensa, que va ahí al fondo.

LMC: ¿Cómo sería su definición de la realidad y de la realidad en la fotografía?

FMR: Mi definición de realidad, desde que leía mi compadre Aristóteles todavía no me queda claro que es la realidad. No tengo idea de lo que es la realidad.

¿Qué es la realidad fotográfica? Ahí a lo mejor si podría yo contestar. Me parece que la realidad a parte de definiciones etimológicas o filosóficas, la realidad es la materia prima del fotógrafo documental. Insisto hablar de la fotografía en general es muy complicado. Yo voy a hablar de la fotografía que yo hago, la fotografía documental. La realidad es mi materia prima de trabajo, o sea es la masa que yo voy a tomar. Son las materias con las que yo voy a construir mi discurso visual. Esa es la realidad. Yo me enfrento a ella.

Ahora, yo como ser humano, como ser pensante, como creador, como todo lo que le queramos agregar, al yo enfrentarme a esta realidad yo la voy a interpretar, yo la voy a hacer mía. Como decía hace rato, para nada me voy a preocupar en transmitirla, porque eso me parece que es imposible. Es imposible, porque la percepción de la vida es una percepción subjetiva. Entonces, no puede haber una transmisión para todos de la realidad. Entonces, es mi materia prima de trabajo, la realidad a la que yo me enfrento, yo decido donde hacer cortes en esa realidad, yo aspecto que aspecto de esa realidad tomar... ahora ¿cómo decido? Decido en función de mi ideología, de mi posición política, de mi historia, de mis objetivos, etc. etc. etc. Entonces, yo construyo una nueva realidad que es la realidad fotográfica que solo a mí me pertenece. Esa realidad, la que yo logro construir en un pedazo de papel, esa realidad que no es realidad desde luego, es una representación de la realidad. Para empezar, la realidad es tridimensional, la fotografía es bidimensional. La realidad es a colores, la mayoría de la fotografía es en blanco y negro. O sea, no tiene nada que ver la realidad con la fotografía. La realidad es movimiento, la realidad es olor, la

realidad es sonido –la fotografía no tiene nada que ver con la realidad. Solo se refiere a ella. La menciona. Hace metáforas de ella. La sugiere y construye una nueva realidad que entonces si es un pedazo de papel.

Esa nueva realidad que se construyó, que yo construí, que cada uno de los fotógrafos construye es la realidad fotográfica. Y esa realidad fotográfica cobra su verdadera importancia cuando los lectores de fotografía lo entienden de esta manera. Y entonces ellos buscan en la imagen, buscan en las fotografías que les dicen, con que se identifican, que les gusta, que no les gusta, que interpretan, que cuentos encuentran ahí, que información les puede aportar, etc. etc. etc. Entonces, es cuando esa realidad cambia a un tercer nivel de realidad donde es el momento en que el lector hace suya esa sugerencia de la realidad que se basó en una realidad que una persona interpretó... Entonces, se convierte como en un juego de espejos, como un caleidoscopio donde el término realidad queda totalmente difuso, porque ha pasado por una cantidad de filtros y de espejismos que ya hablar que es real y que no es real me parece un poco absurdo. No habría porque preocuparnos por eso.

Por eso se han inventado tantos términos cuando no se entienden estos procesos. Estos términos europeos sobre todo y norteamericanos del realismo mágico, por ejemplo, o de que en la fotografía mexicana se habla del “surrealismo” cuando para nosotros no tiene nada de surrealista. Es total y absolutamente real. Siempre he dicho que tendría que formarse una contracorriente para esta visión Europa del arte mexicano en particular y que debería ser el sur-realismo, porque es el realismo del sur. Es lo que realmente vivimos, pero no surrealismos... En fin, ahí es un ejemplo de cómo también el concepto de realidad cambia. Cambia por completo.

Perdón que me extienda a veces. En algún momento García Márquez decía –no me acuerdo en que libro es – que empezaba a llover sapos. En día de una tormenta feroz empezaron a llover sapos del cielo y eso ante los ojos europeos es una sorpresa absoluta; wow, el surrealismo y la magia... Para nosotros es perfectamente posible, es perfectamente real. Resulta que en esta zona donde García Márquez escribe esto un tipo de sapos pone unos huevecillos en la arena que después estos viene el aire y los vuela, los levanta y si se dan las condiciones propicias estos huevecillos con la humedad que hay en el ambiente realmente eclosionan y empieza realmente llover sapos. O sea, científicamente es posible.

En otro ejemplo más concreto, si García Márquez, para seguir con él, pone una línea y dice: ese día cayó una tremenda tormenta. La idea de tremenda tormenta que tenga un noruego no tiene nada que ver con la que tenga un venezolano. Son diferentes parámetros de lo que es que caiga, que llueva mucho. Es distinto no solo por la cantidad de agua que cae, sino por el clima que genera y por lo que pasa. Por lo que sucede cuando llueve mucho en Oslo o cuando llueve mucho en Caracas. Son cuestiones distintas. ¿Cuál es la realidad? Entonces, lo que pasa es que siempre las expresiones humanas en general, pero las del arte en particular, se han medidos con parámetros europeos, pero sobre todo con parámetros clásicos.

Hace rato que platicábamos de todo esta expresión que existía en Mesoamérica cuando se descubran estas expresiones, los españoles traían una concepción de arte griego, de arte clásico. Pero lo que encuentran aquí es otra expresión y la descalifican por completo. Entonces, para mí por ejemplo eso del surrealismo, es una manera de descalificar. Porque si bien se vuelve atractivo, pero es lo exótico. Es lo de éste lado, pues, y el otro no puede entrar en las grandes obras, porque las grandes obras tienen que responder a estos parámetros. Tienen que hablar de esto y

tienen que estar serias. No podemos hablar de que tú abras la llave y salga la leche, o sea eso no es serio, no es científico. Entonces, pasa mucho con esto. Pero eso venía con la pregunta que era la realidad...

LMC: ¿De qué forma le atrae lo indígena / lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena / lo prehispánico de México?

FMR: No es que me atraiga; forma parte de mí. Forma parte de mi en el sentido de eso somos, de eso estamos contruidos de la parte indígena, de la parte hispánica y de la parte negra que ese es una parte que siempre se nos olvida. Nosotros tenemos tres raíces aquí en México.

LMC: ¿Y la parte asiática?

FMR: Esa es muy poco. La parte asiática ha estado en México, pero de manera aislada. Han sido motivo de persecución, han sido motivo de exterminio, tuvieron que viajar desde Yucatán hasta Sonora, porque Álvaro Obregón les corrió. En Sonora migraban a Mexicali y después a la Alta California. Realmente nunca han formado parte de la conformación de lo que es México. En cambio la población negra sí, aunque aun en México se tiene oculta esa parte de nuestra historia. Siempre hablamos de nuestro sincretismo indígena-hispano.

LMC: Hay un libro "Tierra Negra" de Maya Goded...

FMR: Hay un libro de Mujeres de la Costa Chica de Oaxaca. Sí, es de Maya Goded. Sí.

Entonces, no es que me atraiga, sino que forma arte de mí definitivamente. Yo estoy ahorita por editar un libro que me llevó quince años fotografiarlo que arrancó siendo un proyecto sobre las fiestas religiosas en la Ciudad de México. Pero fotografiando las fiestas religiosas en la Ciudad de México realmente me dí cuenta que estaba fotografiando la Ciudad México desde un aspecto y que estaba yo buscando cómo se ha conformado la cultura popular chilanga que no es más que producto de la migración. Y que no es más que producto de la convivencia de las diferentes concepciones del mundo del país, porque exactamente igual que es difícil decir qué es la fotografía, es difícil definir a México.

En México hay 56 grupos étnicos... -Vamos, no hay un México; hay muchos Méxicos. Ni siquiera hay una ciudad de México; hay muchas Ciudades de México. A mi la Ciudad de México, por ejemplo, siempre se imagina como cuando uno se asombra al microscopio a ver una célula como hay pequeños círculos que se suman, uno se come al otro, después sale otro por acá, después otro por este lado y es la misma célula, pero todo el tiempo está creciendo; sale un chipote y luego por acá se hace un hoyo. -Exactamente igual de la Ciudad de México. Hay muchísimas ciudades que además no tiene nada que ver una con la otra. México peor, o sea no tiene nada que ver Yucatán con Sonora. No tiene nada que ver Oaxaca con Monterrey. Son mundos distintos, verdaderamente.

Entonces, de eso formamos parte. Eso es lo que nos construye todos los días, esta lucha constante entre los diferentes mundos, esta lucha constante entre los diferentes Méxicos. Pero sobre todo esta permanencia, a pesar de todos los pesares

del mundo indígena con... El mundo hispánico, a mi me parece que ya no cuenta. Ahora es la lucha constante, permanente, cotidiana del mundo indígena con el mundo mestizo. Porque la presencia hispana realmente ya se diluyó hace muchos años, pero muchos, muchos. Ya hablar de esas cosas como antagónicas, me parece que es un grave error, porque ya no es así. Pero si existe una lucha entre el mundo indígena y el mundo mestiza que es otra cosa; y ese es permanente. Lo vemos todos los días.

La ciudad de México, por ejemplo, me llamaba mucho la atención, digo además de que vivo aquí y que adoro la ciudad... En México hay documentados por lo menos la existencia de representantes de treinta grupos indígenas. Sin duda, la mayor concentración de población indígena del país está en la Ciudad de México. Cuando nosotros pensamos en indígenas, pensamos en Chiapas, pensamos en Oaxaca, pensamos en los tarahumaras, en los huicholes, en los coras... Pero la mayor concentración de indígenas está aquí; que de hecho es un proyecto que pronto voy a iniciar que se llama "Nación Indígena" que es fotografiar esto precisamente, la presencia... Porque además es una presencia que es muy curiosa, porque son invisibles. Y entonces se dan paradojas.

Por ejemplo, ante el movimiento zapatista y la marcha de los zapatistas hacia la Ciudad de México, la gente, ciertos sectores de la clase media ilustrada, deciden apoyar esto y se visten de blanco y se ponen moños rojos y salen a recibir la marcha y se dicen pro indigenistas y entonces colaboran con un kilo de azúcar para mandarlo a los niños pobres de Chiapas. Pero la gente que les hace la limpieza en casa es indígena y la tratan con las patas. Cuando un niño se acerca a pedir una moneda en el coche, cierran el vidrio. El cuate que les va a limpiar el vidrio le dicen que no y avientan el carro. Pero eso no son indígenas; los indígenas son los chiapanecos que están lejos, que están bonitos, que traen sus sombreritos y que traen sus cosas y vienen en marcha, porque buscan la paz...

Entonces, no se puede descargar esta conciencia, no se puede descargar estas culpas que tenemos nosotros, esta deuda eterna que tenemos con el mundo indígena. Este choque es de versas, este es el que está pasando todos los días, en todas las casas, en todas las calles, en todo México.

LMC: ¿Cómo define el carácter del indígena contemporáneo?

FMR: Yo la semana pasada estuve en Baja California norte en un lugar se llama San José de la Zorra y en otro lugar que se llama San Antonio Necua donde son los asentamientos de la comunidad Kumiai³. La comunidad Kumiai, que probablemente nunca la habías escuchado, es un grupo indígena de México. Es uno de los cincuenta y seis. Ahí mismo están los Kikapús, los Kumiai, los Paipai y los Kiliwas. Yo fui a fotografiar ese lugar, a San José de la Zorra.

En San José de la Zorra quedan cinco personas que hablen todavía la lengua. En San José de la Zorra, en la comunidad viven ciento cincuenta personas. Estas ciento cincuenta personas tienen coches con placas de California. Esta comunidad ciento cincuenta personas hace sus compras en San Isidro, en mercados de segunda mano, y hacen una artesanía chafona que la venden en dólares.

³ Véase también <http://www.kumeyaay.info> (22.12.2010)

Luego en Coahuila estuve hace poco, en Piedras Negras, ahí es el grupo Kikapú. Sí son Kikapús que hay de los dos lados. Hay de la parte de los Estados Unidos y en la parte de México. En la parte de los Estados Unidos, además de que están en una reserva, administran en Eagle Pass un casino. Y en la parte mexicana, cuando construyeron el nuevo puente internacional, ellos vivían en esa zona, vivían en la parte de abajo. Y las corrieron prácticamente; y ahora viven en los Estados Unidos. Les corrieron, porque además se dedicaron al tráfico de drogas y era alcohólicos y tenían una situación de excepción que no necesitaban pasaporta para pasar de un lado al otro. Esa es una cosa.

Otra cosa es el MULT, el Movimiento Unificado de Lucha Triqui, que es un movimiento cuasi guerrillero de la Sierra Zapoteca de Oaxaca que tienen sus principal asentamiento en la Ciudad de México. Aquí en la Ciudad de México se encargan de controlar a gran parte de los vendedores de artesanía. -Luego... En fin, me puedo seguir hasta los cincuenta y seis. Es un mundo inmenso.

El mundo indígena mexicano no es el EZLN. El EZLN es el mundo indígena más atractivo para la gente que no conoce el mundo indígena. Y más atractivos para los ojos extranjeros. ¿Por qué? Porque en un momento que no hay tortillas, que no hay esperanzas, etc. éstos representan una bandera para todo el mundo. Representan una bandera para los europeos que no tienen nada que hacer más que defender... Vienen y hacen turismo revolucionario y se dice todos somos Marcos... Yo no estoy en contra del movimiento. Yo he trabajado muchísimo con el EZLN, lo cual no me impide tener una visión crítica de la percepción del mundo indígena mexicano.

El mundo indígena mexicano es mucho más grande que el EZLN, pero muchísimo, muchísimo. Y es contradictorio y complicado, difícil de entender, con muchos problemas, con muchos mitos... Por ejemplo, cuando se habla de la defensa de los usos y costumbres. Bueno, los usos y costumbres son en algunas regiones de Chiapas es maltratar a las esposas. Esos son los usos y costumbres. Los usos y costumbres es violar a las hijas. Los usos y costumbres es vender a las hijas en matrimonio. ¡Esos son los usos y costumbre! Yo no defiendo eso.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

FMR: La situación actual del indígena es del carajo. Se la pasan muy mal, viven muy mal en condiciones muy malas y sobre todo a mí me parece que en muchos aspectos perdiendo identidad. Perdiendo identidad no por voluntad propia, sino por el mismo desgaste. El mismo desgaste de estarse enfrentando, estarse confrontando con el otro México o algunos de los otros Méxicos. Pero, en general la situación es muy, muy jodida. Ahí sí puedo generalizar.

LMC: ¿Cree que la cultura indígena se va a perder?

FMR: Jamás. Definitivamente no.

LMC: Pero hay idiomas indígenas que se pierden.

FMR: Claro, pero hay otros que se transforman y hay muchos otros que permean. Me parece que nuestra cultura aquí en Ciudad de México tenemos una carga indígena gigantesca de la que a la mejor no somos ni siquiera concientes, pero

bueno vamos gran parte de los nombres que se usan aquí son indígenas: Tlalpan, Coyoacán, Azcapotzalco,... Son indígenas; costumbres alimenticias, costumbres religiones son indígenas. Entonces, so no se va a perder definitivamente. Puede cambiar de forma, puede haber un exterminio en cierto sentido de algunos grupos, pero hay otros que se fortalecen cada vez más. Y esa presencia es permanente.

Vamos, nuestro escudo nacional es un escudo indígena. Florescano lo explicó muy bien como se intentó sustituir. Durante un tiempo se trató de que el escudo de armas de la Ciudad de México fuera el escudo nacional, porque es un escudo heráldico español. Y prevaleció, prevaleció este escudo que no solo es una imagen bonita, sino que responde a una cuestión cosmogónica fundacional; que es importantísimo eso. Eso nos da toda la raíz. Que esto sea producto de una inmigración, que sea producto del alucine de un sacerdote, que sea producto de esto que a veces se llama este mundo mágico de los mitos y las leyendas, para mi es absolutamente real. Eso es un acto fundacional. Eso es lo que nos hacer en gran medida lo que somos y eso se remonta antes de los aztecas, se remonta a muchos, muchos años atrás y sigue. Entonces, yo pienso que el mundo indígena desde luego que no va a desaparecer.

LMC: Solo se va a transformar.

FMR: Sin duda.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

FMR: Nunca me pondo de acuerdo, porque nunca me lo cuestionan. O sea, siempre he trato de explicar de una manera muy clara cual es la función que estoy desarrollando yo y que es lo que está pasando con eso. Ni siquiera nunca he tenido un problema, sino nunca que discutido ese asunto. Ese una cuestión que rebasa y cuando ahí me dicen que no se pueden tomar fotos, pues, no se pueden tomar fotos y no tomo fotos.

LMC: Algunos fotógrafos les regalan fotos. ¿Lo hace igual?

FMR: No para nada.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

FMR: En parte sí. Me identifico en la medida de que entiendo de que forman parte de mi proceso histórico, que forman parte de mi país, que forman parte de mi cultura, que forman parte de mi entorno por lo cual no quiere decir que yo me sienta parte del mundo indígena. Definitivamente no. Es un mundo que nos es ajeno. En gran medida es un mundo que a veces yo no entiendo, que me cuesta mucho trabajo entender. Me cuesta mucho trabajo entender algunos de los funcionamientos que tienen hacia dentro las comunidades. Me gusta mucho, mucho, mucho platicar con ellos, estar mucho tiempo con ellos... Siempre termina uno mal, definitivamente, siempre termina uno mal.

Entonces, en ese sentido, sí. En ese sentido me identifico en lo general, lo que forma parte de mí, pero en lo particular así... No. Desde luego que no. Ni me

considero indigenista, ni me considero un promotor de la cultura indígena, ni mucho menos un luchador social por el mundo indígena, pero si me he identificado en lo que forma parte de mi, en lo que me rodea y en lo que yo trato de entender. ¿Qué parte de mi corresponde al mundo indígena?

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta “indigenización” y qué no sólo indígenas intentan recuperar y guardar culturas prehispánicas / indígenas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros?

FMR: Pienso que sin duda hay una tendencia indigenista que es absolutamente falsa. Es una cuestión de *modé*. Es una cuestión de ser pro indígena ahora, mientras surge otra causa “noble” sobre todo para los ojos extranjeros en general.

Sin duda el EZLN logró aglutinar en su alrededor un apoyo que fue fundamental en su momento de la opinión pública internacional. Sin duda logro muchísimo apoyo en cuanto a solidaridad, en cuanto a que se volviera a ver el mundo indígena como algo vivo, como algo que ahí está y que no se pensara que era una cuestión de museos y de libros de historia. Ese es un gran medio, sin duda alguna, pero a mi me parece que en la mayoría de los casos se ha convertido en una moda. Entonces, está *in* defender las causas indígenas. Está políticamente mal visto cuestionarla. Entonces, lo políticamente correcto es declararse a favor de esto, aunque no se tenga la menor idea, aunque no se entienda que es lo que pasa. Aunque no se sepa nada sobre el mundo indígena, uno se declara a favor y defensor de las causas indígenas.

En México, en particular las grandes ciudades, algunas de las gentes que defienden este mundo indígena, que defienden estos movimientos indígenas tienen una actitud contraria en su vida cotidiana con los indígenas que les rodean, con los indígenas que son sus empleados, con los indígenas que les venden cosas en el mercado, con los indígenas que van en la calle... Esos no existen. Es otra actitud.

Si verdaderamente esta vocación pro indigenista la lleváramos a nuestra vida cotidiana, seguramente se generaría otro tipo de movimiento. Pero no es así desafortunadamente. Desafortunadamente son cuestiones como de expiación de culpas. Yo lo veo así. Es como una manera de por un lado estar a la moda, por otro lado actuar políticamente correcto; pero uno más es expiar culpas. Entonces, yo ya colaboré. Yo llevé dos kilos de azúcar. Yo mandé toda la ropa que no me servía. En vez de echarla a la basura, la mandé a Chiapas para los niños. –En fin, ese es un tema muy controversial. A mi me molesta mucha.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

FMR: No, para nada. Por parte de Maruch, yo pienso que no hay ninguna oposición a los fotógrafos indigenistas. Yo creo que la oposición es de muchos de los fotógrafos indigenistas o no a Maruch, porque entonces, ¿qué es lo que sucede? Otra vez estamos en lo mismo, nos conecta esta con la pregunta anterior.

Independientemente de si nosotros consideremos que el trabajo de Maruch es bueno o malo, independientemente de que nosotros analicemos si la edición del libro es interesante, es propositiva o no, etc. etc. aquí Maruch, lo que le ha permitido tener el éxito que ha tenido pues es precisamente porque es indígena. Si esas

mismas imágenes las firma una mujer no indígena, seguramente todo el mundo se cuacaría del libro. Diría que no tiene nada, ese libro es malísimo, etc. etc., pero como es una mujer indígena... Entonces, eso nos permite esta conexión de la que hablaba antes, esta conexión de decir que es una cause de apoyo. Entonces, es importante que exponga en Nueva York y que exponga en Berlín. ¿Por qué? Porque es una mujer indígena.

Si la gente te pregunta: "Oye, conoces a Maruch Sántiz?" Nadie te va a decir: "Ah, de la foto de la aguja..." Te van a decir: "Ah, la indígena." Entonces, el principal valor que tiene en este circuito que tiene es ser indígena. Y si es mujer... ¡mejor! Mejor, porque está más jodida. Entonces, esto no permite echarla más.

Independientemente de los valores que tenga, que las tiene sin duda alguna, es que de repente puede parecer extraño. Hay gente que tiene muchos años trabajando en la fotografía, muchos años intentando hacer un trabajo a conciencia, a profundidad, digno, etc. etc. jamás en su vida tenga una sola de las oportunidades que a Maruch con un libro de alguien que no es fotógrafo, de alguien que se hace fotógrafo mientras se hace el libro y mientras se hace su promoción en el mundo de repente es famosísima. Entonces, esto es exactamente igual como los cuantas que las industrias inventan de un día para el otro.

A partir de esto se ha generado un movimiento de fotógrafos que quieren seguir los pasos de Maruch, ya sin mucho éxito. Yo casi creo que va a ser muy difícil que veamos otro libro del mismo éxito. Del mismo tamaño de Maruch. Lo cual no le quita mérito, insisto.

Sí, pienso que en gran medida a ella la usaron. La usaron para abanderar en un momento coyuntural muy importante. Ahora, imaginamos el libro de Maruch antes del 94. Seguramente hubiera pasado sin ser percibido. Seguramente hubiera pasado como una cosa chistosa que a alguien le ocurrió. Buena honda que le den una cámara a una indígena y pobrecita que tome sus fotos... Pero es después del 94. Eso genera el caldo de cultivo perfectamente para que ella emerja en medio de las aguas del neoindigenismo con el éxito que tiene.

LMC: ¿Qué piensa sobre Carlota Duarte y su relación con los fotógrafos indígenas?

FMR: No sé que pasa al interior. No se cual sea la relación al interior, o sea yo veo el resultado simplemente y como se ha manejado su exposición, como se ha manejado el libro, las pláticas que he tenido con Pablo que es quien lo editó... No sé hacia dentro que pase, no sé.

LMC: A muchos fotógrafos no les agrada el término "fotógrafo indigenista"; ¿tiene algún problema con este término?

FMR: No, para nada. Simplemente creo que es una clasificación que no hicimos los fotógrafos. Creo que salvo de algunos fotógrafos que trabajan en el INI nadie se dedica de tiempo completo a fotografiar grupos indígenas. Yo creo que todos fotografiamos indígenas de uno u otra manera, de manera sesgada, de manera referencial, de manera directa, pero no es un género. Es un tema que yo creo que a pesar de que se piense que es un tema muy trillado, a pesar de que se piense que es un tema sobreexplotado, a pesar de que se piense que es un tema fácil, a pesar de que se piense que esto ha correspondido a esta estética de la miseria, a este mostrar

lo exótico etc. etc. etc. Yo pienso que realmente es un tema que no está suficientemente fotografiado. Yo pienso hay muchísimo por hacer, que hay muchísimo por descubrir, que hay muchísimo por interpretar y por explicarnos, sobre todo. Y creo que tiene que ver con las visiones.

Durante mucho tiempo prevaleció una visión antropológica que era tratar de rescatar lo más puro posible a los indígenas. Tratar de mostrar ese mundo cerrado que el hombre blanco no ha tomado o te vas al extremo. Se vuelve sorprendente ver un indígena con tenis y si son Nike, mejor, porque entonces visualmente es más atractivo. Entonces, esta esa cosa como el enfrentamiento cuando lo cotidiano es que todo esto convive, todo esto coincide. La última gran, gran, gran expedición editorial que se hizo sobre esto fue hace cuarenta años que lo hizo Fernando Benítez y Héctor García, principalmente las fotografías, y desde entonces no se ha vuelto hacer un proyecto igual. Y yo creo que han cambiado las cosas.

El INI hace proyectos sin duda alguna. Uno de los proyectos más interesantes, por ejemplo, sobre cuestiones indígenas es uno de Eniac Martínez que se llama Mixtecos. Pero el libro a lo que se refiere es la migración a California. Ya no estamos hablando de estos indígenas buenos, puros, honrados que todo el día están en contacto con los dioses y con la naturaleza. No es cierto eso. Ese no es el indígena. Ese es la idealización bucólica que vende. Es la idealización bucólica que los compradores de fotos quieren ver, pero ese no es el mundo indígena real. Con todo el que adora a Flor Garduño, la quiero muchísimo y me gusta mucho su trabajo, pero la foto de Flor Garduño es la foto que compran en Europa, definitivamente. Es esa idea, es esa estatización, es ese digerir, es ese dar masticado, es ese volver agradecerle a la vista para lo vas colgar en tu sala el mundo indígena. Y que entonces recrea mitos y recrea fantasías y recrea una visión inclusive físicamente bonita, o sea los indígenas que Flor fotografía son bonitos todos, verdaderamente. Luego de eso hay otro tipo de trabajo. Hay otro tipo que es al revés. Es este profundizar en la yaga y mostrar la miseria lo más profundo que se pueda y escarbar ahí duro... [...]

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

FMR: Yo hago fotografía documental. Como espectador, me gustan muchísimo los dos.

Por ejemplo, pensamos en el trabajo de Gerardo Suter... El trabajo de Gerardo Suter a mi me parece documental al final de cuentas. ¿Por qué? Porque si vemos fotografías de Gerardo Suter dentro de doscientos años, las fotografías de Gerardo Suter nos van a explicar una situación, pero sobre todo un pensamiento de una época determinada. Las fotografías de Gerardo Suter son una reflexión de una imaginaria del mundo indígena finales del siglo XX. Eso es documento. Eso es fotografía documental.

Las fotografías de "Ricas y Famosas", el libro de Daniela Rossell que son retratos contruidos etc. es un documento sin duda alguna. Es uno de los documentos social más importantes que se han hecho en México en los últimos años. Así de ese tamaño y todos son fotos posadas, contruidas, iluminadas donde mueve las cosas, acomoda, siéntate así, levanta las patita... Eso es foto contruida sin duda alguna y para mi es uno de los documentos más importantes que hay.

¿Cuál es la frontera entre la foto documental y la no documental, para no hablar de construida? A mi no me queda claro. Yo creo que cada vez se mezclan más las cosas. Cada vez más la gente que hace fotografía construida se refiere a la realidad. Inclusive cada vez más se utiliza en la fotografía construida elementos como hojas de periódico, como imágenes documentales, como... En fin, una serie de cosas que te remiten directamente a la realidad. La foto construida cada vez más se preocupa por explicar el momento que esta pasando, lo cual la vuelve documental. Y la foto documental cada vez más utiliza armas de la fotografía construida. La fotografía documental cada vez más utiliza el componer las imágenes, el ingerir en ellas, el montarlas, el posar... El trabajo de Graciela Iturbide, a nadie se le ocurriría pensar que en su mayoría no es un trabajo directo. El trabajo de Graciela Iturbide es un trabajo genialmente armado y genialmente posado. Pero nadie diría que no es documental. Entonces, ya no hay una frontera que nos divida.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

FMR: Ha crecido tanto esto que no tenemos los nombres apropiados.

Si yo tomo el negativo y lo meto en el escáner y lo meto en la computadora ya es una foto digital. Si yo tomo con una cámara digital y la meto en la computadora es una foto digital. Si yo tomo con una cámara digital y por un teléfono lo mando a la imprenta y la imprenta la imprime en el periódico, que es lo que se hace hoy en día, nunca existe una fotografía real. Si vamos a Pachuca y revisamos el archivo Casasola, por supuesto que no te van a prestar las placas de vidrio a que las veas. Te van a sentar en una computadora, en una pantalla donde vas a ver las fotografías, o sea ya son fotografías digitalizadas también.

A mi me parece que esto que no es más que una herramienta no altera absolutamente nada el contenido de las fotografías. No altera absolutamente nada la intención de la fotografía, en general; mucho menos la fotografía indigenista o indígena o como se quiera llamar. La digitalización que no es más que una herramienta, no tiene nada que ver con esto. [...]

Ahora, hay otra área de la fotografía digital que es la que te permite de una manera más fácil simplemente alterar las imágenes. El término que estoy utilizando es alterar, porque mucha gente utiliza peyorativamente el término manipular. El otro día yo hablaba con unos amigos. Me estaban platicando del archivo de Salvador Toscano, que es un fotógrafo de la Revolución Mexicana, donde tienen las copias donde el borraba personajes según políticamente fueran siendo desechables, o les cambiaba por otras personas para que se mantuviera la fotografía. -Lo mismo que se hizo en la revolución cultural china, etc. Siempre se ha alterado la fotografía, siempre. En toda la historia de la fotografía. Yo creo que el día que se inventó la fotografía al día siguiente se invento la alteración de las imágenes. Ahora es más fácil. Es la única diferencia. Y ahora se puede hacer mejor que es otra diferencia.

Hace rato te decía ¿qué es la realidad? Yo te decía la realidad es lo que yo interpreto de lo que yo veo. Y yo lo quiero transmitir de una manera clara para que la gente al verlo entienda lo que yo les estoy diciendo y la gente saque sus propias conclusiones. Si estamos de acuerdo con eso, entonces estaríamos de acuerdo con que yo puedo modificar algo de mi fotografía para mi discurso quede más claro.

Exactamente lo mismo que hace la gente que escribe. La gente que escribe se siente en la computadora... Termina y después empieza a editar. Esta parte no, esta

parte sí, mejor esto lo voy a subir para acá, mejor esa idea la voy a cambiar, eso esta padre lo voy a desarrollar... ¿Por qué ha gente que escribe si lo puede hacer? ¿Por qué el fotógrafo no lo puede hacer? ¿Cual es la diferencia?

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

FMR: A mediano plazo sí, sin duda alguna. Ahorita no. Además creo que es un momento interesantísimo. A mi me parece que a los creadores nos abre una perspectiva gigantesca, porque ahorita es un momento híbrido entre lo digital y lo analógico. Porque es un momento de convivencia de las dos maneras. Entonces, esto genera... Vamos, si hace un rato hablábamos de lo hispánico y lo indígena y lo que generó... Es un poco tonta la comparación, pero es lo mismo. Ese híbrido que existe ahorita es abrir una cantidad de posibilidades enormes, enormes, enormes que tenemos que explorar. O sea, el trabajo del fotógrafo se vuelve más complicado en la medida que vuelve más exigente y en la medida que tenemos más posibilidades expresarnos, tenemos más posibilidades de difundir nuestro trabajo, tenemos más posibilidades de aprehender la realidad. Entonces, este momento de convivencia me parece que es uno de los momentos históricos de la fotografía de mayores posibilidades creativas.

Ahora, yo pienso que en un mediano plazo la fotografía analógica va tender a desaparecer por cuestiones obvias, por cuestiones de costo. O sea, el que exista o no exista no depende de mí. El que exista o no exista no depende de los fotógrafos. Depende de la industria. Nosotros estamos sujetos a los designios de la industria; y si para la industria es más rentable, más conveniente, más barato y tecnológicamente más accesible, la fotografía digital ése es el camino que se va a trazar. Independientemente de que nos metamos a discutir las bondades o maldades de uno y otro sistema. Independientemente de eso que ese es un tema de una tesis entera. Simplemente yo marco que no depende de la voluntad de los fotógrafos. No depende de lo que yo quiera o de lo que yo desee. Depende de cuestiones industriales y tecnológicas y científicas.

LMC: Tal vez la fotografía analógica se va a quedar como una opción, aunque sea una opción muy costosa.

FMR: Tal vez. Lo cual sería una desgracia, porque uno de los grandes objetivos que siempre ha tenido la fotografía es la difusión. Uno de los grandes objetivos que siempre ha tenido la fotografía es una manera de expresarse y de comunicar. Y si ahora ese tipo de fotografía la volvemos elitista, la volvemos una cosa de excéntricos ricos, pues, pierde toda la función que tenía. Ahora, se va a concretar en ese pequeño ghetto la otra producción la de veras. El objetivo social de la fotografía, el objetivo histórico de la fotografía, el objetivo creativo de la fotografía va a estar del otro lado. Ahora se puede hacer fotografías con los celulares, con los Palms con las computadoras, con todo. El otro día yo leía por ahí, el número era monstruoso. Son billones de fotografías que diario se producen. Todos los días se están produciendo imágenes, todo el tiempo permanentemente. Lo cual no quiere decir que cada vez tengamos mejores fotografías.

Aquí hay que dejarlo bien claro. Durante mucho tiempo se pensó que la fotografía tiene tanto éxito porque era de las expresiones plásticas la más accesible de todas. Y durante mucho tiempo las industrias nos dijeron que en efecto tú haces clic y listo. Y tienen razón, o sea cualquier persona que compra una cámara la que sea la aprieta y salen los momentos. Además lo llevas a revelar a cualquier farmacia y están bien revelados. No hay ningún problema. Tienen razón. Ahora, de eso a las buenas fotografías, hay una distancia. De eso a las fotografías que trascienden, hay otra enorme distancia. Es como si pensáramos que toda la gente que sabemos escribir, podemos escribir "Cien años de soledad". O sea, millones de personas sabemos agarrar una pluma y sobre papel escribir palabras. De eso a que esas palabras, que además son las mismas palabras, las acomodemos de tal manera que termine siendo "Cien años de soledad"... Ahí estaríamos de acuerdo que es una tontería. La foto hay que verla igual. El hecho de que todo el mundo tenga una cámara, de que los niños nazcan con una cámara no quiere decir que va a haber mejores fotos. Las mejores fotos se van a seguir produciendo a poquito y eso no tiene nada que ver con el mundo digital.

LMC: ¿Qué piensa sobre el trabajo de Pedro Meyer?

FMR: Lo que él hace es construir imágenes a partir de distintas imágenes. Ese es una manera de hacerlo. Como ya quedamos claro otra manera de hacer fotografía digital es fotografiar con una cámara digital y sin alterarle nada publicarla. También es fotografía digital eso.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

FMR: Desde hace cuatro años estoy trabajando en un proyecto que se llama "Pioneros sin el Ché, Adultos sin Fidel". Lo que estoy fotografiando son a niños que han nacido, vivido y crecido durante el período especial, o sea de diez años para acá.

Mi tesis es que son niños que cuando ellos nacen es en el peor momento de Cuba, pero además es el momento en el que lo quedaba sustento al ideal del gobierno cubano se desmoronó un poco. Entonces, estos niños están muy desencantados. Son la cuarta generación de la revolución. No tienen referencia con la otra Cuba. Entonces, todo lo que nosotros entendemos como logros como son la salud, la educación, el deporte, el arte... para ellos es normal, porque ellos cuando nacieron ya estaban. Inevitablemente van a ser los adultos sin Fidel, para bien o para mal. Yo no quiero calificar, ni quiero juzgar. Pero a mi me interesa mucho fotografía en este momento a esa generación. ¿Cómo son? ¿Qué hacen?... Con todas las carencias, con todas las dificultades, con el bloqueo encima, con la intromisión en la vida cotidiana del turismo sexual como alternativa de vida que esta alterando las relaciones familiares, las relaciones educativas, las relaciones profesionales, etc. etc. Pero al mismo tiempo son niños en las que la naturaleza se mostró generosa a más no poder. Son extraordinarios en todo. Además de que son bellísimos, son extraordinarios en todo lo que hacen; en el deporte, en el arte, tienen los mejores niveles de educación, ganas todas las olimpiadas mundiales de matemáticas, bailan como diablos... O sea, es prodigioso para los niños cubanos. Luego también existe el problema o la desgracia por la fortuna, depende como se vea, de que su infancia es muy corta, de que crecen muy rápido. A los catorce ó quince años sobre todo las

mujeres, ya son mujeres y dejaron de ser niñas. En fin, es un tema muy, muy interesante. Voy por lo menos tres veces al año a Cuba a fotografiar eso y eso es mi próximo proyecto.

LMC: ¿Y el proyecto sobre la Ciudad de México?

FMR: Ya se está editando el libro. Ahorita está en el proceso más complicado que es la edición fotográfica. Primero hay que seleccionar las imágenes. Esta edición está haciendo Ortiz Monasterio. Después el diseño está haciendo un amigo que se llama Rafael López Castro que es un diseñador muy, muy importante. El libro se va a editar en México, en España y en los Estados Unidos. Ya está. Este está ya en la cocina. Este se está cocinando.

Luego hay otro proyecto que ya está terminado también, que también tengo fotografiando doce años. Que es el metro de la Ciudad de México. Llevo fotografiado el metro por todos lados. Ya está listo este proyecto. También se va a hacer un libro, pero sobre todo quiero hacer una página de Internet, una cosa interactiva con videos y audio, con música. Pero eso proyecto está listo también ya. Por fin, lo terminé ya. Es muy difícil cerrar los proyectos.

Estoy con lo de Cuba... Ya no quiero hacer los proyectos tan largos como antes. Ahora los quiero hacer más cortitos. Inmediatamente terminando Cuba me voy a meter al de nación indígena que es lo que quiero hacer.

LMC: ¿Cuándo va a empezarlo?

FMR: Por el 2005 empezará, espero, si no se atraviesa otra cosa.

Entrevista con Pedro Meyer, 12.02.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Pedro Meyer (PM): Cuando tenía once años que me regalaron mis papás una camarita, Kodak, y luego con unos amigos a donde yo iba de vacaciones en Navidad me regalaron un jueguito para revelar fotos y hacerlo por contacto, entonces así fue mi primer acercamiento con la fotografía.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

PM: Desde luego muchas cosas pero yo siento que la más importante es la memoria. A través del medio de la fotografía tenemos el recurso para recordar. Yo creo que muchos recuerdos que tenemos de la infancia son más a través de la imagen fotográfica que de lo que en realidad recordamos sin ese recurso. A lo largo del tiempo acordamos lo que vimos en las fotografías. Como escribió en el último libro que acabó de salir García Márquez, se llama "Para recordar". Dice: "La vida no es la que vivimos, sino la que acordamos." Y entonces ese tipo de que consigue mayormente con lo que es la fotografía.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

PM: Mira, yo siento que el término de fotografía está poco a poco cambiando y hay que ver hoy la fotografía dentro del contexto de las nuevas tecnologías. Entonces, yo más bien estoy sintiendo de que la fotografía se está yendo más bien hacia una definición de la imagen y la imagen entendida de la manera muy diversa, el video o puedes hacer, por ejemplo, a partir de fotos fijas video, puedes complementar la imagen fija con video; desde luego la imagen fija con audio. No se si tu conoces una obra que hice que se llama "Fotografía para recordar"...

Entonces que es un fotógrafo hoy en día... puede ser una combinación de un poeta, de un contador de historias, o sea contamos nuestras historias y en el pasado estaba muy centrado esto en lo que se llama historia oral y la imagen en movimiento era una cuestión muy cara y muy decepcionada. Pero hoy en día video hace cualquiera que hace fotografías, entonces la fotografía va migrando con su ampliación conceptual y creo que en el correr de la próxima década o dos cada vez los contornos de la fotografía se van ampliando para incluir de diversas maneras.

Yo, por ejemplo, fui invitado a proponer un proyecto que fue en el Centro de la Imagen y cuando propuse el nombre, propuse deliberadamente "Centro de la Imagen" como una manera de entender que la fotografía era más que una simplemente históricamente se considera como fotografía.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

PM: Mira, yo creo que no es muy razonable la dicotomía, porque se puede decir: fotógrafo-artista. Por lo tanto es como la pregunta "¿A quién quieres más a tu papá o a tu mamá?".

Había que entrar en la definición: ¿qué es un artista? Y definir exactamente lo que se entiende por fotógrafo, porque yo estoy seguro si preguntas y diez gentes que quieren decir con lo que es un fotógrafo, no te van a poder concebir en la misma percepción del término. Entonces, ya viene cargadita la pregunta.

LMC: ¿Entonces diría que es fotógrafo-artista?

PM: Yo hago imágenes y lo hago... Otra manera de entender esto del artista es como si le preguntas a un cura si es santo; yo creo que si tú eres artista es algo que otros dirán de uno. Entonces, ahí empieza la problemática de la definición. Siento de que el asumir que uno es artista tiene en sí una serie de connotaciones que varían también de lo que es la definición de lo que es "artista".

Si entiendo la pregunta más de fondo, no tanto si es fotógrafo o artista, sino si es documentalista, porque los que son... [Cambiamos de lugar por el ruido de fondo]... Si entendemos la fotografía como fotografía documental...

LMC: Yo estaba pensando un poco por ahí: fotografía documental versus fotografía construida.

PM: ¿Sabes que? También habría cuestionar el término "construido", porque demasiada de las fotografías supuestamente documentales es construida. Cuando empiezas a meterte en las definiciones, comienzas a descubrir que complejo es y que tan fácil es caer, simplemente agarrar etiquetas y decir soy eso no definir que es esto.

Así que cuanto tú empiezas hacer un desglose de que a donde cae cada uno de los zoógrafos, que supongo es adonde van tus preguntas, esas etiquetas a mi juicio atienen a confundir más que aclarar. Entonces, si tú por ejemplo estás hablando de un fotógrafo que se dedica a documentar y sabemos de que la fotografía ha sido ampliamente manipulada en el trabajo como tal -¿a donde queda esa obra?

Cuando yo empecé con estas imágenes concedió una exposición que yo tenía con un amigo que se llama Joel-Peter Witkin. Entonces un crítico hizo el comentario siguiente de que sus imágenes, que antes se consideraban pura fantasía, terminaban siendo ahora en las fotografías documentales y las mías que antes eran documentales terminaban siendo pura fantasía. Eso era lo rico de ver como las cosas van y vienen en función de sus interpretaciones de la fuente de donde pasas.

En el trabajo este de "Fotografía para recordar" que es la imagen fija con sonido. Cuando tú ves la obra te das cuenta de que el sonido, mi voz, forma una parte muy importante de cómo percibes la obra. Entonces a donde termina la voz y donde comienza la imagen y al revés. Porque tú lo puedes presentar hoy en día de una manera continua... Ahora que quiero decir con "continua". La fotografía digital está compuesta de unos y ceros, pero igual el sonido, mi voz, e igual la música e igual el texto, entonces, el mismo término de "multimedia" no tiene sentido, porque es "mono media", si todo es realmente la misma esencia de unos y ceros. Y esto hace que tengamos que reconsiderar el lenguaje que estamos utilizando para las definiciones, a donde nos lleva todo esto.

La misma concepción de lo que es "digital". Muchos fotógrafos que usaban película en el momento de imágenes escaneadas, pero no toman conciencia de que

ahora es digital. Y que es infinitamente maleable junto con todas las demás y se puede mezclar y replantear en su comunicación. Y esto va a llevar algún tiempo importante en irse aclarando, en ir generando una base teórica con respeto a la misma fotografía. Entonces tu está entrando en un momento en todo esto está en el vórtice de una conclusión mundial, no tiene nada que ver con la fotografía mexicana; también la fotografía mexicana estética, pero no es sólo la fotografía mexicana. Creo que eso más o menos resume.

LMC: ¿Cuál es su definición de una imagen?

PM: Yo diría que te lo he contestado en lo anterior, porque se mezcla todo esto.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

PM: Mira estas preguntas así abiertas son como que opinas de la eternidad. –Cual es la situación de la fotografía contemporánea...

¿Conoces ZoneZero? Bueno, para contestarte, te voy hacer unas preguntas. ¿ZonaZero es para ti fotografía mexicana, un lugar mexicano o como visualizas tú este espacio?

LMC: Es una galería virtual mexicana y abierta al nivel mundial. Es mexicana, porque la cede, el centro está aquí en el D.F., y abierta, porque se encuentra en Internet con lo que todo el mundo tiene acceso a ella. Es para intercambiarse y comunicarse.

PM: La mayoría de los fotógrafos en exposición no son mexicanos. Hay quinientas exposiciones, de las quinientas exposiciones la inmensa mayoría no son mexicanos. Eso es uno; segundo nosotros recibimos al día diez mil visitantes individuales. Yo te aseguro de que el 80% no tiene idea de lo que se hace en México, ni siquiera los que son mexicanos que van al sitio. Te digo porque hay mucha gente que en un momento dado me escribe, están en Coyoacán creyendo que yo estoy en alguna otra parte del mundo.

LMC: En los Estados Unidos supongo.

PM: En los Estados Unidos sí, pero no hay una claridad. Y eso me parece estupendo porque, nuevamente cuando tu hablas de la fotografía mexicana, cuidado con esos términos. En los 70s 80s cuando hablábamos de fotografía latinoamericana era una idea muy clara desde el Río Bravo para abajo y las antillas y algún grupo de chicanos, etc. Hoy en día en Estados Unidos hay 20 millones de mexicanos, ya hoy en día es la minoría más grande, mayor que la población negra. Entonces a eso le puedes añadir toda la gran cantidad de fotógrafos.

Por ejemplo, ahorita acabamos de subir la obra de Eric Jervaise que es un fotógrafo francés que vive en México, que se nacionalizó mexicano; o Mariana Yampolsky. Que pasa con un fotógrafo mexicano que reside en Londres o en alguna otra parte del mundo -¿también son fotógrafos mexicanos? Dentro de este esquema te puedes ir y te das tú cuenta de que así como se están desdibujando las líneas con lo que es la fotografía, también se están desdibujando con respeto a la nacionalidad.

Entonces, por ejemplo, en un momento dado yo había propuesto en un sitio en México que tenía un directorio de páginas que pusieran ZonaZero; me contestaron que no es un sitio mexicano y les pregunté: ¿y qué es lo que hace que se defina como “mexicano”? Los que lo administramos, manejamos y creamos, todo somos mexicanos. El servidor no está en México, está en los Estados Unidos. Pero con el mismo argumento el satélite Morelos tampoco está en México y por lo tanto la televisión y las señales mexicanas no son mexicanas, porque no está en territorio mexicano. Entonces empiezas a ver que todas estas etiquetas y definiciones que históricamente funcionaban para que los entendiéramos, dejan de operar.

Entonces cuando tu empiezas decir “fotógrafos mexicanos” y empiezas a hablar de instituciones... cuales son las instituciones, cual es el apoyo que reciben los fotógrafos mexicanos,... es nada más el apoyo que se recibe para los fotógrafos mexicanos el ocurre dentro de nuestras fronteras... -si yo recibo la beca Guggenheim. ¿Esa no es entonces un apoyo a la fotografía mexicana, porque no es mexicana? Te das cuenta como hay que tener mucho cuidado con la elección de estos términos para no caer en conclusiones que *a priori* ya están condicionadas.

Cuando los fotógrafos te empiezan a hablar dentro de un horizonte muy agotado, muy cerrado. La verdad es que esto hay que verlo desde una perspectiva... y más en un lugar tuyo que vienes de afuera... si tu que vienes de afuera no tienes la visión con el ángulo ancho, no puedes esperar de que alguien, un muchacho joven, que tiene un horizonte más pequeño, si lo tenga.

LMC: Sé que voy a tener dificultades con las definiciones de los términos.

PM: Mira, todo eso tiene una fácil solución: Tú decides lo que quieres. Olvídate como se llama. Tú decides fotógrafos o pintores o hojalateros, lo que sea, que viven y trabajan en este momento dentro el territorio geográfico mexicana, punto. Ya. Es una decisión arbitraria como puede ser cualquier otra. Pero esa es la que tienes que asumir. No la puedes derivar automáticamente del nombre “fotógrafos mexicanos” o fotógrafos mexicanos, entre paréntesis, la definición tuya. Y esto es perfectamente razonable con que se haga claro.

LMC: ¿Qué puede decir sobre el debate fotográfico local, los encuentros de fotografía latinoamericana, las agrupaciones e instituciones fotográficas, etc.?

PM: Es igual, son preguntas así que cabe un camión ahí.

LMC: Algunos me dicen, por ejemplo, que hay pocos críticos por aquí. Hay a veces debates, pero críticos como que hay pocos. ¿Porque es así, si hay tanta producción fotográfica?

PM: Yo no estoy de acuerdo con esto. Cuando se hizo el primer coloquio latinoamericano de fotografía no había un solo crítico, no había ni un solo investigador de fotografía –eso si que eran pocos. Hoy en día hay una cantidad de críticos, de investigadores. Por ejemplo en Los Ángeles, creo que hay cinco veces más críticos aquí que allá.

Ahora críticos... ¿Quién es un crítico? Por ejemplo, José Antonio Rodríguez que escribe en tres periódicos... ese es un crítico, ¿si o no? Alejandro Castellanos que

dirige el Centro de la Imagen, ¿es crítico o no? Y así, te digo, hay una cantidad enorme. No corresponde de los hechos. Yo creo que conozco a diez; gentes que escribe en el periódico con un sentido crítico sumamente. Son periodistas de oficio, digamos, pero saben muchísimo de fotografía, que han escrito durante diez años sobre fotografía – ¿eso no los hace críticos, o qué?

LMC: ¿En los últimos 20 o 25 años ocurrió un resurgimiento o una reinención de la fotografía indigenista?

PM: Mira, hace 25 años no había que supiéramos entre todos un solo indígena que estaba tomando fotos y hoy en día hay muchos –eso dice todo.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

PM: Yo creo que de la misma manera de lo que me atrae el oxígeno. Si tu caminas por aquí en la calle... Yo no pienso en que respiro en el sentido del oxígeno, sino es parte de mi cotidianidad y no puedes vivir en México sin que asome en la cotidianidad la cultura indígena y prehispánica. Entonces, hay quienes son más concientes de esto y otros que no; pero es parte de la existencia de estar aquí.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

PM: Yo diría que esto está integrado en la pregunta anterior, ¿verdad? Yo creo que es cuando tú eres sensible al mundo que te rodea, no es algo que ocurre aislado. Es parte de la cotidianidad. Influye en el lenguaje, por ejemplo, influye en las costumbres cotidianas, en la manera como se visualiza, se percibe la muerte, la manera en que se visualiza y percibe el tiempo. Todo eso ocurre diariamente.

LMC: Sí, pero no todo es indígena lo que ocurre, o tiene raíces prehispánicas.

PM: Todo. Todo tiene una influencia de una manera u otra. Todo. Como también hay influencia norteamericana, pero no creo que alguien deliberadamente está conciente en su que hacer cotidiano de la influencia norteamericana. Que te decía alguien... va y compra una pizza, la pide en función de que le gusta o no, o del precio, o lo que sea, pero no se pone a pensar de que origen es. -Este es mi hijo Julio...

LMC: ¿De qué está disfrazado?

PM: Es una paleta.

LMC: Una paleta con bigote.

PM: Ahí tienes un ejemplo: Es un pirulí. Que es un... para la escuela es un dulce muy mexicano. Justamente otro día estábamos viendo un libro de cuentos de toda una cantidad de dulces totalmente mexicanos.

LMC: ¿Mexicano sí, pero también tiene origen prehispánico?

PM: Pon tú no sé si prehispánico o indígena o una combinación de los dos; porque si te pones a ver muchas de estas cosas van cambiando a lo largo del tiempo. Tienes cosas como por ejemplo la música de los mariachis. Es de origen francés y sin embargo es considerado como el himno nacional, casi. Esa mexicanidad. Yo estaba fotografiando en Oaxaca, hace años y al frente a una procesión religiosa venían Batman y Robin. Y entonces te das tú cuenta que una gran parte de la cultura extraída a México, pues por toda la cantidad de mexicanos que se ha ido a Estados Unidos a buscar trabajo. Entonces así hay como una corriente de transmisión y llegan a todos los más recónditos lugares de México conceptos de allá para acá y al revés. Hay mucha, mucha influencia de cultura indígena en Los Ángeles. ¡En Los Ángeles -ya no hablamos de la Ciudad de México!

LMC: Estaba pensando que también voy a tener problemas de definir “el indígena”, si ya algo como Batman forma parte de la cultura indígena contemporánea...

PM: Ese es uno de los puntos que tú tienes, a mi juicio, que descubrir críticamente. La cultura no es una cuestión... es igual como con la fotografía, no es una cosa que empieza aquí y termina aquí y de ahí no sale –está en constante evolución. Constante evolución.

Cuando se habla de la cultura indígena, lo que pasa es que muchos de estos conceptos vistos desde Europa son clichés que luego se quiere hacer que esto encaje en esto. El reto tuyo de venir aquí es simplemente abrirte a toda esta realidad para replantearte lo que originalmente te imaginabas y descubres con el tiempo de lo que no es exactamente como esto y esto es lo interesante.

Por ejemplo, el concepto mismo de lo que es considerado mexicano, latinoamericano, el concepto de lo que es indígena, de lo que es fotografía –todo esto es una cuestión en movimiento y que cuando tú lo quieres cortar con una navaja y a cierto día... no hay ningún problema con tal de que tú definas.

LMC: Definir lo mejor posible...

PM: Tú puedes hacer la definición que te de la gana, eso es tu prerrogativa, pero se requiere de ésta definición. No puede venir la definición a base de un sobreentendido usando etiquetas que no dicen nada; entonces es muy sencillo. Porque si tu agarras y ves fotografía mexicana contemporánea...

Por ejemplo, nosotros hicimos un ensayo para el Día de Muertos –ven lo a ver. Tenemos un libro que hicimos entre doce fotógrafos el doce de diciembre. Déjame enseñártelo... Por ejemplo, esto está tomado en un pueblo indígena, en San Juan Mixtepec en Oaxaca – ¿que tiene en la mano? Un coche de policía de Los Ángeles – un juguete hecho en China. Una máscara hecha en donde se te ocurra. Este personaje está en medio de un pueblo indígena, ¿entonces?

LMC: Sincretismo cultural.

PM: Exactamente. Entonces, agarrar y hablar de indigenismo... tienes que incluir esto de China y esto de Hong Kong, o sea esto no puedes haber hecho hace cincuenta años.

Esto... a frente una percepción, un hombre cargando una cruz hecha de plástico en donde... o sea, aquí lo que hice fue la combinación de ver de frente y lo que estaba pasando detrás de mí. – ¿Qué quiero decir con esto? En frente estaba una procesión y detrás de mí todos los pósters, pegado uno al otro, dónde estaba una niña que es una combinación norteamericana y la Última Cena y esto de catolicismo y el plástico... ¿Qué tienen que ver esto con el indigenismo tradicional? Estos son los cultos cruciales de todo este... En este sentido la fotografía digital, lo que permite es que... aquí la televisión transmitiendo las celebraciones en Día de la Virgen en la Basílica... Entonces, tienes lo contemporáneo electrónico el tipo este haciendo un marquito aquí, sin darse cuenta como si fuera una televisión y al mismo tiempo todas estas estampas aquí de todos los diferentes periodos: colonial, prehispánico, de todo... Y esto en Los Ángeles, placas: *Mexican Coger*. ¿Y esto quien lo hace? Pues, los hijos de o los campesinos que se fueron a vivir en los Estados Unidos.

Bueno, esta está hecha en Hollywood Boulevard. Es día de Halloween en donde hay cien mil mexicanos, todos hablaban más español que cualquier cosa, casi nadie hablaba inglés; están celebrando el Halloween en Los Ángeles. Igual como aquí en México, por ejemplo, como se empieza llegar las calabazas que es netamente de los puritanos... en el este de los Estados Unidos cuando... ¡Thanksgiving! Y eso deriva en Halloween y son costumbres totalmente ajenas a cualquier herencia indígena prehispánica etc.; y de repente aquí se unen: el Día de Muertos y Halloween. Te puedo mostrar fotografía que estaba tomando de eso y tú dices, como está eso que estoy viendo.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

PM: Nunca me he puesto a pensar en etnias para fotografiar. A lo largo y ancho de todo el tiempo que yo estaba fotografiando, jamás me he puesto a hacer una separación específica de tal etnia.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy?

PM: Ni los indígenas tienen la respuesta a esta pregunta.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

PM: Primera cosa, yo no soy indígena; no puedo identificarme con algo que no soy.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

PM: No. Para nada. Es igual como si me digieras que si los fotógrafos que hacen en color es la oposición a los fotografías en blanco y negro.

Están buscando su propio, su propio discurso. Probablemente ni sepa de los demás. ¿Tú crees que saben mucho de los demás? Te aseguro que no, porque yo, por ejemplo, ahorita con Mariana Rosenberg el proyecto este que está haciendo y que nosotros publicamos en ZoneZero, pues, los chicos ahí apenas saben lo que está pasando en Oaxaca que queda...

LMC: Pero son niños... Son niños de once, doce años. Hay pocos que a penas tienen veinte, creo.

PM: Por eso, pero son fotógrafos también. El origen de su intención es expresión personal, la expresión personal. No tiene nada que ver con oposición a alguien.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una "indigenización" y qué no sólo indígenas intentan cultivar sus culturas prehispánicas y contemporáneas, sino también otros mexicanos e incluso extranjeros como Gerardo Suter?

PM: No sé si Gerardo Suter se ofendería con plantearle como extranjero...

LMC: No creo, ya he hablado con él. Además era solo un ejemplo, ya que es uno de los fotógrafos mexicanos con origen extranjero... Lo que me fascina de su obra es que hace fotografías con a la base de la cultura prehispánica, mientras que muchos otros que han crecidos con esta mitología no se interesan tanto por el tema. Por eso lo siento como una cierta "indigenización" o un neo-indigenismo en la fotografía... todavía no sé bien como llamarlo.

PM: Estoy pensando en que responderte. Será que tienen un problema de generación, porque en muchas ocasiones, lo que he notado es que generaciones más jóvenes tratan de hacer a un lado toda una serie de cosas con objeto de hacer cosas nuevas en sus ojos; entonces todo lo anterior no sirve o ya está hecho o se minimiza.

De alguna otra manera te diría yo, cuando una familia es pobre y la siguiente generación ya tiene cierta fluencia, las siguientes generaciones con la fluencia hacen caso omiso de que podría habido pobreza. La primera generación tiene una conciencia mucho mayor y tú dirías que la segunda o la tercera deberían de tener un cierto respeto y consideración con respeto por lo que ocurrió en las anteriores; y no ocurre así. Y es que lo que te es muy familiar genera un desprecio. Y cuando tú tienes una visión más abierta, con más cultura o con más sensibilidad, piensas que aquello tiene un valor distinto.

Te voy a dar una anécdota muy bonita. En Chiapas el Instituto Nacional del Café hizo un desayuno con muchos funcionarios del gobierno para discutir temas del café y en ese desayuno los campesinos, qué sirvieron a los campesinos, sirvieron Nescafé. ¿Te das cuenta de la ironía del asunto? O sea, alguien que va a Chiapas lo que quiere es café original, grano de café. Y ellos lo que hicieron fue, para dar lo mejor que tenían, servir Nescafé.

Y hay otra anécdota muy interesante. Cuando el presidente Echeverría fue a Baja California para celebrar... Eso fue en el primer año de su gobierno. Entonces, dijo que iba a ir ahí con un grupo indígena de esta región que eran muy pobres y que iba a celebrar la Navidad con ellos -pura demagogia, desde luego- construyeron

un aeropuerto para que pudiera aterrizar el presidente. Entonces, pasó la Navidad con ellos y preguntó como se ganaban la vida, que podían hacer... entonces no sé que motivó que sugirieran de que crear ganado ahí era muy bueno y entonces él les mandó comprar un semental que costó algo como dos- o trescientos mil dólares para que pudieran crear ganado ahí y les decía que iba a venir el año siguiente y entonces así lo hicieron... compraron el semental y les enseñaron como pudieron crear ganado ahí; y el año siguiente regresó y le hicieron una gran fiesta. Entonces les preguntó que había pasado con el semental y le contestaron: "Se lo está usted comiendo, Señor Presidente." Era lo mejor que tenían. Es exactamente la misma metáfora como la del Nescafé. Entonces, no tiene nada que ver. Es como considerar que algo bueno es lo de afuera, lo desconocido... En ese sentido y de alguna manera a lo mejor te explica este fenómeno.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

PM: La realidad es un pueblo en Chiapas. Lo inventaron los zapatistas. Lo demás no sé.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

PM: Mira, una de las cosas que ha ocurrido con la presencia de la fotografía digital es de que pone de cabeza toda esta armonía. No porque a partir de que exista la fotografía digital o la fotografía construida es una opción que antes no hubiera, sino que a partir de la fotografía digital se pone mucho más en evidencia, en cuestionamiento con respecto a que es la construida o no construida.

Te voy a dar un ejemplo: Si tomas una fotografía aquí donde estamos con un gran angular, los muros van a estar así, completamente angulares; ahora yo, esa fotografía la meto en la computadora y enderezo los muros -¿Cuál es la fotografía construida?

LMC: Para mi sería la digital.

PM: Exactamente. Eso es lo que en principio se ocurriría; no es cierto, porque yo al poner los muros como están en la realidad es lo único de lo que no está construido. Y lo que construyó la imagen en primera instancia fue la deformación óptica de un gran angular, pero a base de costumbre ya nadie lo cuestionó. Entonces, ahí tienes como es un completo... es el inverso uno del otro. O sea a partir de una imagen que yo corrijo en la computadora, o sea que "reconstruyo", se vuelve más como es la realidad, porque yo te juro que estos muros no están angulares. Pero yo te enseño la foto que está tomado así, el muro todo angular y tú tal vez completamente sin cuestionarlo. Eso está cambiando. Entonces, ya empieza a resultar problemático llamarle a una cosa construida y la otra no.

Todo lo que ocurría frente a... o sea, antes del disparo fotográfico, todo lo que ocurría antes no era construido, por decirlo de alguna manera, en el ámbito documental. ¿Cómo está eso? Y si tú les preguntas a cien fotógrafos, que hacen fotografía documental que te den un ejemplo de una fotografía no alterada etc. etc., 95% te van a citar una fotografía en blanco y negro. Y la última vez en la que yo me

asumí en la realidad nunca en blanco y negro. Otro ejemplo de una convención ya no cuestionada. Entonces si yo te enseño una fotografía en blanco y negro y angular... ¿Quieres algo más construido que eso? ¿Tú que piensas?

LMC: Estas preguntas fueron hechas para todos los fotógrafos y nunca lo cuestionaron.

PM: Eso te obliga a ti ver toda la fotografía históricamente hablando, llamada sobre la cultura indígena y así como están tomadas... Están tomadas en blanco y negro, con gran angular y toda una serie de cosas con deformaciones y están... hay imágenes fantásticos, pero están construidas en el estricto sentido de la palabra. ¡Así no vemos!

LMC: Y los retratos...

PM: Yo puedo ahorita tomar una fotografía contigo, con tu cara en primer plano, cerca, y completamente en una diferente proporción a lo que está en el fondo y dices: "¿Fantástica la fotografía, pero que esa sea una realidad? – ¡Nada que ver!". Entonces tu ves una fotografía de un santo flotando, pues, igual. Pues, es tan irreal eso como puede ser una cara en primer plano completamente en una escala distinta de lo que es, lo que podemos ver, es decir, ahí no vemos.

LMC: Tengo la impresión que a pesar de la importancia y las posibilidades de la fotografía digital, la mayoría de los fotógrafos mexicanos todavía prefieren el método convencional. ¿Qué opina al respecto?

PM: Esto es cierto, pero táchale ahí "fotógrafos mexicano", "fotógrafos" y punto. Y esto también tiene que ver con que tan cerca o tan lejos están del fenómeno de la transformación tecnológica.

Yo, por ejemplo, estuve hace no mucho tiempo en Chile y di una conferencia sobre fotografía digital y casi les dan un infarto discutiendo sobre unos temas. Entonces, se pusieron bien violentos porque sentían que yo les estaba quitando los tapetes debajo de los pies. Y yo le podría comprender en cuanto a las angustias que le genera de que creen que tienen todo bien claro y de repente llega alguien y dice, no, no, no, la tierra no es plana, sino redonda. Veamos las cosas como son. Entonces, que tiene montando toda su lógica en la tierra plana, primero te queman antes de que intentan decir que porqué la tierra está redonda. Pero como yo ya tengo mucho tiempo metido en esto, estoy acostumbrado que esto ocurría... pues a todos partes. Y cuando explicaba mira, eso no puede ser... y tengo por ejemplo un disco que publique, un CD-ROM, en donde yo invité a cien amigos de 32 Países distintos a que me dijeran en 1991 que qué opinaban de la revolución digital. La gran mayoría... Si ves el libro, ahí aparecen muchas citas...

LMC: ¿Un fenómeno temporal?

PM: Sí, un fenómeno temporal o esto no sirve o... todo el mundo estaba dispuesto a menospreciar o...

LMC: ¿Rechazar?

PM: Rechazar todo lo que tenía que ver con lo digital. Hoy en día todos los que estaban haciendo toda esta clase de aspavientos están haciendo la fotografía digital. Todos. Que eso es la gran ironía. Eso es por una parte.

Por otra parte, no nada más es eso la transformación de tus herramientas de trabajo; el cambio que me obliga, uno, a reconocer todo lo que aprendí lo que sé es absolvente; y la segunda es replantearme el como ver todo. Hasta mi propio trabajo y de los que hablamos hace un rato, los críticos, historiadores, y todos esos son en un momento dado los que son más retrasados con respecto a replantearse las cosas porque tratan de sostener lo que aprendieron, de argumentar sobre esas mismas bases; y en muchos casos les falta la humildad necesaria para decir, bueno, tengo que aprender de nuevo y a ver quien enseña. Y yo entiendo perfectamente la dificultad que implica todo esto. Cuando preguntan que porque no hay más producción, pero cómo va a haber más producción, si el primer paso es el que la gente empieza a familiarizarse con la herramienta. Todavía va a tardar toda una década o dos en que finalmente, si llega... O sea, imagínate tú que cuando salieron los primeros libros de la primera imprenta móvil se tardaron 80 años en descubrir la ventaja de ponerles números en las páginas. Ese sólo concepto cambió mucho de la noción de libros, el que tenga un número en la página.

Entonces, cuando estamos hablando de la fotografía digital que está cambiando; ya estos años ha pasado algo: Se vendieron en los EEUU 25 millones de cámaras digitales; se vendieron más cámaras digitales que cámaras de película. Y yo hice una encuesta en ZonaZero de lo que la gente pensaba; yo preguntaba: ¿Va haber cámaras de película para siempre? -20 años, 10 años, 5 años; y el casi 60% dijeron que películas habría para siempre. Acaba de cerrar la Kodak su planta de papel y película en México que tenía 1.800 empleados. Exactamente lo que vengo haciendo desde hace diez años. Porque es más barato, porque es más rápido, porque es más eficiente, porque... tiene todas las ventajas ávidas y por a ver y hoy en día tiene hasta la ventaja de tener mejor calidad que la película.

No hay justificación alguna que alguien use película a menos de que no quiera explorar... No conozco a nadie que se haya metido en lo digital y que regrese a usar una película. Entonces, te dice esto de una transformación de foto y lo mismo es con todos los que son críticos, historiadores e intelectuales alrededor de la imagen. Se están teniendo que replantear todo. Porque estas conclusiones así de esto están mal, verídicas, esto es más creíble, esto es más aquello... Todo no es cierto. Todo esto no es cierto. Y no es cierto cuando haces un análisis a fondo de los dos. Y la mejor demostración de esto es cuando yo agarro dos fotos y tu no sabes cual está hecha y no. Y ya en este momento está dicho todo. Porque de que tú digas que esta fotografía es alterada, porque ver una cosa surrealista, bueno o.k., pero si yo te enseño una que no puedes detectar si está o no está alterada. Entonces ya te tienes que cuestionar un momentito, si no sé... ¿qué quiere decir esto? Y entonces la construcciones de la imagen. Tienes que hacerte la pregunta alrededor de esto: ¿Cuál es la construcción de la imagen? Todo esto está en ZonaZero en los editoriales, por si acaso de que quieres encontrar literatura de todo esto.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

PM: Desde luego que sí. Cuando tú tienes una tecnología que es más eficiente, más barata, más sencilla, más práctica, más todo... Ahí se acabó la historia del anterior.

LMC: ¿No piensa que habrá producción de películas, etc. para un cierto grupo que quiera seguir con la fotografía análoga?

PM: Mira, pon tu que haya alguien que quiera seguir. Entonces a la Kodak no la conviene hacer y entonces venden la fábrica a una gente en Oaxaca que dice a mí me interesa hacer película para esos 6.000 en el mundo que quiera hacer... esta bien. Pero al igual hay gente que hace daguerrotipos hoy en día. ¿Que tiene que ver eso? Cuando esas cosas cambian, cambian de fondo.

Hace diez años no había museo que quisiera tocar una fotografía impresa digitalmente, que porque no duraba, que porque que esto que aquello... Y yo les decía que no sean tontos, si no dura y ustedes tienen las primeras fotografías digitales, los guarda y tienen un valor histórico. No entendían. Hoy en día hay impresiones que duran más tiempo que la gelatina sobre plata. La calidad es mejor. Las copias que yo hago hoy en día empresas pobre papel son más bonitas, mejor calidad, duran más. Yo tengo aquí constantemente amigos que vengan y que me argumentan que... no me discutas el asunto con palabras. Ven a verlas. Las ven y dicen: qué discuto.

LMC: Ahora los museos están mucho más abiertos...

PM: Sí, ya están coleccionando, exponiendo, presentando. Ya cambió.

LMC: ¿Qué me puede comentar sobre su página web "ZoneZero"? ¿Desde cuando existe, cómo se realizó el proyecto, etc.?

PM: Tiene casi desde el primer momento del Internet, tiene nueve años, es de las más antiguas en Internet, una de las más visitadas del mundo de fotografía y una de las más prestigiadas del mundo. Y hay muchos interesados dentro y fuera de México.

LMC: Puede distinguir los visitantes.

PM: Claro, por país. Son 110 países.

LMC: ¿De donde viene la mayoría de los visitantes? ¿Estados Unidos?

PM: Sí. Es: Estados Unidos, México, España, Argentina; luego Finlandia y Alemania por ahí en décimo lugar.

LMC: ¿Porque será? ¿Será un poco por el idioma?

PM: Yo creo que mucho.

LMC: ¿Las fotografías en "ZoneZero" están protegidas contra cualquier tipo de piratería? Es un asunto que preocupa a muchos artistas.

PM: Mira, cuando alguien me hace esta pregunta, lo único que les puedo recomendar es: No publiques nada, en ninguna parte. Olvídate del Internet y libros. Porque si alguien tiene la intención de copiar algo no necesita el Internet. –Todo lo que me han copiado a mí, ha sido de libros.

LMC: Pero se preocupan más en el caso del Internet.

PM: Por eso, eso es parte, nuevamente, es parte de este proceso de educación. Hoy en día yo no tengo problema con una sola persona que yo lo invito a exhibir, nunca. Al principio sólo tenía problemas y la gente aceptaba por confianza en mí, no porque creían en el medio. Entonces, yo siempre fui muy claro: Si tú quieres una garantía de este tipo, no publiques, pero nada. No se te ocurra publicar un libro, porque es igual.

LMC: He visto algunos que ponen como un sello en cada imagen para protegerlas...

PM: Yo no acepto ninguna... Alguien que quiere hacer eso, lo rechazo.

LMC: Además destroza la imagen.

PM: Claro. ¿Para que la quieren? Pero eso no tiene sentido.

LMC: Es un intento de proteger la imagen. Pues, las imágenes que yo tengo en mi archivo para mi tesis son casi todas escaneadas de libros. Excepto de Mariana Rosenberg que me dejó las fotos y las saque directamente.

PM: Por eso. Me entiendes, la pregunta no tiene solución. Yo diría al contrario, fíjate. Lo que pasa es que ahí... Fíjate como todas esas preguntas vienen cargadas con bagaje histórico de otras cosas. Y el quitarse de esas preguntas encima permite hacer una pregunta de otra manera. ¿Que es y como puedo aprovecharlo? Uno. Si yo exhibo un trabajo y lo ven decenas de miles de gentes, decenas de miles de gentes van a saber que esa obra es mía.

Había un gran maestro de cerámica japonés que hacía las tazas de té más hermosas que te puedes imaginar. Y un día le entrevistaron y le preguntaron: "¿Maestro, a usted no le molesta que le están copiando todas estas tazas?" Y dijo: "No la verdad es que yo lo aprecio." Y no estaban claros porque lo apreciaba y le preguntaron: "¿Porqué?" Y dijo: "Mira, en el futuro las que ellos hagan que sean muy buenos van a creer que son mías y todos mis errores van a creer que son copias."

LMC: Muy bien.

PM: Está bueno, ¿verdad?

LMC: Si. – ¿Cuál es su siguiente proyecto?

PM: El siguiente proyecto es... así en orden de prioridades... organizar todo mi archivo y estoy al mismo tiempo produciendo cosas nuevas y al mismo tiempo preparando una retrospectiva. Revisando 40 años de trabajo es muchísimo y complicado. Cada vez cuando empiezo ver las obras veo, ay, aquí podría ser eso y

me voy por la tangente y como es tan divertido esto es no perderse en el camino. Entonces, mi siguiente proyecto es no perder. Es una de las cosas más difíciles en esto. Hay tantas cosas que hacer y tanto tiempo.

Entrevista con Pablo Ortiz Monasterio, 08.10.2002, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Pablo Ortiz Monasterio (POM): El interés mío por la fotografía nació muy jovencito, como supongo a millones de jóvenes. La voluntad de producir imágenes, la seducción de la imagen y la posibilidad de uno producir imágenes sin tener las capacidades de dibujo o escritóricas, una técnica que es sin duda alguna accesible.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para Usted?

POM: Hoy por hoy, a diferencia de lo que fue en un principio, que era simplemente producir imágenes, hoy para mí la fotografía es un lenguaje. Una manera de decir.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo?

POM: Es uno que articula un qué decir, un lenguaje con imágenes.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista? Y: ¿desde cuando uno y no otro y por qué?

POM: Soy fotógrafo porque uso la fotografía. Ya lo de artista, eso no sería por una técnica sino sería por una cualidad que a mi me encantaría, que logre ser artista. Quizá no es que se logre sino de que hay gente que son artistas y que, ya sea que escriban, hagan fotografía, hagan cocina, aplican su talento artístico. Entonces yo ciertamente quisiera pensar que lo mío sí es artístico pero quién es uno para juzgarlo, ¿verdad? No lo sé. Si soy artista, ya esa es una evaluación individual que, bueno, yo no me atrevo a hacerla.

LMC: ¿Cuál es su definición de una imagen?

POM: Es una impronta visual.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

POM: Yo creo que, no sólo a partir de Álvarez Bravo, sino Álvarez Bravo es un eslabón, sin duda alguna el más distinguido del siglo XX, pero eso viene de atrás. Antes de Álvarez Bravo estuvo Brehme, estuvo Casasola, en fin... Hay todo un núcleo, hay una tradición del XIX de peso, de extranjeros y locales, que Álvarez Bravo se monta sobre aquello y que nos hereda. Ahora, sin duda alguna es el sujeto más distinguido del siglo XX.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina respecto a esto?

POM: Yo creo que es muy activa, muy vital. México sin duda alguna tiene una tradición de producción de imágenes que va a tiempos prehispánicos, muy intensa.

Es por eso que, por ejemplo, desde los códices hasta los libros de cómics hay una tremenda tradición que por supuesto se refleja en la fotografía, que hace que la fotografía sea muy vital. Hay muchísimos fotógrafos y claro me parece que hay una tradición de peso que resulta en que hay muchos buenos fotógrafos. Si lo comparamos con otras partes del mundo, la tradición cuenta mucho, pesa mucho, sigue habiendo grandes números de esta gente dedicada a la foto blanco y negra, documental, de calle, sin manipular, etc. Que es esta tradición de la fotografía mexicana desde el siglo XIX, y que en ese sentido veo que a la vez de ser modernos, tenemos mucho apego a la tradición y entonces andamos en estas dos vías.

LMC: ¿Qué puede decir sobre el debate fotográfico local, los encuentros de fotografía latinoamericana, las agrupaciones e instituciones fotográficas, etc.?

POM: Yo creo que hay una característica propia de estos países intermedios, antes les llamaban en vías de desarrollo, en donde hay una vitalidad y una calidad del nivel fotográfico muy asombrosa. Hay autores como Álvarez Bravo, Graciela Iturbide, como Mariana, como Nacho López, Héctor García, y luego la generación que seguimos, hay mucha gente.

Pero por otro lado hay una debacle, una soledad, una situación de pobreza extrema a nivel crítico. En investigación hay un poquito, tampoco hay demasiado pero hay un poquito. Pero si tu revisas los diarios pues es que no hay crítica fotográfica y luego la poca que hay se piensa como la palabra, lo que hay que criticar, que quiere decir en castellano, hablar mal de... Te voy a criticar, o tú me criticas a mí, tiene como esa vocación de apuntar las partes negativas, las razones por las que no funciona el trabajo. Yo en cambio pienso que la crítica, la buena crítica es aquella que le permite a la gente experta, le permite a los espectadores común y corrientes mirar el trabajo, o sea plantear una plataforma desde donde mirar el trabajo, que lo escriba aquel que tiene mas conocimientos que sabe la tradición, que sabe de donde viene. Entonces le da elementos para poder entender el trabajo, no se trata de evaluarse en juez y decir a mi esto no me gusta y esto no, no, no y esto sí, sí, sí. Porque eso, bueno también es inevitable y un poco dejarlo salir el entusiasmo o la falta de entusiasmo por cierta obra, pero lo más importante es darle al espectador elementos para entender la obra. Aquí en México hay poquísimo de eso y los poquitos que hay se rigen en jueces. Eso es poco constructivo y refleja la enorme pobreza que hay a nivel crítico.

Por otro lado, en las pequeñas tertulias, en las revistas, en los grupos hay un nivel de discusión interesante y muy estimulante, pero es informal porque yo tengo opinión precisa de cualquier cosa, pero como no me quiero asumir como crítico lo hago con los amigos pero no quiero yo públicamente asumirme como crítico porque es difícil ser juez y parte. Entonces en ese sentido hay informalmente mucho intercambio, pero a nivel formal de crítica e investigación hay grandes vacíos, sobre todo crítica, grandísimos vacíos.

En ese sentido los encuentros, creo que son importantes pero cada vez mas, o sea cuando empezamos a hacer los coloquios latinoamericanos, bueno ahí no había nadie, y entonces éramos los fotógrafos los que organizábamos, los que hacíamos curadurías, que investigábamos, que hacíamos historia, que hacíamos crítica, etc. Conforme se ha ido desarrollando en estos 25 años, cuando empieza a haber un poco de especialización. Y lo que sucede ahora es que sigue habiendo estas mesas

redondas donde vamos a hablar de Mariana, y luego los fotógrafos es que no son... No es su medio y no necesariamente son buenos para hablar para exponer las cosas, ni aportan elementos. No por ser fotógrafos quiere decir que ya puedes subirte en una mesa redonda y hablar. Y entonces yo últimamente me quejo de ya no quiero participar en esto, porque me parece que el debate no es el medio, a los fotógrafos... zapatero a tus zapatos, lo que decimos en México, entonces los fotógrafos que hagan foto, y luego hay otros que pueden ser o no fotógrafos, pero gente que sea articulada, que sepa hablar... Bueno que hablen, pero no por tener una obra fotográfica te ponen en un coloquio a discutir sobre tal tema que me parece que en el fondo son pobretones. Pero vamos, lo que sea de reflexión en términos de la fotografía creo que es muy importante porque requerimos de eso mucho en el país.

LMC: ¿En los últimos 20 ó 25 años ocurrió un resurgimiento o una reinención de la fotografía indigenista?

POM: México siempre ha tenido, lo puedes ver desde la obra temprana, bueno no tan temprana, los años a partir de los años 40s. Don Manuel, él tiene bastante obra relacionada con el tema indígena. Don Manuel estaba preocupado con la visión profunda de los orígenes de lo mexicano. Y luego si revisas, Rulfo también estuvo preocupado, de hecho el trabajó mucho en el INI. Y Nacho López tiene un par de libros indígenas. O sea estoy hablando de 40s, 50s, 60s, 70s. Yo hice un libro de Nacho López indígena. Propuse que hiciéramos uno de Rulfo y no quiso, estando él en vida, porque el era mi jefe en el INI, hicimos un grupo de libros. Hicimos ocho libros, que se llamaban "El México indígena". El primero fue de Mariana, pero Mariana también más enfocada a la arquitectura en esos primeros años, pero el mundo indígena... Héctor García tiene coras; alrededor de Fernando Benítez hubo varios fotógrafos que también, o sea que no han dejado de haber presencia.

No estoy seguro que haya habido necesariamente un resurgimiento sino yo creo que es una continuación. Lo que sí hubo es un resurgimiento de la foto misma, no resurgimiento, sino una revaloración a nivel mundial de la fotografía, un resurgimiento del interés del público, no de la foto necesariamente. Y claro a la hora de que hay más interés hay motivación y más fotógrafos, etc.

Pero esencialmente los fotógrafos en México han sido de las ciudades y entonces es siempre mas fácil fotografiar la otredad, o sea salirte a fotografiar la ciudad de México resulta complicado porque aquí estas a diario, vienes y vas. En cambio de repente vives aquí y te vas a la Sierra Tarahumara y aquello, todo te sorprende, todo es fotografiable, todo es hermoso, y entonces en términos de los fotógrafos es más sencillo.

Entonces, yo diría que sí hay una llamada de atención en la fotografía indigenista o de fotografía documental del mundo indígena, de unos años para acá que coincide con un resurgimiento a nivel mundial de la fotografía.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena / lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena / lo prehispánico de México?

POM: A mí me parece, porque así lo aprendí de mis mayores, de Álvarez Bravo, de Nacho, de Héctor, pero no sólo de los fotógrafos, sino de Don Luis Cardos de Aragón, de los poetas, de Octavio Paz y de los propios músicos de mi generación,

Reyes. Toda esta cosa de en estas sociedades post industriales, aunque México todavía no es, pero en este mundo de altas tecnologías, de avances, que crecimos en los años 60 combinados con una politización, el mundo indígena se aparecía como un mundo idílico. El mundo indígena se aparecía como los orígenes. Entonces cuando éramos jipis, también por ese lado se presentaba como un universo a la distancia de gran atractivo. Yo en realidad empecé a conocerlo más profundamente ya entrados en mis 20s ó 23s, por ahí.

Fue cuando empecé a visitar y ahí me di cuenta que tan extranjero era yo en ese mundo, que tan otredad era para mí todo el mundo indígena y sin duda alguna eso me impactó fuertemente porque claro yo decía bueno sí son indios y tienen su tradición pero yo puedo... pues son unos mexicanos. Y cuando uno empieza a conocer, pronto me di cuenta que ahí había un abismo, una gran distancia y eso me preocupó. Entonces hice serios intentos por reducir esa franja; y la manera, la estrategia que encontré es a partir de conocerlos ir y visitar y aprender un poco del idioma y aprender costumbres. Y moverme y hacer amistades y volverme ellos, es decir, no de volverse ellos mexicanos, sino de yo entender y complementarme a través de la fotografía; o sea, sobre pretexto de la fotografía meterme al universo indígena. Y empecé, mi primer encuentro fue en la Tarahumara, la Semana Santa Tarahumara y yo me quedé realmente asombrado.

¿Por qué mexicano? Porque igual me ha tocado en Bolivia, en Ecuador, en Perú, fotografiar y estar en contacto con el mundo indígena. Bueno, finalmente es aquí donde nací, me resulta más fácil fotografiar aquí en México que irme a Perú. Pero además me resulta atractivo me resulta interesante mi propio país, porque es el que mejor conozco, es lo que más he estudiado. Entonces eso me permite entender con mayor sutileza ciertos problemas y me parece que no es... Vamos, en este mismo cuarto hay un universo suficientemente grande para concentrarse y trabajar varias vidas. O sea, no necesita uno de que ya me quedó chico esto y ahora yo quiero... Yo siento que el asunto no es ir más lejos sino ir más profundo. Aquí hay muchísimo más de lo que yo pudiera comprender, cubrir, documentar.

Entonces me he concentrado en México porque hay para largo, aunque Don Manuel Álvarez Bravo solía decir que siempre es bueno para el fotógrafo aplicarse cambios. A veces se puede pensar en que hay que cambiar de cámara para obligarse a ver distinto, o hay que irse a otro lugar para ver otras cosas. Bueno, en eso tiene razón y yo las oportunidades que he tenido de viajar y de fotografiar otros lados las he aprovechado y me han servido. Comparar y evaluar es siempre rico, pero estoy convencido que aquí hay más territorio del que uno pueda cubrir en varias vidas.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo?

POM: Yo he tenido varios proyectos indígenas y aquello me ha construido, aquello me ha influenciado. Yo tengo esta anécdota que ayer pensé de que iba a venir contigo y me acordé. Estábamos en la sierra huichola, que he tenido una relación muy larga con ellos, y en realidad yo cuando empecé a hacer el trabajo huichol, yo no iba a fotografiar. Yo estaba haciendo mi trabajo en la ciudad de México.

Había llegado a una conciencia de que los fotógrafos no éramos urbanos, todo mundo estábamos por ahí en la sierra, en el campo, en el mundo rural; y el mundo urbano lo teníamos abandonado y que era muy importante, entonces siguiendo el

ejemplo de Nacho López y de tantos otros. Decidí hacer mi libro "La ciudad de México", que me llevó una década, y estaba yo concentrado en eso y luego haciendo otras cosas de fotografía construida. Y total, había ya hecho un par de proyectos indígenas. Tenía mi libro de los pueblos del viento que son huaves, pescadores, sobre los pescadores oaxaqueños, y luego hice un proyecto tarahumara también...

Entonces yo estaba concentrado en la ciudad. Y los huicholes vinieron a buscarnos al comité que teníamos, porque ellos querían venado, porque ya no hay venado allá arriba en la sierra. Entonces así comenzó toda una historia que eventualmente, además eran gente muy tradicional y es difícil fotografiar a los huicholes. Y la cosa tomó años para que yo empezara a fotografiar, pero luego hice amistades profundas, y aquello la verdad fue a lo largo de los años, llevamos los venados, venados vivos de la ciudad de México a la sierra huichol en avión. Luego construimos un puente colgante de 100 metros y hay una cantidad de anécdotas fabulosas; y todo aquel contacto bastante intenso por años te construye, te influencia.

Yo digo que mi trabajo más indígena es uno que se llama "Sexo y Progreso", que es un libro chiquito, que es sobre fotografía construida en donde yo veo ahí, que esas piezas me puse a dibujar en el piso con lo que encontrara, con alambre, con piedras y hacía caras e hice una historia de él y ella y la madre y el amante y no sé que; personajes... el juez, el verdugo, el cura, personajes... La evidencia, una camita, hacía yo cosas. Yo digo que ahí tengo una influencia grande de los huicholes.

Yo vi mucho cómo y me maravillé y admiro la capacidad estética de las ofrendas y de cómo ellos hacían cosas que se iban perdiendo y se desvanecían; y esta cosa ritual para hablar con los dioses y el verde que quiere decir una cosa, y el rojo y azul otra, y todo lo que le tiene que decir así como en el cristianismo se rezan padres nuestros, pues, estos hacen las flechas y ponen peyote y ponen un espejito y hacen unas ofrendas tan hermosas que a mi es ahí donde veo la influencia indígena en mi trabajo, no tanto en el trabajo indígena.

El libro huichol, yo digo que los autores son ellos porque ellos despliegan esa maravillosa fiesta y ellos son los autores de eso. Yo en todo caso registro ahí con cierto oficio que tengo y luego en el camino quería que ellos editaran conmigo, porque yo estaba muy interesado en su mirada, qué veían, qué leían de las imágenes. Acabó siendo impropio el proceso porque no editaban nada, querían todo, yo sí tenía el oficio de la edición y yo sabía que no podía hacer un librito que costara más de... y tenía que ser una cosa que abriera ciertas puertas, que no resolviera todo; no era como ellos querían. Finalmente, abandoné la idea de que ellos fueran co-editores conmigo, entonces yo digo que yo soy el autor del libro pero ellos son los escritores de la fotografía.

En ese sentido yo registro, documento y decidí hacerlo en color. La primera vez trabajé en color, porque la presencia cromática de los huicholes es tan fuerte y tan hermosa que yo quería dejar un testimonio discreto, fino y sobre todo muy evocativo de esa profunda raíz de que es duro ser huichol.

Y estos son los indios más radicales de toda América y son así, digo yo, porque por ejemplo en el Amazonas, los de México, los lacandones, son indios que nunca vieron al hombre blanco. Los lacandones habrán visto al hombre blanco en los años 50s, 40s, estuvieron metidos ahí en la selva. En el Amazonas hasta los años 70s habían grupos que no habían tenido contacto con el... Claro llegas ahí y sus costumbre siguen siendo en ese sentido muy cercanas a como se era en tiempos

prehispánicos. Los huicholes en cambio, hay capillas, iglesias del siglo XVI, los jesuitas y franciscanos entraron a la sierra, han tenido contacto intenso. Hay una migración fuerte cuando la conquista, de gente que dice yo con estos españoles, estos europeos no, mejor me voy para... Entonces hay un grupo que decide no negociar con ellos, se van a los lugares remotos y entonces hay demostrado lingüísticamente toda una influencia nahuatl que hay en el huichol.

Entonces los huicholes a pesar de que han tenido mucho contacto, porque tienen esta cosa de ir a *Wiricuta*, que es donde nació el Sol, el lugar sagrado, tienen cuatro puntos cardinales. Al norte hay un, el agua se llama... bueno, la costa de Nayarit; al este es *Wiricuta* que es el desierto donde nació el sol y donde se originó el universo y donde recolectan peyote; y al sur es el Iztaccihualt. Ese es como el universo huichol. Entonces para ir y el ir a cada año a *Wiricuta* es muy lejos, son casi 1000 km, y pasan por San Luis Potosí, pasan por Zacatecas, por ciudades grandes, por pueblos. Ellos han tenido siempre contacto y a pesar de ese contacto han conservado la indianidad muy fuerte. O sea hay una resistencia cultural y es por eso digo yo que son los indios más radicales, porque a pesar de que han tenido mucho contacto han conservado la indianidad. Y tú ves por ejemplo en sus danzas, los ritos de las fiestas siguen teniendo, en los centros ceremoniales, siguen teniendo la orientación en relación a los puntos cardinales, siguen teniendo toda una presencia de origen prehispánico. Que el cristianismo, Cristo, la Virgen de Guadalupe, pues son dioses menores invitados en su panteón, pero los importantes son el sol y el agua y el venado y el peyote y el maíz. Y esos son los grandes dioses y es por voluntad, no es porque nadie nunca los vio así, es porque han decidido así, y eso los hace ser unas gentes muy... Pero es duro, porque ser huichol y hay que ir a ofrecer a no se donde e ir y caminar cuatro días para... En lugar de quedarte a cuidar tu milpa para cuidar a tus niños ahí es obligación, porque así les enseñaron los antiguos y así lo tienen que hacer. Entonces les da una fuerza muy grande, una contundencia muy grande, entonces trabajar con ellos a mí me construyó.

Me recuerdo, yo desesperado porque el libro ya iba a salir y de repente una chica se alucinó y le habló a la gente del comité y a la Secretaria de Gobernación, porque pensó que estábamos revelando los secretos de los huicholes y lo paró. Se hizo un escándalo. Al editor, que era Toledo, le mandó una carta y Toledo dijo "oye yo sé que esto no es así, pero tampoco me quiero pelear con esta que es Ofelia Medina", una actriz picuda. Se hizo un escándalo, si ya de por sí bastante trabajo es editar un libro para que... Yo estaba desesperado, y allá arriba en la sierra de repente me dice el *marakame*: "Mira Pablito, todo es por algo, hasta lo que tú no veas por qué, todo es por algo". Y efectivamente, el hecho de que no saliera en ese momento luego las cosas, y cuando salió fue una cosa muy buena.

Yo me recuerdo por ejemplo, haber llevado el libro... parte del convenio como ellos eran autores, 5% de los copyrights son para ellos y 5% para mí. Es el único libro mío que se ha impreso dos veces, lo cual en libro de fotos es raro en este país. Porque gusta mucho, es muy atractivo y es baratito, es respetuoso, la gente siente que hay ahí una cosa intensa, quien sabe qué será pero hay una... el ritual, una magia, una creencia profunda y se le nota. Y entonces finalmente salió el libro y yo dije, mira en lugar de mandarles cada mes 800 pesos para cuántos huicholes, no pinta. Mejor les llevamos libros, entonces el 5% del tiraje es para allá. Se pactó con la editorial; se enviaron 8%, entonces hubo un momento en que llevamos 300 libros.

Eso se fue por carretera. Cuando nosotros llegamos, ya deberían estar allá los libros, pero en el camino se pinchó la llanta y no habían llegado.

Yo tenía mucha curiosidad de cómo lo iban a ver, de qué iban a sentir, porque son duros, son cabrones. Tenía también miedo, pero ya lo habían visto también algunos amigos huicholes. Llegamos ahí, hasta donde llega la pista, y no había libros. Total ni modo, no había para llegar a Pochotitla, donde íbamos al centro ceremonial. Pues es un día de caminata duro, pesado, llegas hecho pedazos. Es un sitio extraordinario. Llegábamos y total, y yo le dejé dicho al maestro, era viernes en la mañana o quizás era jueves, y yo le dije al maestro, si llegan los libros, estos niños que yo los conocía que se morían de ganas de irse a la fiesta de allá debajo de Pochotitla, estos niños me llevan los libros. Mándemelos, porque quede de que... efectivamente llegaron a las 3 de la mañana, y a las 3 de la mañana los niños hicieron dos horas. Se fueron corriendo, lo que a mi me toma ocho horas. Son de una fortaleza; se agarraron en costales, los metieron y quitaron las cajas y entre cinco niños bajaron los 300 libros, o sea que cada quien cargo 60 libros y eran chamaquitos de 10-12 años y entonces llegaron felices con los libros.

Entonces al día siguiente fue bonito porque... Como siempre las autoridades... Les entregamos los libros, sacamos unos poquitos, y... ¿son todos?, no, hay más... tráelos. Entonces llevo todo y se hacen varias filas, y dice repártanlos. La manera como se repartieron fue, pues.... La gente que estaba ahí, había gente que salía en el libro no estaba ahí y había gente que..., pues así lo decidieron y lo que ellos decidan... y como son las autoridades y así lo decidieron nadie repela. Claro luego tuve que... "mándame un libro que yo estoy, que está mi tío y que no se que...", pero preguntando por ahí de repente entro a un lugar a beber algo y hacía mucho calor y entonces había unos jóvenes que tenían un libro. Entonces les digo, ¿ya lo vieron? y ¿qué les pareció? y me dicen nada, porque además no hablan mucho español. Yo no me había dado cuenta que atrás estaba Don Pablo, mi tocayo, un señor ya mayor. Y entonces en eso dejó que hablaran estos jóvenes, dice: "pues yo te voy a decir", ¿quién? de la penumbra sale esta voz, ¡ah! Don Pablo, ya le conocía yo de años. Dice: "yo te voy a decir... yo tengo ahora mi *nunutsi*", que es un niño, dice "con mi otra señora", porque tienen varias esposas, "tengo un niño chiquito que va a la escuela, por eso es importante hacer el puente porque la escuela estaba al otro lado de la barranca y en lluvias allá se quedan toda la semana y les dan de comer". Entonces en lluvias el río abajo lleva mucha agua y no hay año que no se muera un niño, y los niños cruzaban porque allá estaba la comida y porque son muy pobres. Y entonces dice: "Mi niño va a la escuela en cajones allá enfrente, y dice el maestro les dice, huichol también él, pero les dice que las cosas son verdaderas porque están en los libros. Entonces Hidalgo padre de la patria, tal, tal, tal, todo esto, y eso es verdadero porque está en los libros. Dice, bueno pues yo ahora con este y... Es uno que es moderno y ya no... que lo de los huicholes son puros cuentos, y este que es una autoridad tradicional. Yo con este libro ahora tengo frente a él la posibilidad de decirle, porque en esto está todo el costumbrismo, la lectura que le deba él". Por ejemplo esta foto, es una foto que no tengo el libro aquí ahorita, pero se ve y todo lo que leía, o sea está el águila, está el sol, está el agua, están los cuatro puntos cardinales, está el maíz, está el venado, está el peyote, está el universo, está el origen. Pero él podía, decía: "y aquí está todo el costumbre", lo dicen en masculino; en castellano se dice la costumbre, pero ellos usan "el

costumbre" para referirse a lo huichol, "está todo el costumbre en esto". Es un instrumento de reafirmación.

Lo que en su momento aquí en México decidieron unos defensores de los huicholes de que eso atentaba contra los huicholes y era difundir y se iba a llenar de National Geographic y de turistas en lugar... De hecho en mi libro no hay un sitio, no sabes donde hay, por el escándalo este. O.k., no lo ponemos, no lo necesitamos poner donde ni nada. Y la comparación de las fotos de Lumholtz antiguas con modernas, para ellos era un instrumento de autoafirmación que yo me quedé...

Entonces volviendo a la pregunta, toda esta larga anécdota, pero es importante porque habla de la relación de cómo yo voy y aprendo. Y ese trabajo, que es entre comillas el aparentemente más indígena, a lo mejor es menos indígena, y es más indígena mi trabajo construido, en donde yo dibuje y que tiene la estética de ofrendas huicholas, o mi trabajo que presenté en el Museo de Arte Moderno, que son unas piezas en blanco y negro grandotas, "el cochinerito" le llamo yo, porque son todas construidas. Pues, ahí aparece el peyote y otras figuras prehispánicas, porque ahí sí es de la nada empiezo a construir, en base a mis intereses. Yo no estoy documentando la realidad de mis huicholes, yo me estoy documentando a mí, y estoy investigando mis sueños y preocupaciones, mis intereses.

Entonces me gusta lo prehispánico, me fascina esta herencia milenaria, admiro enormemente a los grupos indígenas y... ¡los huicholes son lo máximo! Tengo un amigo que les llama "the future people", o sea si ahorita viene una catástrofe y todos nos morimos, ellos están seguro que no. ¡Son de una fortaleza! Yo me acuerdo de haber visto un niño, tenía 14 años... Era el hijo de un amigo, estaba coqueteando en la fiesta. Al año tres meses nos volvimos a ver y el niño aquel era un hombre plantado, fuerte, guapo, seguro, son callados, con su mujer. O sea, en esa fiesta que habíamos estado se robó la mujer, otra niña de 14 años, se la llevó al rancho de su abuelo. El rancho quiere decir un pequeño tejaban, un pedacito de tierra. Ahí vivió sólo, ahí tuvieron ellos dos un hijo, que vino una abuela y le ayudó a tenerlo, ahí. Y él había alimentado al hijo y a la mujer con... Y claro, el tipo era uno que estaba plantado independiente del universo, o sea él era capaz de sobrevivir, ir por el agua, traer suficiente comida y manutención y hacer casa. Claro eso le daba a él una... era un hombre, cuando en un año y medio después que yo lo vi era de 16 años, que yo decía...

En ese sentido, estos trabajos donde yo me investigo a mí se nota mucho más la influencia y mi interés por lo indígena y lo prehispánico, que en los trabajos donde yo documento el mundo, que aquellos, los que son prehispánicos, los que son indígenas son ellos y yo estoy usando una tecnología, con ciertos... Me recuerdo mi primer libro, esto es todo lo que tiene que ver con qué es fotografía indígena, o indigenista. Si puedo fotografiar a un indigenista, eso es fotografía indigenista, entonces yo no estoy seguro que eso es lo que lo defina, sino son otros elementos. Yo me acuerdo, por ejemplo, y lo ilustra ese problema.

Yo estudié algunos años en Europa. Yo aprendí fotografía sólo y estaba muy aislado, no conocía fotógrafos, estudié economía. Entonces decidí que me iba a Londres. Me divertí, paseé, viajé, y a los tres años decidí que ya se había acabado mi tiempo allá; quería regresar y coincidió con que hubo una explosión en Nueva York. La Galería me paga el viaje a Nueva York, yo estaba en Europa. Entonces me vine y de ahí regresé ya a México. Me ofrecían el proyecto este del "México Indígena", en donde yo empecé a trabajar con los huaves. En uno de los primeros viajes, esto es

por el Istmo allá por Juchitán. En uno de los primeros viajes, quizá en el primer viaje, es un lugar muy arenoso, está cerquita de la playa... estaban en una casa reparando, construyendo la casa y se juntan todo un grupo para ayudar, y hacen una colectividad y los de la casa dan de comer y beber, y chacotean. Entonces yo veo aquel evento y digo "¿que padre, no? y me acerco poco a poco con mi cámara y en eso veo que una de las mujeres se me deja venir pero brava, pegándome de gritos, en huave todo, mandándome al carajo, y todo mundo se reía. Entonces yo con mi sorpresa, con poca experiencia de esto y disparó la cámara, por detectar ese momento que me pareció muy intenso que no era una foto que yo iba a usar, estaba seguro, pero como que estaba fuerte la escena... Además quién sabe si iba a salir ni nada. Pasa el tiempo, revelo, no me acordaba y además como que tenía el cacho de una carreta que estaba ligeramente inclinada hacia el horizonte; me interesó, la imprimí y entonces me acordé de que había sido esa situación. ¿Qué es lo que yo vi? Yo venía de tres años de Inglaterra, o de Europa, porque luego estuve en Italia, en una búsqueda, de qué se trata la fotografía; bueno es un lenguaje visual, entonces la composición. A mí la realidad europea, no era mi realidad, no me convocaba; entonces yo hice cosas como muy, como surreales, distantes, nunca documenté, bueno hice una cosa de pescadores, del *market* en Londres, pero como que en el fondo era más una situación, así como atmósferas; el trabajo de ese periodo, más que un, como que... y me di cuenta cómo en mis fotos de los huaves de ese primer viaje había un letrero de Coca Cola. Yo lo quitaba, o sea como estaba yo tieso de a partir de querer trabajar en la composición, la precisión, en la elegancia... Las influencias que había tenido en Europa, acaban siendo unas cosas totalmente tiesas que yo le estaba imponiendo a esa realidad que no era tiesa; pues, es muy caluroso y hace mucho viento y... todo el tiempo se mueve todo y es orgánico y las palmas y era... no era esta cosa así... pero yo le estaba imponiendo esa visión, y de repente en esta foto al yo no ver cómo, había una imprecisión, se metía un cacho, era mucho más suelta la composición, era mucho más interesante; estoy mal, ¿me entiendes?

Entonces en ese sentido ese libro todo lo hice sin ver a través de la cámara, o sea lo hice con un angular muy marcado, que hace que casi todo este en foco, yo chequeaba que estuviera en foco, pero tomaba desde aquí. Tiene la ventaja de que nunca me tapaba yo la cara para tomar la foto, siempre me veía. Al rato y en algunos momentos en el mercado era más discreto, pero muy pronto se dieron cuenta de que yo ya estaba tomando fotos desde acá. Y como hice muchos viajes al rato se burlaban de mí, sobre todo las mujeres, pero me toleraban, me dieron chance y luego me fui a pescar con la gente, hice amistades; encontré, desarrollé el oficio de irme vinculando de una manera en que te acepten, que es parte del oficio del fotógrafo. No más componer y hacer buenas fotos, sino como te relacionas con el mundo para poder trabajar, hacer las fotos; parte muy importante que hay que aprender. Entonces yo ahí me di cuenta de cómo uno impone una visión.

Entonces ¿eso es indígena? ¿El hecho de que haya tres huicholes ahí lo hace indígena? O soy yo, que veo desde occidente, desde mi ciudad, desde la situación urbana, desde toda mi ideología, clase, raza, etc. Estoy mirando otra cosa, tal vez eso no lo hace necesariamente fotografía indígena, a lo mejor es más indígena las construcciones estas que dibujé, que es fotografía moderna construida. Hice unas copias grandotas de galería que se vendieron, a lo mejor eso es más indígena que lo huave o lo huichol, ¿me entiendes? O sea, no es que el que aparezca un huave o un huichol, no lo hace fotografía indigenista, ¿me entiendes? Puede sí serlo; no quiere

decir que tampoco, pero no es nada más el tema lo que define a la fotografía indígena o indigenista, sino tiene que ver con una toma de posición, y que... yo por ejemplo en ese libro, yo estudié economía, en el libro de los huaves, mi primer libro. Estudié economía y era una escuela de izquierda, era el marxismo en los 70s y entonces era una herramienta, entonces yo construí la estructura de ese libro, demás estaba empezando a ser editor. Entonces la estructura de ese libro es como el trabajo, entonces el trabajo de los hombres, el trabajo de las mujeres, y la casa y las festividades, pero tiene la estructura; de cual primero y cual después, cómo se hace eso, en ese momento era un intento de con el materialismo histórico, con esas herramientas tratar de darle... estaba haciendo mis pininos y así, el libro sigue funcionando bien no por eso, sino porque los huaves... Primero, es una realidad que ha cambiado mucho, y hace 20 años que yo hice ese libro, y ahora tiene ese valor documental, más allá de si son buenas o malas fotos. Y luego tiene una vitalidad, tiene una cosa de los huaves, mismo que resulta interesante. Ya con eso.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

POM: Yo digo que esto es al revés. O sea, hay una pérdida creciente de lo indígena cada vez, porque los medios de comunicación, porque el progreso, porque los recursos, por la medicina, por muchas razones. Paulatinamente, tampoco es que vayan a desaparecer los huicholes.

Por ejemplo, tuvimos un pleito muy grande cuando los venados. Porque hubo otro grupo de gente blanca, *tehuares* como llaman los huicholes a los no huicholes. Desde hace años estaban muy metidos con los huicholes, les habían ayudado y tenían una carpintería y un aserradero. Yo en la zona en la que nosotros estábamos trabajando, pero se enterraron del proyecto; entonces se opusieron rotundamente a que lleváramos los venados, porque ellos decían que parte fundamental de la tradición huichola es la caza del venado, que el huichol es esta mezcla entre un pueblo cazador y un pueblo agricultor, es como uno de los últimos eslabones hacia el norte de Mesoamérica, de los pueblos agricultores y sedentarios y no los cazadores nómadas que sería Aridoamérica. Entonces este es uno de los últimos eslabones hacia el norte y que habían conservado de su antiguo ser esta parte de la caza del venado y habían incorporado el venado y el maíz con estos dioses como el peyote, esta tercia de dioses importantísimo. Entonces ellos decían que si no cazaban, que si tenían ahí era como abrir el refrigerador y ya sacar el pollo, que si no cazaban todo se arruinaba. Entonces militaron fuertemente al grado que teníamos ya el avión, que venía de Nayarit, con el que volamos, y lo militaron fuertemente al grado que ya teníamos el avión, fuimos por los venados, y no nos lo dieron en la primera ocasión, porque le metieron presión a la del zoológico y le dijeron que los huicholes iban a comer barbacoa, llegando los venados. Y se quedó el avión y no pudimos llegar y nos costó una fortuna porque el avión se regresó sólo, porque ellos sostenían.

Nuestra posición era, miren: "a lo mejor eso que ustedes dicen es cierto, no somos expertos, estamos seguros, a lo mejor es cierto, pero por lo que a nosotros respecta, eso es asunto de los huicholes y si ellos se quieren pues que se chingen, ellos son adultos y ellos sabrán sus asuntos, ellos lo solicitaron a nosotros, y como nos caen simpáticos, nos hemos hecho amigos y hemos brindado con ellos y nos pusimos una buena borrachera y nos comprometimos pues lo vamos a hacer porque ellos nos lo pidieron. Ahora, si esto implica como ustedes dicen que la tradición

huichola se desvanezca pues ya será asunto de ellos, a nosotros nos vale una chingada. Es esta diferencia de una cosa como de proteger, nuestra posición es nada se puede proteger. Ellos se protegen, sin duda alguna se protegen solos y lo han venido haciendo cinco siglos, tienen una resistencia cultural tremenda, y entonces pues ellos sabrán y si nos lo solicitan y en eso les podemos resolver pues lo resolvemos como hicimos el puente, como hicimos lo del agua corriente."

¿Qué es lo que pasó a lo largo? O sea, el huichol tiene una capacidad de pasar de lo real a lo simbólico inmediata. Por ejemplo, ellos cazan el peyote. Entonces efectivamente lo cazan. Cuando llegan a *Wirikuta*, al primer momento buscan y se dan una mañana para buscar a ver si encuentran una serpiente y si encuentran un peyote que tenga la forma de una serpiente entonces eso es sagradísimo y les va a ir súper bien en el año. Pero si no, encuentran alguno que tenga una forma así una familia grande, le rascan alrededor, matan un animal y la sangre la ponen y hacen como una especie de laguito con peyotes en el centro rojo de la sangre del puerco, del toro, de lo que hayan, del pollo si están pobres, pero matan animal ahí y luego hacen un arquito con una ramita y un hilito y ting, y cazan al peyote. O sea es esta cosa de plantearlo a nivel simbólico.

¿Qué es lo que paso con los venados? Nosotros nos comprometimos a darles los venados y el alimento de los venados por dos años, y hablamos con Purina, una marca que hace alimento, y ellos nos regalaban alimento y nosotros conseguimos como llevarlo a la sierra. Una vez que estábamos allá en la sierra, que habíamos llegado, haciendo el proyecto del puente, estaban raros. Nos fueron a recoger allá, donde llegaba el avión, estaban raros, no nos decían, no nos hablaban. ¡Pero son rarísimos! Son unos personajes muy inescrutables, no sabes que pasa en sus cabezas, no expresan ni dolor, ni... júbilo sí, cuando andan echando relajo sí, pero cuando hay cansancio por ejemplo, ahí vamos quejándonos con la mochila... ¡Hay que pesada! Y ellos... ¿de qué te sirve quejarte? No te descansa. Ellos van en su mundo. Entonces llega un momento en que nos dice: "Asamblea". A medio camino antes de llegar a Pachotitla, dicen "Asamblea" a Fernando. Fernando, mi hermano que era capitán de barco de nosotros. Y entonces "Asamblea, Asamblea". Nos sentamos ahí, seríamos cuatro o cinco y ellos otros cuatro o cinco. Entonces nos dicen, pasó lo siguiente: "Nos habló el venado y nos dijo que quería salir y nosotros le abrimos la puerta". Nos quedamos así de... ¡cómo! Estaban en un venadario encerrados y uno de los venados, como la directora del zoológico pensó que no era un buen proyecto, no le gustaba. Pero nosotros iniciamos y le dieron la orden de arriba que tenía, porque ahí hay sobre producción, porque los cuidan y tal, entonces hay venados de sobra. Nosotros de hecho queríamos que nos dieran 17 hembras y 3 machos. Porque los machos en cautiverio son muy violentos, y con 3, digo con 1 cubres 19 hembras, pero si se te muere ¿qué haces? Entonces te llevas 3, ok. Pero ella dijo no, les doy 10 y 10 y se chingan. Y entre los que nos dio, nos dio uno chiquito que le acabamos poniendo "el carambas", que era un pinche venado muy agresivo, ¡ya había matado a un guardia del zoológico!, uno grueso. Nos metió a ese, nosotros sin saberlo. Cuando los cazaron, los durmieron ahí en el zoológico, fue el único que tenía como personalidad, ese era uno, que ahí en el mismo zoológico ya lo tenían identificado. Pero bueno... ¿Qué fue lo que paso? "El carambas" era chiquito, entonces no podía competir con los venados más grandotes. No tenía chance de las hembras, estaba furioso, entonces agredía a las hembras. Y sin ton ni son, pues había una hembra embarazada con una cría dentro, y estaba embarazada,

y este se alejaba lo más posible del venadero y agarraba vuelo, y, ya había matado a más de un venado este cabrón, entonces la hembra al ver eso, de repente en el terror pega un brinco y salta la barda, una barda insaltable, serían pues mas de tres metros. Entonces los huicholes se quedan así y como tenía la cría adentro, regresaba y ahí estaba protegiéndose del otro ojete, pero como no hay para donde correr. Entonces los huicholes ven eso y dicen, no pues el venado nos está hablando, nos está diciendo. Agarraron y abrieron la puerta. Sin duda alguna era la manera de decirlo, pero era alguna sabiduría decir, estos venados no los vamos a cazar. Ya sabían que por ahí tenían comidita y tal... Les tenían problema porque no tienen bardeado nada, entonces la calabaza, el frijol, le encanta al venado y entonces... Pero aún así tienen como este venado de reserva, sino encuentran por allá lejos, tienen este para cazarlo. Pero pues la última vez que supimos, nosotros llevamos 20, llegaron 17 vivos. Y en tiempos de secas llevaban, lo mínimo que hubo fue 7 y luego hasta 22 y ahí pululaba dependiendo del año. La última vez que estuvimos, calculaban ellos que había más de 60 venados. Entonces bueno la idea era repoblar la sierra.

Son estas cosas que hacen que el universo indígena me construyó a mí. O sea yo llevo 20 años aprendiendo admirando, divirtiéndome como enano. Me tocó ir con los huicholes a Nueva York, y tengo un proyecto de Nueva York que tal cual, y ahora creo que traen unas piezas huicholas del Museo de Nueva York a México. En fin, ha sido una cosa en donde yo les tengo respeto, admiración. Pero como de iguales, o sea yo no los protejo, más bien ellos me protegen a mí. En la Sierra sin duda, sin ellos me pierdo, me muero, y ellos me ayudan, nos cuidan; les gusta porque por otro lado saben que en la ciudad nosotros los cuidamos, los ayudamos. Se quedan en nuestras casas, les compramos sus cosas, les damos dinero porque son pobrísimos, y esa es una relación que, o sea mi visión indígena no se nota en mis fotos sino en cómo yo soy, en lo que yo miro, en lo que yo pienso, mi trabajo indígena.

En Ciudad de México, yo me di cuenta que lo prehispánico era importantísimo, ¿donde está lo prehispánico? En México es muy difícil encontrarlo. Entonces yo tengo por ejemplo... Hay una que es una niña comiendo chicle, una vendedora de chile. Yo la tomé desde arriba, parece como la pirámide de los nichos. Y luego hay otra que es un tipo, un conchero en el Zócalo, que tiene tatuado aquí una chava, pero tiene plumas y un caracol, también algo de lo prehispánico. Y luego tengo otra de una niña hincada, vendiendo chicharrones en el centro de la ciudad; se ve una de estas cabezas de serpiente, en una esquina. Entonces ahí de nuevo vuelve a aparecer el mundo prehispánico, entonces todo esto lo agrupo, porque en México el prehispánico es importante. La tortilla... El gusto por el maíz, el chile, o tantas cosas.

Pero la conquista destruyó todo, de todo desaparecer todo. Entonces está como en el subconsciente, no es visible pero es muy presente entre nosotros. Si tú me dices cuál es la gran diferencia entre España y México, pues yo diría que es eso, y hay un abismo entre España y México. Entonces eso es lo que ha hecho, lo que a mí me ha construido como sujeto y entonces yo sigo teniendo en todos mis trabajos una visión de yo soy ese, y me ha interesado y me ha gustado y comparto con la gente y el contacto con la naturaleza y las sierras y los lagos y la versión mágico religiosa, pero también de protección a la naturaleza y también democrática y hay democracia.

Y sin un niño dice en la asamblea huichola, que no está de acuerdo pues hasta que todo esté listo es el papá que no quiere asumirse él decir, y manda al niño

decir que tú no estás de acuerdo, y si el niño no está de acuerdo... traían un lió de 5000 pesos que llevaban cinco años en un banco y no podían decidirse que hacer con él porque no se ponían de acuerdo todos. Entonces la tradición democrática, igualitaria, de que todo el mundo tiene el mismo peso, y no hay de que "yo por ser rico mi voto vale", no, no... Inclusive el que se hace rico, él es el mayordomo, es una manera de volver a retribuir que tiene cuatro hijos y que pescaron mucho. Pues es una manera de retribuir a la comunidad y entonces tiene esta estructura horizontal que en términos del occidente, de nosotros, nos hacen falta esos valores de democracia.

Benítez decía que nosotros ya no debemos tomar peyote, cosa que yo sí hago y lo recomiendo, porque nosotros ya matamos a Dios. Es una experiencia religiosa, y como nosotros ya matamos a Dios entonces se vuelve como una especie nada más de superficialidad, de fiesta y de embriagues. Yo mismo dejé un cachito de Dios vivo, pero sigue siendo una experiencia divertida y de embriagues, pero a la vez de mística y de maravilla con las fuerzas de la naturaleza y con las fuerzas humanas con los huicholes no se me ocurriría hacerlo aquí en la ciudad, pero allá en el desierto, con ellos y tal... Resulta una experiencia extraordinaria. Entonces eso es lo que hace la presencia indígena, no lo que aparece en las fotos.

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

POM: Eso es muy interesante, porque si tu ves... Conozco muy bien todo el desarrollo de Maruch, le publiqué... A la hora que vi el trabajo dije "esto es muy interesante". Cuando llega Carlota, que es la que echa a andar el proyecto, ¿qué es lo que hace? Bueno les enseña... y ellos ¿qué es lo que fotografían? Son gente por lo menos la mitad analfabeta, de una tradición súper pobre y además con problemas políticos de cristianismo y los otros evangelistas, muy severo y problemas políticos, con la guerrilla y todo. Y entonces ok, les enseñan a usar esta técnica, y ¿qué fotografían?

En Chiapas no hay familia que no se considere indígena, que no se considere a sí misma, con cierto peso, que no tenga su antropólogo de cabecera. Porque Chiapas es un lugar muy rico en términos antropológicos, porque han conservado mucho la indianidad, a pesar de estar muy cerquita de ciudades coloniales, de San Cristóbal, y ahí está San Juan Chamula y siguen ellos metidos, o sea hay una cosa de que aunque trabajaron la indianidad es muy fuerte. Entonces claro, ha atraído a muchísimos antropólogos desde hace varios siglos. Entonces no hay familia indígena... Entonces ellos habían visto qué es lo que los fotógrafos o antropólogos o ambos fotógrafo-antropólogos fotografiaban. ¡Claro! las fiestas, las tradiciones, las costumbres. Entonces ¿qué es lo que ellos hacen? Se ponen a fotografiar eso, porque es lo que han visto que la gente hacía con la cámara.

Entonces ¿qué hace Maruch? Bueno, siendo mujer le resulta difícil ir a las fiestas; los hombres son los que fotografían más eso. En cambio, a ella le interesaba... en realidad empezó por querer recuperar, porque era un taller de fotografía y de escritura, quería recuperar las tradiciones estas de las consejas populares de... "no debes verte en el espejo cuando estás embarazada porque no se que... para que dejes de roncar tienes que ponerte un sombrero no se que". Estas consejas populares del pueblo ella quería recogerlo en texto, pero como de repente

aparece esta herramienta dice: ¡oh! Entonces encuentra una manera, ahí sí muy original, por su mirada, su mirada maya y de su gusto por la construcción geométrica de los textiles y tal, y que decide ilustrar aquello y lo ilustra de una manera muy simple y sencilla y decantada, que coincide con lo mismo que estaban haciendo los artistas contemporáneos, Gabriel Orozco y tal, con nada de decoración, aventarlo ahí en el piso y decir, ok esto es un metate, una piedra, un espejo. Entonces coincide con esta cosa que es... Primero a partir de una idea. Ella tiene una idea y trae un espejo y lo pone o trae un metate y lo pone, al igual que los artistas conceptuales, y luego con un núcleo que refleja algo que no es de ella sino es de la colectividad.

Yo he discutido mucho porque en eso el mundo indígena no es de individualidades, sino es de todos, no existen como tal los artistas, sino es el producto de la colectividad. Y ha sido muy interesante ver, porque a Maruch la han hecho artista, o sea ella ya es artista y ha ganado lana además. Entonces todo un problema. Porque si tú ganabas lana encontrabas la manera para que se repartiera, para evitar que se generaran clases sociales y al rato unos ricos y otros pobres. Entonces en cierta manera Maruch hace lo mismo que yo, de los blancos. O sea nadie se puede zafar de una tradición. Entonces esta tradición también viene de los blancos pero ella le pone su sello particular y tuvo la gracia de encontrar este proyecto porque hay... yo he hecho otros tres libros de ese grupo y ninguno es... Hay uno que se llama "Mi hermanita Cristina" que es muy lindo, precioso, vamos es un poco a la Maruch. De que vieron que lo de Maruch gusta y... Tiene otro hermano Maruch que se llama Genaro Sántiz; ahora quieren hacer un libro de él, mucho menos bueno e interesante, yo no quiero hacerlo... pero en fin les voy a ayudar porque son gente...

Pero ahí de nuevo, ¿me entiendes? Es mi interés, que inmediatamente yo acepté, lo detecté. La primera exposición de Maruch se la imprimí yo, para hacer unas copias, vendió muy bien. El libro se lo hice, y no sólo eso sino, yo como sí tenía conciencia de este mundo occidental y del arte contemporáneo y todo eso le construí el documento a que coincidiera con eso y que las fotos a ponerle en tzotzil y en castellano y en inglés, ¿me entiendes? O sea, que de alguna manera es una construcción... ahora yo ya no lo hago pero lo hace Jaime y Patricia que allá hay una interacción... a ver, a ver, a ver, aquí, ¿quién es el autor? ¿Me entiendes? Porque no es sólo Maruch. Ahora estoy convencido que la esencia de la originalidad es de Maruch, sin duda alguna. Pero es un proceso de construcción, y entonces yo no siento, o sea yo creo que de alguna manera yo he sido un fotógrafo indigenista, pero te digo en mi trabajo construido, o sea de que para mí eso ha sido una gran variable en mi vida, muy importante, muy gozosa, muy interesante. Y yo no siento, o sea de alguna manera yo digo que ese trabajo de las puestas en escena también tiene que ver con Maruch, ¿me entiendes? Pues ella hace lo mismo, tira las cosas ahí en el polvo, y hace eso. O sea, no es de oposición, sino ¿me entiendes? Es como, las cosas no tienen que funcionar por oposición, sino te sumas y es un río y entonces inevitablemente...

Yo te lo puedo decir con toda certeza, yo influencí a Maruch. O sea, no la influencí, yo le dije mira tal, tal, esto sí, esto no, esto por esto, no metas dibujo, porque ya... Por ejemplo las estrellas... no las podía fotografiar. Entonces hacía dibujitos y entonces yo le dije, eso no hay que meterlo, síguelas haciendo, si te gustan hazlas y ya veremos... pero en este libro no hay que meter 180, vamos a meter nada más 45, vamos a hacerlo tal, tal, tal, tal, o sea... Tuve una relación, me

hablaba, me escribía cartas, me preguntaba... Por ejemplo, me decía: "¿Oiga y usted qué opina?", porque nos hablamos de usted, "¿qué opina de yo cómo me debo vestir? Porque a ella la conoces, se viste de chiapaneca, tradicional y va con todo llena de colores. Le digo: "Mira Maruch, tú como cualquier otra gente del planeta, desde mi punto de vista tienes libertad de vestirte como se te pegue la gana, y si algún día se te antoja ponerte jeans, pues ponte jeans. Yo diría que si en ese momento, si a ti se te ocurre hacer otro proyecto de otra cosa y quieres pasar un poco más anónima y vas a fotografiar y tal, pues te puedes vestir de esa manera. Pero yo diría que siempre que vayas así como a un evento social o a representar tu trabajo sin duda alguna no vayas a perder tu vestimenta porque con eso te ves como princesa, te ves guapa, eres original y además te pertenece. O sea si yo me visto de huichol, lo he hecho, pero vamos yo no soy eso, ¿me entiendes? Es una cosa, es un disfraz para mí, para ti es representante. No lo vayas a perder por ningún motivo. Dicho sea, te da mucha originalidad, te sirve mucho, caché, tú llegas y todo mundo te voltea a ver y bueno, pues te va a servir. Ahora, hay veces que quizá quieras pasar desapercibida pues ponte un vestidito, unos jeans, ponte lo que quieras y siéntete libre." Pero vamos, desde esas cosas me preguntaba hasta la composición, esto, la edición, el otro, el sentido, yo le mandaba libros, mira esto, o sea... por ejemplo Blossfeld, ella no había visto nada, pues mira Blossfeld ...

LMC: Alguien me dijo que ella ya salió de la comunidad, ¿es cierto? Que por tener tanto éxito... que había problemas y que salió de ahí.

POM: Sí, ellos ya eran ya expulsados.

LMC: ¿La expulsaron por el éxito?

POM: No, eran ya expulsados, ya desde antes. Estaban ya fuera, no estaban en San Juan Chamula, sino en otra comunidad. Efectivamente es muy difícil, sobre todo siendo mujer; el éxito es dinero y eso es muy difícil. De la primera exposición le compró un taxi al marido. Llegó con dinero efectivo... porque el otro ya estaba tirado al vicio, y... ya no está con el marido, ya se compró casa en San Cristóbal, a los niños ya los está educando en San Cristóbal, o sea era una cosa que enfrenta sin duda alguna contradicciones. Yo le conecté con la galería, con Patricia, y luego, ya ha tenido mucho éxito y sigue teniéndolo, entonces...

Cuando apareció lo de "Mi hermanita Cristina", ahí todavía le metimos más mano en términos de construirlo, eso, hacer como una especie de tipología, de la ropa, y entonces y las tomas estas de frente.... Yo tenía esa conciencia y esa visión. Entonces la manera en como la construyo, que eso no lo hizo Xunka', sino eso es una construcción mía y lo discuto y les explico porqué y les mando un librito y tal, y les hablé a Jaime y Patricia y les dije "ahí viene otra y aguas porque viene fuerte" y me dijeron "no, no, no, ya no queremos" porque ya con una indígena y Chiapas ya tenemos, o sea se satura. Y el otro, al rato la crítica empezó a decir es una o la otra y le digo pues tu dirás lo que quieras pero estás haciendo una cosa falsa porque esa no es Maruch; Maruch son muchas, es el taller, son todos, es la comunidad, es la tradición tzoltzil, no puedes tú de repente artificial, sí puedes pero no te va a durar porque eso no es así. Y además el trabajo está muy bueno. Finalmente salió el libro, se los mandé y me dijeron "guau, o sea sí está muy original". Lo que pasa es que

ellos tienen la necesidad de bueno... y ahora Maruch agarró otro aire y empezó a hacer color, lo mismo y entonces unos rifles de plástico verde, rojo y un pasto verde, muy bonito, más bonito que el blanco y negro quizá. Y era lo mismo pero era distinto, entonces fue como otra etapa en que, "órale a ordeñar la vaca" porque estaba caliente y todos los curadores importantes la querían porque era esto. Y es muy *chic* y como es indígena y tenía todas las características, pues órale que le ayuden y que le den. Y ya tendrá problemas Maruch, pues que los tenga pero que no le falte de comer y que tenga esa posibilidad, como yo quisiera que me pasara a mí también, pues que la tenga. Y con Xunka' finalmente, porque es difícil a través de Carlota, no se ha logrado hacer y yo ya no me he metido, yo me hice amigo yo les coopero y yo apporto a esa tradición y ellos sabrán, ¿me entiendes? Cada quien tiene que... ha sido complicado, porque a la hora que empieza aparecer dinero siempre hay suspicacia, y Carlota y Maruch piensan que les están robando cuando, digo me consta que han sido súper cuidadosos en esa galería y la han promovido. Pero ellas ya saben siempre... ¿cómo se yo que no hay más? Y que están vendiendo más y no me dicen... siempre tenemos esa sensación los artistas en relación con los galeros. Y vuelve a aparecer.

Pero vete a San Cristóbal... es precioso, es un lugar muy bonito. Vas a donde tienen el taller en el CIESAS... el viaje vale la pena por sí mismo, o sea vete con la idea de que vas a ir a hacer un viaje. Maruch estaba en Austria, todos se fueron a Austria, "one woman show", en fin a mí me da mucho gusto.

Veo que hay contradicciones en eso. No es fácil de dividir, esto es indígena esto no es indígena. Porque no son cosas tangibles, o sea pertenecen al nivel de la ideología. En las fotos, tú de ver unas fotos, esta sí, esta no, no puedes hacerlo, ¿me entiendes? No se le nota, no es porque tenga un tema indígena, porque haya un nopal ya es, o porque está tomado en tierra lacandona ya es o no es.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

POM: Yo he hecho los dos, y además yo digo que no es tanto... la fotografía documental y la construida, lo que lo divide es como la estrategia de producción. En una son las cosas que tú te encuentras y en la otra tú las construyes pero la verdad, la diferencia más grande es en...

En la fotografía documental yo veo una gente que va caminando y me gusta y veo la sombra, y digo, pues está padre pero del otro lado da mejor luz, me interesa más y entonces lo que hago es, voy y me cruzo de este lado de la calle y saco la cámara y empiezo y me doy cuenta a invitar a forzar a la muchacha esta que viene con su bolsa de pan a que, para evitarme, se cruce, es un poco como pastorear. No le digo, mire usted va a pasar y yo le paso 50 pesos y cruza la calle, no. Pero es una relación, una especie de baile, de danza en donde, como hace el perro ovejero con las ovejas. Corre para allá y la oveja se avienta para allá. Entonces yo me arrimo para allá y me doy cuenta efectivamente la mujer me ve ahí y prefiere cruzarse la calle y a la hora que va a la mitad clic, y ahí estaba la foto. Entonces bueno ahí yo estoy construyendo y estoy interviniendo, bueno...

Yo tengo esta otra foto, "Volando bajo" se llama, que es un chavo que está pegando un brinco y atrás hay una chava media punk y atrás hay una bandera y dice *Sex Pistols*; y es una foto, es probablemente la foto más reproducida que yo he

hecho, bueno pues esa foto es igual, es una interacción. Yo estoy ahí, ellos saben que yo estoy tomando fotos y ahí estoy. No planeamos vamos a hacer esto pero hay una... Y luego el accidente sucede, pero también en lo construido hay accidentes.

Yo tenía pensado hacer una viejita pero salió niña y no se qué, y bueno ¿porqué fue eso? y así fue y eso es lo que se quedó, o sea, en todos lados hay accidentes y lo que me parece que la diferencia es el tema y la sustancia que hay y no el procedimiento de que si uno es construido.... Así se divide y tú eres fotógrafo construido, no hombre... Yo hago imágenes, yo, a mí me interesa el lenguaje visual, me interesa decir cosas y a veces echo mano de la foto directa blanco y negro, todo detallado y a veces echo mano de lo construido, no importa, el asunto es el qué decir y entonces la diferencia no es tanto en la manera cómo se hacen las cosas.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía? Y: ¿Cree que tiene futuro, y qué talvez hasta va a desplazar la fotografía documental?

POM: La digitalización sin duda alguna no sólo tiene futuro sino es presente. O sea es un hecho incontrovertido y lo que va a desplazar es la plata gelatina, los procedimientos tradicionales, no así, por ejemplo... Yo acabo de terminar un proyecto de Casasola. Entonces hicimos la exposición tradicional, unas copias muy bonitas. Vinieron unos españoles, que son unos impresores fabulosos, a imprimir la exposición. En cambio, el libro en lugar de hacer copias, las de ellos, y mandarlas a imprenta digitalizamos los negativos y luego digitalmente las manipulamos, el mismo demonio de ¿cómo? la foto documental histórica, pero lo mismo que hizo el tipo de laboratorio: oscureció aquí, aclaró allá, la hizo todo oscuro alrededor y más clara aquí. Todo lo que hacemos tradicionalmente en cuarto oscuro lo hice pero digitalmente. O sea, que la foto como documento no se va a desaparecer, pero la herramienta digital es un hecho incontrovertido y que cada vez más se va a volver como la plata gelatina y los procedimientos tradicionales como una cosa de copias finas y de artista y para el trabajo cotidiano lo digitalizas y lo mandas a imprimir o lo mandas a Europa o te lo quedas como archivo o haces contactos, o en fin... Es una herramienta que el miedo este, Pedro Meyer dando la versión apocalíptica de que... No, el asunto no, esas son cosas técnicas. El asunto es saber mirar, ¿porqué, qué le falta a esta foto? Hay que oscurecerla por tal y tal, porque yo quiero que... y en el fondo tiene que ver con el qué decir. Yo quiero, necesito concebir que este niño esté hambriento y sufre, entonces si uno tiene qué decir y tiene las herramientas visuales para cómo decirlo eso es lo esencial; ya si lo hago digital o lo hago analógico, eso es una herramienta.

Lo discutía con estos amigos que son los españoles que imprimen, dicen nosotros ya nos quedamos en una técnica y ahora con esto moderno... Le digo, despreocúpate, tú lo que tienes es sabes ver y sabes de una imagen, esto hay que oscurecer aquí, aclarar ahí y sabes hacer una copia porque eres un impresor virtuoso y eso es lo que es más valioso. Ya si lo haces en plata gelatina o lo haces... eso no importa. Entonces en ese sentido esa visión de que si no estás en el mundo digital ya olvídale, ya se te fue el tren. O sea, lo más fundamental y lo más importante no es el píxel sino la imagen, lo que la gente siente al ver esas cosas.

Y en ese sentido todo el libro este que hizo Pedro Meyer de, que se llama "Ficciones y Realidades" o no sé que... el gran problema... Pedro es un fotógrafo que tuvo imágenes muy fuertes inclusive en ese libro hay imágenes muy fuertes, pero

claro está en un contexto en donde yo veo la portada y hay un santo flotando. Como yo sé que eso no puede pasar porque los santos no flotan, entonces yo digo, ah bueno es Photoshop. Y entonces ¿qué pasa? Automáticamente yo veo todo y luego adentro hay una de las fotos viejas de Pedro que es un hombre que está sentado en un bar en Estados Unidos con una cara de aburrido con un billete en la mano y hay una mujer de espaldas, y el tipo allá viendo al sexo de la mujer, y la mujer está como abierta de piernas, es una foto durísima, tremenda, pero como está metido en aquel asunto... ya no me afecta. Yo la veo y digo, ah a lo mejor puso al tipo pero ya no la veo con un contexto. Si yo veo el trabajo de Graciela, las cosas me impactan, emotivamente me relaciono, me gustan, me da risa, me enfadan, me angustian, me producen sensaciones, entran por la víscera. Aquí todo va al cerebro, pero yo tengo esta distancia de que todo puede ser y nada me duele ni nada porque todo es parte de una tecnología, inventada de la cabeza de Pedro. Y tú puedes ser más o menos ocurrente, aunque esta foto es una foto directa pero está metida en un contexto que se la vacía; y entonces él mismo está más interesado en el píxel que en lo que la gente siente. Abandonó el lenguaje, el qué decir porque está entretenido por juguetito. Lo discutimos, pero yo ya no lo discuto más, porque él es un hombre apasional y...

LMC: ¿El es el que más se dedica a eso, verdad?

POM: Y fue él de los primeros y va hilando conferencias, o sea sus conferencias son aburridísimas porque habla de técnica y habla de píxel y que ahora hay una nueva cámara y nueva impresora y siempre, claro para estar como él está, pues se gasta miles y miles de dólares y mira... Gracielita con una camarita y ahí, hace una obra que es mucho más elocuente, o sea que no es... Está totalmente distraído pensando que es el píxel, de lo que se trata es de la comunicación, de un lenguaje, de yo qué tengo que decir, qué pienso de ese fenómeno y cómo lo traduzco a nivel visual, esa es la esencia. Ser un virtuoso a nivel visual y no de píxeles y de mega no se que y de...

Entonces es técnico y órale que bueno, la técnica es fantástica y que se dediquen a la técnica... Pero nada tiene que ver con la práctica ahí sí artística que es un individuo frente al mundo que tiene un qué decir, a lo mejor puede ser un mal artista pero bueno... que tiene un intento por decir, bueno de esto y de esto tal, y el ser humano y el alma y la relación y... Y entonces es ahí donde interviene, tiene un punto de vista original si acaso es un buen artista, pero bueno, al menos intentarlo. Esto se vuelve una cosa de técnica. Ahora en aquello también hay creatividad, a la gente se le ocurre cómo píxel hacerlo más nítido, y lo que inventa y tal, pero los que se dedican a ver y a hacer pruebas y hay y órale... Pues desde mi punto de vista la técnica está muerta, es como hablarle del martillo, el martillo para martillar, el desarmador pero punto, son herramientas. Lo fundamental es el qué decir, es el ser humano.

LMC: La manipulación de imágenes es muy frecuente actualmente. ¿Hasta qué grado cree que la fotografía mexicana de hoy está representando la realidad en la que vivimos?

POM: Es que, es como eso, es otra manera de llegar a la realidad. Yo puedo ponerme a documentar y ahí sí estoy mostrando la realidad, pero si yo hago mi trabajo de idolatrias esto que es construida. Bueno, es otra manera de decir cómo, cuál es el estado de las cosas en este país. Y si tú ves el trabajo de Suter, el trabajo de idolatrias, y de toda esta gente que está haciendo y tú le das una lectura importante, te das cuenta que eso es típicamente mexicano y que ese resultado de esas condiciones y que si lo sabes leer adecuadamente ahí está México también. No de la manera como está en las fotos documentales ¿me entiendes? pero cualquier practica humana acaba resultando en el contexto de donde se genera, ¿me entiendes? y la suposición de que la foto por su práctica que es una cosa física química, y que registra con precisión; esa foto sí te va a enseñar México y la otra... Porque en realidad México no es estático. México no es en blanco y negro. México no está tan bien composito como en las fotos de Graciela, pero por qué sí tiene esa mexicanidad, ah bueno porque Graciela logra... Pero la ilusión de que la foto documental sí muestra la realidad y la otra... Todas las prácticas, todas, la carpintería, la cocina, todas las practicas, bien mirado y si tú tienes un universo suficientemente amplio, te van a hablar de las condiciones que son producidas. Y la fotografía documental, la ilusión de es así me va a decir cómo es el país, no. Porque te das cuenta que por ejemplo, magueyes o Vírgenes de Guadalupe, son íconos, de tal manera, o sabanas, que Don Manuel las llevó a la altura y todo mundo tenemos caballitos, sabanas, magueyes. Y tu dirías cómo hay tío vivos en este país, cómo hay magueyes, todo aquello eran puros magueyes y todo mundo cuelga las sabanas. No, lo que pasa es que dentro de la mirada de los fotógrafos ven aquello.

Yo hice un librito de caballito de todo mundo que tiene Don Manuel. Entonces te das cuenta, yo en mi propia portada del libro de Ciudad de México, como homenaje a Don Manuel metí un caballito. A Don Manuel se lo dije, era muy celoso de que no me vayan a copiar. Pero, o sea eso aunque es foto documental no es que así es México. O Flor Garduño, que tú ves una niñita acostada en un altar, en Guatemala. En Europa yo lo he visto y en Estados Unidos lo ven y ¡ahhh! -realismo mágico. Se privan y bueno les fascina y pagan muchísimo dinero por las copias, unas copias preciosas del libro. Oye, las niñas no se acuestan en los altares, ni en México ni en Guatemala ni en toda Latinoamérica; esa es una cosa de Flor Garduño, de donde como lo veas. Pero Flor es foto documental... eso no es foto, es foto construida, o ¿no? O ¿sí? Entonces en realidad la ilusión de que lo documental si te muestra y lo otro no... No es realmente cierto.

Con este nuevo libro de Flor Garduño, te das cuenta que tan falso... Este nuevo libro me parece... El otro me parecía cursilón y así... un amaneramiento que no es así la vida pero bueno, pues cada quien. Eso es Flor y así lo quiere hacer. Es moda, ¿me entiendes? es como comprar las flores, le paga... Es fashion, pero en ese libro con esos paisajes y una así más documentales, todo parecía como sacado del... que es foto documental cuando en realidad todo es como moda, o sea hay otra de una mujer... esa Don Manuel se enceló, me dice esto es demasiado. Porque era... es muy famosa de Flor. Se ve una mujer de estas de ahí del Istmo, que no tiene nada, no está cubierta, está tirada en un petate, está tomada de arriba y nomás tiene una faldita y hay dos iguanas ahí, que es muy bonita. Pero que tiene que ver con "La Buena Fama Durmiendo" y Don Manuel dijo, esto ya es demasiado. Le dije, Don Manuel es un homenaje azteca y no, no, no. Pues, eso es como hacen los fotógrafos de moda y que vete y me traes dos iguanas y me traes no sé que y aquí vamos a

hacer... ahora "La Buena Fama Durmiendo" también es eso ¡eh! Le habló Bretón a Don Manuel Álvarez Bravo en 1938 yo creo que fue, a decirle oiga hágame una portada para el catálogo del surrealismo. ¿Portada? Todo a un carpintero, porque no hablaba francés. ¿Surrealista? Sí, dígame que sí que sí se la hago y en ese instante llamó a la modelo y le llamó a un amigo suyo, el doctor Marín, y le dijo tráigame unas vendas que quiero vendar aquí a la modelo. Y luego le pidió al niño del hijo del cuidador, trame unos abrojos, que son estos cactus que son abre ojos, abrojos. Sin saber qué iba a hacer y cómo muy a la surrealista. Y construyó esa que es una obra maestra. Entonces bueno... Con todos los caminos se puede.

LMC: ¿Cree que la digitalización de la fotografía indígena/indigenista falsifica la realidad de lo indígena contemporáneo?

POM: ¿Pero sí queda claro esa idea de que la foto no es la realidad? Es una versión y se pueden hacer muchas versiones. Ok, al decir falsifica, ya lleva esta cosa de una actitud en cierta manera negativa de traicionar al documento, y es pensar que la foto es la realidad, no, no, la foto es una representación. Lo que pasa es que fue tan importante el siglo XX, otorgamos, si bien la foto era un sustituto de la realidad. Nos enseñaban la foto del abuelo y la Luna y es que llegaron, o sea acabamos creyéndole. Socialmente se generó un convenio social en que la foto es un documento creíble, pero en realidad... Y en cambio el grabado y el dibujo son versiones, pero esto también son versiones y la manera como encuadras... Entonces si tú metes este esa en una foto pero encuadras y ves que hay el abuelo y la Luna para además hay un cráter y hay otra... el spútnik ruso, hombre la sensación que te daba esa foto era totalmente distinta. Entonces siempre esa idea de que la foto es un testimonio de la realidad hay que manejarlo con cuidado porque si te lleva a decir que en la foto construida estas falseando la realidad, no. Las dos son versiones de la realidad.

LMC: Quería discutir un poco acerca de que si la fotografía ayuda a la cultura indígena o no; y si la ayuda de alguna forma para destacar lo indígena, para ser más respetado.

POM: Ahí está la anécdota de... O sea, yo creo que hacia fuera el hecho que a partir de los años 70s empezó a haber un auge que se imprimieran en papel fino y bien hecho y tal, cosas de tema indígena, pues es una especie de revaloración hacia fuera; hacia adentro... ¡no hombre! La fotografía les encanta.

Yo no he visto que guarden, nadie con mayor celo, mis libros que los huicholes o los huaves. Y todavía voy y mi libro huave pasó hace más de 20 años, fue en el... 20 años, en el 82 o por ahí fue, todavía lo tienen... Es en una zona, hace mucho viento y llueve fuerte, lo guardan en unos bolsos de plástico y me lo enseñan y vuelven a ver y este ya se murió y mira la cuerda y una lectura... entonces ellos al igual que todos la consumen y les gusta, no se diga los retratos de ellos, el polaroid y...

La fotografía que empecé haciendo con huicholes fue credenciales y con 35 milímetros en color y clac, clac, clac, *head and shoulders* a todo mundo y a las tres semanas les mandé cinco de su retrato, a cada particular tenía credenciales con foto,

y necesitaban dos y tres que se la dieran a la novia y tal. Ellos también consumen eso y también les gusta, les entretiene, igualito que a toda la demás gente.

Por eso a mí me ha gustado apoyar el proyecto de Carlota, que tiene sus problemas ideológicos, que es la gringa monja. Es monja del Sagrado Corazón. Yo he trabajado mucho con ella y a mí me parece que, yo puedo no estar de acuerdo con esto, lo otro, pero... ella sabrá y si a ella la aceptan yo les ayudo lo más que puedo. Yo no quiero ser alumno de Carlota y al rato tenerla a la cabrona, pero que bueno que lo haga, y la ayudo y la tolero y me aguanto y me callo porque pienso que la dirección es pertinente y está dando herramientas para que las usen y de repente surja una Maruch y eso hace que... de repente toda esta cosa es como una bofetada, todos estos intelectuales y que parezca esta que sea su igual y que sea... Me parece fabuloso y prodigioso y todo lo que yo pude hacer para que eso se diera, estoy orgulloso porque...

Entonces en ese sentido lo ayudan y también ellos lo consumen. O la anécdota huichol de cómo, qué implico para ellos el libro. Porque ellos leen mucho más de lo que tú y yo, porque saben. Todo esto hace que a nivel social, el orgullo por lo indígena, no nomás porque sean bonitos, de colores, sino porque hay ahí una cosa importante fuerte con valores democráticos, con respeto a la naturaleza, cosas que debemos influenciarnos para nosotros sacarlos. Los *tehuares*, le pongamos más atención porque ni somos democráticos. Lo de la ecología está cabrón en este país, en todo el planeta, entonces tenemos que verlo. Y luego también son tremendos ellos, yo no quiero idealizarlos, y son objetos y hay asesinos y hay violadores, son seres humanos como todos, parejos, pero a lo largo... Esas culturas han desarrollado cosas muy valiosas que yo digo "miren", hay otras cosas en que no. Con las mujeres son tremendos.

LMC: ¿Tienen varias esposas?

POM: Los huicholes todavía, si tú puedes mantenerlas las tienes. Vamos y hay cosas, eso no me preocupa, pues si ellas quieren y él quiere, está bien. Pero la verdad es que en términos de igualdad de género, todo eso de Maruch me gusta tanto y que sean mujeres, es más que sean... Porque en términos de igualdad de género está, las mujeres la padecen cabrón. En el mundo indígena trabajan más que los hombres, les pegan y es muy dura la vida. Los hombres, con excepción del Istmo, que ahí hay una especie... porque ellas son las que van al mercado y entonces son las que tienen el dinero y hay una tradición ahí especial en el Istmo. Pero en general hay un patriarcado muy cruel, como son pobres y luego son aún indígenas y ya hablan español... campesinos, igual de cruel, en los países pobres está duro. Entonces hay partes que me parece que no hay que idealizar; no hay que idealizar, son sociedades humanas con virtudes y defectos y una gran tradición milenaria.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

POM: Estoy haciendo una cosa fijate, sobre mitos fundacionales, o sea... otra vez el mismo tema, en función a qué se funda una nacionalidad. Cómo en México cuando la Independencia, y ahora qué es México en el siglo XIX. Entonces voltean a los mitos fundacionales aztecas, los volcanes, el águila con la serpiente... Estos mitos

fundacionales y con eso hacen... ponen a José María Velasco, este gran paisajista del XIX, a pintar el Valle de México y los volcanes al fondo, o sea hay una urgencia... Hasta antes en la colonia los poetas cantaban al clima mediterráneo, a los olivos... pintaban, aunque lo hubieran estado ya, pintaban en Europa. En cambio se ve, o nos vemos forzados a ver y a cantarle a... porque América era como la vorágine, el gran desierto o la selva, la vorágine, una naturaleza abrumadora, no tenía la nobleza del mediterráneo, del olivo, de las uvas, había esta visión en la colonia. Entonces con la Independencia se van para construir una nación, a la búsqueda de estos mitos fundacionales. Y yo he estado como fotografiando los volcanes mismos pero también mucho la representación de los volcanes. Cómo tienen volcanes la gente, cómo tienen un póster, cómo hacen, y luego hay muchas artesanías muy chafas, aquí y en Tijuana. Porque conforme te acercas a la frontera, se vuelve a recrudescer la mexicanidad y aparecen... y los indios y esta cosa media romántica del hombre águila y toda una estética kitch, fabulosa. Entonces es cómo manejamos eso, porque en la Independencia fue fundamental, alimentar la nación y luego, con la revolución y todo el nacionalismo, órale vuelve a surgir y en los años 40's con Jesús Helguera y estos pintores que hicieron la estética esta del hombre águila y unos óleos, que ahora son valiosísimos, que los usaban para los calendarios. Son esos calendarios que ves en las calles. Bueno él hacía unos óleos que miden 3 x 3 de esto, fabuloso... y cómo hay todo este reciclamiento de toda esta cosa donde lo prehispánico es una pieza clave, entonces como unificador de lo que es la nación. Entonces yo estoy trabajando sobre los mitos fundacionales, que es de nuevo, es el asunto... Y hay fotos huicholas en donde tengo el águila y donde tengo... sobre todo en mercados, en casa de artesanías y además he coleccionado la artesanía. Hay unas cosas más horribles pero que las encuentro yo fascinantes y todas estas versiones de piezas prehispánicas estilizadas que hacen por 30 pesos te las compras. Y toallas, todas estas cosas que es en torno a la identidad que la gente las consume y tal... Y hablan de la identidad y también de todo un gusto de lo kitch y junto los volcanes mismos, que son una cosa tremenda. Y entonces hago fotos blanco y negro de paisajes del volcán, más naturalistas. Y no sé cómo le voy a hacer para armar un documento de mezclar todo esto.

Y bueno tengo este, el proyecto este huichol que está en proceso. Tengo otro librito hecho, ya de dummy, de Nueva York, del puente y todo eso. Y luego tengo otro, de otro viaje que hicimos a Nueva York y cuando vengamos las piezas traer las piezas y volver a la sierra con esas piezas y entonces se cierra el ciclo. Que esta cosa de "the future people" a mí me gusta pensar en eso como la gente del futuro. En el fondo es rendir pleitesía a quien pleitesía merece.

Yo en ese sentido, ya sabes a mí me gusta porque en San Cristóbal había la tradición, son muy angostas las calles... Entonces si venían unos indios y un mestizo, los indios se bajaban de la banqueta y si llovía se mojaban y el mestizo seguía. Yo creo que como eso ha pasado tanto y ahora, yo me bajo y muestro simpatía. Tampoco no creo que nadie deba de agacharse, no. Pero de correr una cortesía, de pase usted, jefe, o los niños con amabilidad, con gracia, no se trata de ser agachón, ni uno ni otro. Pero vamos, como lo más natural, lo que más se hacía era lo otro.

Entonces el rendir pleitesía a esta gente, yo que soy un fotógrafo reconocido, tengo trayectoria, tengo prestigio, tengo libros, no sé que. Hablo de que mis jefes son esta gente y entonces he trabajado con concheros y tarahumaras y ellos son mis mayores, los que me han enseñado, los que me han indicado el camino. Ellos son los

autores del libro huichol, ¿me entiendes? O sea, yo todo el rato pienso que hay que... a Maruch, hacerlos grandes y que nosotros somos los que ahí vamos siguiéndolos y copiándolos; y en realidad es que todos somos grandes pero como una estrategia porque en el mundo mestizo...

En mi casa trabaja una niña, una niña, pero llegó de 13 años de la Mazateca; es de mi familia, yo la adoro, otra hija mía. Ya tiene 10 años trabajando con nosotros, tiene 23-24. Y es una encanto, muy bonita, es como súper calladita, tímida. Ella se negaba a hablar su idioma. Sobre todo en Oaxaca hay esta cosa... La palabra "indio" es despectiva, "pinche indio". Lo de "naco" viene de "totonaco", de los indios del To y es una cosa despectiva. Hoy por hoy estos huicholes van a Nueva York y los llevamos gratis porque son huicholes ¿eh? Que si no fueran indios o sea, mestizos te metes con 100 millones y a batallar ahí y hacer albañiles, en cambio si eres huichol eres príncipe y te recibe el presidente. Es una minoría que hay que conservar el idioma y yo metido y que no olvides el mazateco y nos vamos a la sierra y vamos allá a ver a su papá, es en Huautla, es muy alto, zona cafetalera, precioso...

LMC: Ese es otro problema, otro conflicto que siempre encuentro. Por una parte tengo la impresión que hay una racismo tremendo, tremendo, totalmente perverso contra los indígenas y, por otra parte, como que lo máximo vuestro es lo indígena, o sea es como contradictorio.

POM: Yo creo que el racismo en esta segunda mitad del siglo XX ha disminuido como tal y lo que hay una, o sea... poderoso caballero es Don dinero. El pobre es jodido y el rico, por eso es rico, es chingón, es mejor. Entonces los ricos le dan propina y que los demás están para servirle, para resolverle. Es esta versión del capitalismo, no tanto de raza. Porque el otro día en el aeropuerto había unos huicholes y la gente... sobre todo a partir de los 70s que hay una revaloración, ahora... El pobre, no por indio sino por pobre por campesino, por jodido "hazte para allá", y "huelas mal", hay esta cosa que yo digo, hay discriminación pero no es tanto racial.

En México no tenemos una conciencia clara de la raza, porque no queda claro quien es quien, o sea, ¿yo que soy?, yo soy mexicano ¿con esta facha que tengo? O soy... no queda. En Perú, en Bolivia aun más, se nota mucho la ausencia de la revolución. Tú ahí vez y hay un pequeño sector de la población, sobre todo en Bolivia, alemán muy güero, muy rubio y luego un 80% de población indígena y están muy separados. Aquí en México era igual a principios del siglo XX. Había un pequeño sector de criollos y de mestizos y luego la población indígena que era el 80% y con la Revolución como que hubo tal proceso, la guerra y lo que implicó y los líderes y tal que la gente racialmente no cambió pero nos amexicanizamos. Y bueno, pues somos mexicanos. Hay zonas... Nosotros decimos quién es indígena, tú me lo preguntas aquí. Según México, es quien su lengua materna resulta que no es el español, esos son los indígenas. Ahora a lo mejor la generación anterior se olvidó del nahuatl pero el señor, su papá era nahuatl, su mamá era nahuatl, todos eran nahuatl. El se casó con su vecina, el mismo caso, son nahuatl. Pero ya según esto ya no son indígenas, no hablan nahuatl. Entonces no es tanto de raza sino cultural. Entonces si tú sigues hablando el idioma, y entonces hay un 10% de la población, más o menos 10 millones de gente que todavía habla que su idioma materno, que aprendieron, esos son los indígenas. Ahora hay otros 60 millones, de los 100 que somos, que son

racialmente idénticos, bueno son totonacos y no pero son... pero se disolvió eso y son mexicanos que viven ahí en el pueblo, que se mudaron de Oaxaca a México. Y como esta niña, Irene, ya no habla mazateco y sus hijos y ella... Todavía ella porque creció allá en la sierra y su padre, todavía tiene un poco pero sus hijos... Los hijos de sus hermanos son de aquí y hablan español y saben computadora y quieren aprender inglés, pues es mexicana. No es indígena.

Entonces en ese sentido la discriminación, que sí la hay, no es racial, no queda claro este asunto por cómo fue la historia del siglo XX, no hay una separación clara de las razas, o sea, yo en Alemania llego y por mi físico no me dan un cuarto de hotel.

LMC: ¿No?

POM: Bueno, me ha pasado... Bueno llegas de la calle porque se te hizo noche y ya no quieres manejar y tocas en uno de esos pequeños hoteles de Alemania. Fue hace unos años, a lo mejor tenía un físico jipilón, pero ¿me entiendes? Esa situación... Aquí en México no es por cómo te ves, porque había presidentes que son súper morenos, indios indios, Porfirio Díaz, Benito Juárez, pero si tienes dinero... "pase usted señor", no se que...

Claro, siempre hay esta cosa de que si es güerito de ojo azul, esa gente tiende a que se le faciliten más las cosas y que la güerita de ojo azul se casa con el rico. O sea la raza está presente pero es más por el gusto dominante. El esquema dominante de belleza es el occidental, entonces aquellos que son más blanquitos y tal son los que todos, indios y no indios, pensamos que son más guapos y por eso la guapa se casa con el rico y el guapo con la hija del rico y así se va haciendo esta cosa. Pero lo de la raza en México es discreto y tiene una versión que no es propiamente racismo, aunque hay discriminación, pero no es propiamente racismo. Porque al otro que no es indio pero es igual de pobre también lo discriminan, igual. No es la indianidad.

LMC: ¿Al igual de fácil como a un indígena?

POM: A veces hasta más, porque el huichol, sobre todo algunos grupos... con Marcos... O sea hay toda una cosa, y los medios masivos, ha cambiado. Entonces ahí van vestidas de oaxaqueñas y tal y la gente, hombre, esa diferencia ahora les ayuda, digo yo. Ha cambiado, a principios del siglo XX no era así. Ahora yo creo que es peor no ser indio, en lugar de ser pobre desharrapado, ya estas jodido. La indianidad te da una cierta... en la gente, un concepto de... Yo digo que hoy por hoy es mejor.

No es la indianidad sino es ser pobre, estar sucio, no ser educado, ya sabes, todo esto que hace que esa gente sea despreciable, lo cual una vez más es equivocado, porque un hombre campesino con la tradición de donde sea de México puede ser mucho más sabio y culto y... La versión de Don Juan, de Castaneda, bueno pues el otro indio aquí era un monstruo, una maravilla, y basta con que... pero desde la ciudad, desde el dinero, desde el capitalismo, desde el consumismo, esas son parias despreciables. Y la gente lucha todo lo que puede por dejar de serlo, porque esas son las reglas del capitalismo y la gente quiere progresar y quieren abandonar sus idiomas, olvidarlos.

Irene decía, “¡No, yo no quiero hablar eso, no me interesa!”, y nunca la pude sacar de ahí. Pero no fue de conmigo sino desde niña, ella no lo quiso aprender. Quiso aprender el español, quiere aprender inglés. Y bueno pues si eso quiere, pues órale yo te ayudo a lo que tú quieras porque ¿quién soy yo para decirte no, no, no, tú te chingas y a aprender mazateco? Bueno si tú no quieres, tú no quieres...

LMC: ¿Qué piensa sobre un cierto neoindigenismo y sobre la gente que ni siquiera es indígena, pero lo quiere ser? Son los no indígenas que se identifican mucho con las culturas indígenas.

POM: Bueno, pues es, sobre todo en las clases medias, esta nostalgia con toda esta cosa de la nostalgia por la fe, como un rechazo al materialismo, al consumismo y a la enajenación y todo esto. Entonces con una voluntad de así como... Se vuelven naturistas y otros se vuelven yogis o se vuelven no sé que. Igual hay otros que agarran y son concheros.

Yo anduve con los concheros y entonces ahí andan y dicen que “vestidos de aztecas” que es una cosa muy relativa, vamos es mestizo, resultado de una interacción. Y bueno pues esto es otra de las salidas, y el regreso a la tierra y el regreso a los valores y en fin... Yo encuentro que luego son unos trasnochados jipis, que los mismos que andan de turbantes y... Pero vamos, son gente que no hacen daño y su actitud de recuperar y eso lo apoyo, lo estímulo, que bueno que lo hacen, porque en realidad creo que hay valores muy importantes en todo eso. Según yo no tengo que ponerme plumas para pensar que eso es así, yo no soy eso. Pero sí hay muchos valores y cosas muy importantes en eso, algo ayuda. Y luego se quieren ir y danzar, pues que dancen, hace mucho bien.

Yo cuando fui ahí, hicimos de Paris a Santiago de Compostela dos meses. Iban indígenas, campesinos, ya ninguno hablaba el idioma, pero indígenas evidentemente, y unos viejos y niños y tal... y me acuerdo en Lourdes, y como la tradición conchera es como a los primeros que negocian con los españoles... Dicen a ver a ver a ver, tú danos chance de bailar, que es una tradición antigua nuestra, y yo danzo con tus imágenes. Entonces los españoles dijeron “va” porque sino vamos a convertir a toda esta indiada, millones en país enorme... Y por eso se llama una danza de conquista. Entonces ahí están con el señor Santiago, los estandartes, pero danzando alrededor del fuego. Y con coreografías prehispánicas, entonces es como el primer mestizaje de que “órale negociemos”, total Cristo no está mal, el sacrificio humano me interesa. En fin, hay una bola de cosas que me viene bien y entonces estoy dispuesto a... Entonces a cambio de eso los concheros siempre van a las fiestas religiosas y en los atrios y el es Dios. Y a la hora de llegar a Lourdes, bueno, yo estaba asqueado, me parece que... Y todos comprando las botellitas estas de la virgencita y el agua de los milagros, y yo la verdad le tengo mucho...

Mi padre es ateo, militante; mi madre en cambio es muy religiosa, muy católica, íbamos a misa y todo. Y yo tengo una cosa de, a mí me aburre mucho la iglesia, le tengo mucho rechazo, no el catolicismo no, la cristiandad es... Yo tengo nostalgia de Dios sin duda alguna y de la fe y lo he visto en mis maestros indígenas. Parte de mi búsqueda de irme a acercar es que yo vivo la fe a través de ellos. Y al ver a los huicholes, a los viejos y tal, que ellos sí creían, era una manera de yo creer también a través de ellos.

Pero ya lo de Lourdes me parecía... y todos los concheros blancos y negros, los jipis, trasnochados que andan de concheros y sus aguitas, a mí eso le tengo... por razones ideológicas como mucha presión porque creo que toda esa Iglesia ha hecho mucho daño en México, y que es clasista y es racista y es sólo este Dios y a mí... Orale, Cristo vente, pero... yo todos, a mí me... A todos les respeto. No me gusta esta actitud de que este es el único Dios, porque así se ponen los islámicos, se pone Reagan, se pone Busch y eso es lo que me parece mal. Pero ahí está, es tu versión de Dios, Alá y ven... ¡ah! Y esta piedra es Dios, ¡ah! Pues, entonces yo no la piso y dejo mis respetos. Y en el Nepal la montaña, el gran templo y ¡guau! Ya que pueda ir voy a ir a dejar mis ofrendas ahí también, como las dejo en Brooklyn y así es, que es eso que yo he aprendido de los huicholes, el ser inclusivos. Los cristianos son muy... "o así o te me vas a la Inquisición". Entonces bueno, eso es lo que veo de admirable, la tolerancia, un valor positivo, en esta mezcla de que somos nosotros los mexicanos.

LMC: La última pregunta que se me ocurrió, una duda que tenía, en el libro de los venados y todo eso, en la galería había una foto que se llama "Sacrificio" o algo así, ¿porqué no está en el libro?

POM: Es que esa es una copia muy grande, mide como del techo para abajo, y es como instalación. Y es que eso es un sacrificio allá en la sierra de cuando se hizo la inauguración oficial del puente y llevamos a mi padre y mi padre tenía para ese entonces más de 70 años, y es una caminata durísima porque se llega en un día a Pochotitla y luego otro día caminando hasta el fondo de la barranca que baja 5 Km, no, 2500 metros más debajo de donde está. Esto está arriba en la montaña y esto está hasta abajo. El clima es otro acá abajo, hace calor y tal. Y entonces mi padre, como gesto con los huicholes quería llevar un regalo, y me dijo "qué llevar". Bueno le digo, pues lleva comida, y entonces... ¿y qué comida? Dice. No, no, no, a la hora que lleguemos allá compras un toro y se lo regalas, y claro lo sacrifican y ya ves... Pero luego todos comen, y no desperdician un ápice. Y la idea era que los dioses de los ríos estaban enfadados con el puente porque ahora ya no iban a poder tener a los niños y a los viejitos que morían. La religión huichola es como ir balanceando las fuerzas de la naturaleza. Entonces hacen sacrificios y hacen ofrendas para contentar a los dioses. Ellos no pueden hacer nada pero para balancear y que haya lluvia, hacen todos estos esfuerzos humanos. Entonces al bajar el toro vivo, ahí lo sacrifican. Entonces es esa imagen con el puente arriba, y la sangre... Y luego comimos unos filetes buenísimos asados, porque ellos como comen la carne siempre es en caldo y entonces acaba siendo como muy dura y con tortillas y frijolitos. Y mi papá como buen sabe al rato ya del caldo, dijo "bueno y ¿porqué no?"... Y como él es cirujano... Vamos a cortarle, y la parte con poquita grasa y donde está el músculo, la carne no sé que... y vamos a echar unos bistecitos aquí... y asaron sus bisteces al doctor, que estaban encantados de la generosidad, y comimos nuestra carnita asada y una fiesta extraordinaria, divina, fabulosa y por eso... De hecho en la segunda edición del libro...

LMC: Yo tengo la primera, ahí no está la foto.

POM: Pero en la segunda edición no está tampoco, pero está una... Hay una revista en inglés. En donde iba el colofón. Se va hasta el final del inglés y entonces en esa página imprimí una foto vertical donde ves un venado. Un *Hicuri Neirra* que es la misma fiesta que yo había fotografiado. Pero ahora cuando los venados ya estaban libres, y como les agarró el gusto por las toritillas y estaban acostumbrados al ser humano se acercaban. Entonces estuve en el *Hicuri Neirra* un venado con cierto movimiento que eso es... inédito, no existe. Un venado vivo ahí porque hay uno donde se ve un venado muerto, el corazón, pero luego un venado vivo, entonces como esa foto era... que fue después de que publicamos el libro. Entonces en el libro... Y también metí en la segunda de forros que es lo de la pasta. Era roja en la primera edición. Y ahí metí también otro venadito que es una talla que encontré, que estaba hecho en tiempos de Lumholtz, porque está fechado en 1800s. Es muy bonito, lo tengo ahí y... en fin, pequeñas... y en inglés... pequeñas diferencias.

Entrevista con Tatiana Parceró vía correo electrónico, Abril 2006, Buenos Aires-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

Tatiana Parceró (TP): A los 12 años de edad mi papá me regaló una cámara Canon TX y me enseñó a usarla. Desde entonces me sentí fascinada con la idea de capturar momentos, cosas que me gustaban así como de experimentar con el movimiento y la luz. En la secundaria tenía talleres de fotografía y me encantaba trabajar en el cuarto oscuro revelando e imprimiendo mis fotos.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

TP: La fotografía para mí es la posibilidad de expresar de una manera concisa y directa, toda una serie de emociones e ideas.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

TP: Es quien puede transmitir en una imagen –o en varias- una idea, una emoción; es quien me da la posibilidad de pensar y reflexionar, de imaginar historias propias o historias ajenas.

LMC: ¿Te sientes fotógrafa o artista?

TP: Creo que ambas cosas, mi obra está comprometida con la fotografía, sin embargo creo que al incluir otros lenguajes como el video arte, puedo estar en la categoría de "artista".

LMC: ¿Cuál es tu definición personal de una imagen?

TP: Es una representación que te permite imaginar y relacionar una o varias historias.

LMC: ¿Cómo defines la realidad y la realidad en la fotografía?

TP: La realidad en el momento presente que uno recibe como *verdadero*, la realidad en la fotografía es la existencia subjetiva de una idea preconcebida o azarosa.

LMC: ¿Crees que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

TP: Creo que más bien se ha transformado, la fotografía en sí misma ha evolucionado y las nuevas tecnologías nos van llevando hacia otros caminos que no habíamos experimentado antes y que representan un universo enorme de nuevas posibilidades visuales.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opinas al respecto?

TP: Creo que es muy interesante lo que ha venido sucediendo en la fotografía desde la década pasada. La fotografía pasó de ser una "disciplina" más en el arte a tener una categoría de mayor reconocimiento y aceptación; antes el coleccionista no veía a la fotografía como algo muy atractivo sin embargo ahora tiene una demanda llamativa por la calidad del trabajo y por las posibilidades de expresión.

LMC: ¿Crees que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena / indigenista?

TP: Creo que lo que pasó fue que en lugar de que el *fotógrafo indigenista*, como lo refieres más adelante, dejó de tener un lugar preponderante y el *fotógrafo indígena* comenzó a tener un lugar importante por mostrar su trabajo y demostrar que también podía expresarse a través de la fotografía.

LMC: **Fotógrafos** indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opinas sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. "fotógrafo indígena")? -¿Es necesaria esta distinción?

TP: A mi no me gusta catalogar ni etiquetar, estos términos me parecen un poco ridículos porque es ponerle una etiqueta a una persona que simplemente tiene el deseo y la convicción de expresarse a través de la fotografía. Para mi lo importante es valorar el trabajo de cada uno y referirse al mismo sin categorías.

LMC: ¿De qué forma te atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

TP: Creo que el hecho de no vivir en México me hizo comenzar a mirar parte de mi identidad e historia en los códices precolombinos. Encontré una asociación directa y muy rica entre el cuerpo humano –que es con lo que he venido trabajando hace más de diez años- y las imágenes de los códices que me motivaron a explorarlos y a incluirlos en mis fotos como una forma de "contar" o narrar, de complementa.

LMC: ¿te identificas con la cultura indígena de México?

TP: Yo soy producto del mestizaje pero me identifico de una manera profunda y respetuosa con los grupos indígenas, con sus costumbres y tradiciones específicas.

LMC: ¿Tienes algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

TP: Los amates me gustan mucho, quizás porque son de laguna manera una continuación de los códices, por ser historias narradas en imágenes y esto también tiene que ver con la fotografía.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opinas sobre esto?

TP: Creo que desgraciadamente no hay un reconocimiento ni un apoyo que permita que los grupos indígenas puedan mantenerse como es debido, la pobreza y la desigualdad en el país como falta de apoyo del gobierno hacen que las familias indígenas tengan que separarse y emigrar a EU y por consiguiente la cultura va desapareciendo.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en tu trabajo personal?

TP: Me hace reflexionar, pero de la misma manera como me hacen pensar cada día, la guerra, la pobreza, los niños sin casa y sin educación que son obligados a trabajar. Me hace pensar de que manera puedo hacer algo para propiciar un cambio y creo que el simple hecho de que algo de esa cultura este en mi trabajo es un principio.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por ti y cómo te acercas a ellas?

TP: He fotografiado en el sureste principalmente. Me acerco de una manera natural y sobretodo respetuoso, antes de hacer algo me gusta platicar con la gente y que me conozcan que sientan que pueden confiar en mí. Si puedo, me gusta pasar mucho tiempo con ellos e incluso trabajar en algo que estén haciendo, aprender de ellos.

LMC: En tu trabajo con indígenas, ¿te acuerdas de alguna situación difícil / complicada?

TP: Cuando he trabajado con indígenas siempre platico mucho y trato de construir una comunicación en donde se sientan en confianza y me permitan entrar en su mundo por unas horas o por unos días.

LMC: ¿Cómo defines al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

LMC: ¿Cómo te pones de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

TP: No he tenido esa situación.

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

TP: ¿Porque seria? Ella narra desde "adentro" su realidad, el otro, la construye desde fuera.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoces y qué opinas sobre la calidad de sus trabajos?

TP: Solo conozco a Maruch Sántiz y me parece bellisimamente sintético.

LMC: ¿Prefieres a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

TP: Me gustan ambas. La primera me toca por la búsqueda de los momentos que puedan sintetizar una situación, la otra por el trabajo que implica crear algo a partir de nada.

LMC: ¿Qué opinas sobre la digitalización de fotografía?

TP: Es una herramienta útil para trabajar, simplifica muchos pasos y da muchas posibilidades de trabajo.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

TP: Posiblemente en un futuro sí, pero lo convencional seguirá teniendo un papel importante en los fotógrafos que están enamorados de la fotografía como medio visual y que a pesar de lo "cómodo" que puede ser la foto digital no ceden la estética que te dan algunos formatos como el 8x10.

LMC: ¿Cuál es tu siguiente proyecto?

TP: Estoy trabajando en un proyecto que comencé el año pasado en donde exploro imágenes relacionadas con la alquimia, la religión y las expresiones de los *mudras hindues* eso por un lado, y por otro tengo un proyecto de retratos de mujeres inmigrantes, muchas de ellas indígenas de Paraguay, Perú, y Bolivia.

Entrevista con Rogelio Rangel, 10.02.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Rogelio Rangel (RR): Estudie diseño gráfico y estudié artes visuales. Tengo formación más bien de diseñador, muy apoyada en artes visuales, pero mi oficio es de diseñador. Vivo del diseño. En algún momento trabajé fuerte la parte plástica. En la escuela, en realidad antes de tener los talleres oficiales, los talleres básicos de currícula de la licenciatura, yo tomaba algunas fotografías. Poco a poco se fue dando como una forma natural

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

RR: Antes era una parte muy importante de un discurso visual. Intentaba definir, creo que logré resolver unas cuestiones que a mi me interesaban. Cuando la fotografía todavía era dominada básicamente por la fotografía documental. Había muy poca experimentación y en ese momento algo que a mi me interesaba mucho es ver que pasaba con otra parte de la fotografía que no ha sido explorado.

LMC: ¿En que fecha era eso?

RR: Eso era principios de los 80s. Había muy poco trabajo manipulado. Era muy incipiente y estaba esa época los inicios de la construcción fotográfica.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo?

RR: Es una gente que sepa fotografiar, pero en realidad es uno aspiraría como fotógrafo aprender a mirar. Sería como el ideal, el poder discriminar todos los eventos y poder encuadrarlos y poder tomar un momento. Ese es ser un fotógrafo, ejercer esa cualidad, esa forma de expresarse.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista? – No me diga diseñador.

RR: No. Decir artista es muy pretencioso. Por supuesto no me siento artista; nunca me he sentido artista. A pesar de que he cambiado un poco por ahí, pero nunca me he dedicado al ejercicio de arte plástico visual. Entonces, en términos generales no soy un artista. No vivo del arte, no lo ejerzo como forma cotidiana. Pero tampoco soy un fotógrafo. Tampoco vivo de la fotografía. Sin embargo, si miro en términos fotográficos. No en términos fotográficos convencionales de una exposición, un encuadre, una asociación de ventas. Tengo una mirada más metafórica y eso hace ver la cosas no sé si literalmente fotográfica. Entonces, si interviene la fotografía, pero también intervienen otras disciplinas. Entonces, no lo sé. Nunca he pensado en eso; tampoco me preocupa mucho.

LMC: ¿Cuál es su definición de una imagen?

RR: Una imagen es algo que lo traes en la cabeza. Cuando la encuentras, la tomas, la agarras. Pero tienes que saber que ahí está. Por azar puedes captar cosas, y un poco la reflexión y tu experiencia te van permitiendo agarrar las imágenes. Pero una imagen en sí es algo que ya lo tienes. Una imagen en algún momento ya la soñaste. Cuando la encuentras, la tienes que agarrar. No puedes ver lo que no estás buscando. De alguna forma es como encubrirte. O sea, no saber literalmente lo que buscas, pero sabes que hay algo que tienes que encontrar. Cuando ves una imagen, cuanto construyes una imagen ahí está. A lo mejor te cuesta mucho trabajo encontrarla o hay un poco de decepción cuando entras algo que no buscas. Eso un ejercicio cotidiano práctico que tienes que ejercerlo. Tienes que buscarlo, pero también que saber lo que buscas. Y de alguna forma es algo que ya tienes adentro.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

RR: No. No creo, porque la fotografía, sin duda, le debe mucho a Don Manuel en términos de adquirir una presencia internacional. Don Manuel es sin duda un índice del camino que la fotografía tuvo en México y en el mundo. Le tocó vivir una época en donde lo que sucedía en México era importante, no que ahora lo fuera, sino en una etapa en la que México fue mucho más moderno que ahora. México tenía condiciones sociales diferentes y había una forma de comunicación distinta. Todo estaba por descubrirse. La fotografía misma está recreando su género. Eso no quiere decir que no haya habido gente que tuviera la capacidad de fotografiar; yo creo que la había. Había una parte básica, íntima del pueblo mexicano es haberse integrado a una cultura, una cultura fuerte. De alguna manera es hacer reflejar las cosas naturalmente. Es muy fácil encontrar pintores, es muy fácil encontrar buenos dibujantes, buenos escultores. Es algo que por alguna razón así es. Los fotógrafos ahí están. Don Manuel fue una figura cñera. Lo que hizo Don Manuel fue abrir un poco el camino, pero la gente ya estaba, el nivel de la fotografía ya estaba. Había otros antes. Había archivos importantísimos que ahora se están redescubriendo, archivos muy importantes. Había incluso un poco de perversión en algunas miradas, en algunos archivos privados, cosas extrañas. Sucedian muchas cosas en México. Don Manuel ayudó que saliera todo eso, pero el trabajo ahí estaba. Y después de Don Manuel, ahora en el nuevo siglo, el trabajo sigue.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

RR: Me parece que la fotografía mexicana está en un sitio determinante. No sé si este es una etapa importante, pero en una etapa como divertida y muy, muy importante de experimentación, de búsqueda. Hay muchos fotógrafos jóvenes que están consolidándose, están haciendo un trabajo importante, que tienen la mirada fresca. Y bueno, ahora es muy fácil hacer imágenes. Los medios electrónicos son fáciles y nos han dado mucho; no solo la apropiación de imágenes, sino luego la difusión de las imágenes. Entonces, ahora es mucho más fácil saber lo que está haciendo otra persona. Hay muchos jóvenes y el uso de los medios electrónicos está facilitado esa reiteración de propuestas; algunas mejores que otras. Pero en términos generales hay un campo de cultivo tremendo. La fotografía en México está

a un nivel realmente excelente. Hay técnicamente muy buenos fotógrafos, hay gente con una visión tradicional impecable, técnica muy buena. Y hay otros a quienes no les importa tanto la técnica o la fotografía tradicional y que quizás tampoco un discurso fotográfico literal, pero que en términos generales ayuda a crear una mente de imágenes que enriquecen. Puede o no gustarte, pero hay mucho en escoger. Creo que no había tanto antes o no se veía tanto. Si había, no se veía.

LMC: ¿Qué puede decir sobre el debate fotográfico local, los encuentros de fotografía latinoamericana, las agrupaciones e instituciones fotográficas, etc.?

RR: Son foros que cumplen una función, que son importantes, pero no son determinantes para el ejercicio de ningún fotógrafo. Por supuesto que ayudan. Los fotógrafos en México han tenido la fortuna de agremiarse. Son unos de las pocas disciplinas que tiene una comunidad con mayor o menor problema, pero que definen sus intereses y eso les hace tener cierta fuerza.

Los coloquios cumplen una función de difusión. A veces se tocan temas que en lo particular pienso que están rebasados o las ponencias se difunden con mucho retraso. Si no estuviste ahí en esa ponencia no te enteraste. A menos por conversaciones de amigos, pero la difusión de los coloquios no es tan de inmediato como lo quisieras.

LMC: El Consejo Nacional de Fotografía se formó en el 1978 y se realizó el primer Coloquio Latinoamericano en ese mismo año.

RR: Patricia Mendoza estuvo a cargo de ese primer coloquio, creo. Y, por supuesto, hasta la fecha más reciente que se ha hecho, también ella lo realizó, el coloquio latinoamericano. Te digo, es importante conocer puntos de vista, sobre todo cuando son foros con fotógrafos extranjeros. Es importante saber la opinión de Foncuberta, por ejemplo, o la opinión de latinoamericanos. Son condiciones sociales diferentes, condiciones de producción totalmente diferentes y tienen objetivos distintos. Es importante saberlos también.

LMC: ¿Entonces, si funcionan bien los coloquios?

RR: Sí, aunque han sido muy irregular, muy dispersos. Son esfuerzos como esporádicos. Lo que se ha logrado mantener es la revista LUNA CORNEA, una revista de fotografía que ha logrado cubrir un hueco importante. No había una revista de reflexión sobre la imagen en términos generales. No es solo fotografía, sino medios que en algún momento atraviesan la fotografía o que la fotografía les toca. Es una forma muy inmediata de conocer literatura sobre fotografía o alrededor de la fotografía.

LMC: También esta la revista CUARTOSCURO.

RR: El CUARTOSCURO tenía un perfil más bien encaminado al fotoperiodismo que es muy lógico. Quienes la producían eran básicamente fotógrafos de prensa. Y también era importante. Toda la suma de esas revistas, incluso las más técnicas que son más bien revistas literalmente técnicas y algunos asuntos comerciales.

LMC: Como FotoZoom, por ejemplo.

RR: FotoZoom que no sé, si todavía existe... Hay unos por ahí que sacó Kodak. En fin, las empresas se encargan de difundir sus logros, sus productos y es una forma de estar también al tanto. La fotografía digital ahora está teniendo unos logros importantes... Con las entrevistas es muy fácil saber de esos avances y saber lo que hacen otros fotógrafos. Es la forma que se divulguen la imagen y las fotografías. Es una forma de apropiarse de ellas y de saber lo que se está haciendo.

LMC: También está el Centro de la Imagen.

RR: Sí, surgió en una coyuntura muy especial. Habían pasado los 150 años de la fotografía con unos festejos grandes aquí en México. Digo grandes en términos de ocupó de muchos espacios se convocó a muchas galerías. Entonces, se vio que había un ambiente propicio para generar una especie dedicado a la imagen. Era un proyecto que ya se venía hablando mucho. Pablo Ortiz Monasterio lo tenía muy, muy visto. Por circunstancias políticas y económicas no se había podido determinar. Se aprovecho esa coyuntura, se construyó el Centro de la Imagen y tuvo un impulso muy fuerte los primeros años.

Ahora yo me he tenido un poco distante, no he estado pendiente de... Me llegan noticias, pero hace mucho que no voy para ya. Hace mucho que no he visto exposiciones, un año para acá de lo que pasa en el Centro de la Imagen. Pero un centro cumple un... Ahora tienen equipo digital y tienen una biblioteca virtual. Sin duda, es un lugar importante. Es el lugar básico para acercarse a la fotografía. Con carencias, con problemas, los talleres funcionan, a ves no tan bien como uno quisiera, pero convoca a mucha gente. Muchos jóvenes están ahí pendientes.

LMC: ¿En los últimos 20 o 25 años ocurrió un resurgimiento o una reinención de la fotografía indigenista?

RR: No estoy seguro de que se haya reinventado. Me parece que siempre ha estado ahí, por supuesto que con miradas diferentes. A lo mejor de ahí viene tu pregunta. Es difícil verlo a mí en lo particular. La fotografía indígena la veo presente en todas partes siempre, no como una moda y no como una forma ni de manipulación ni como pretexto para decir otras cosas. La imagen de los indígenas somos nosotros. Siempre nos fotografiamos, siempre estamos contaminados con todos los demás y mezclados. La fotografía indigenista siempre ha estado presente y cada vez con más importancia.

LMC: ¿Crees que en los 90s los fotógrafos se han cansado de fotografiar el tema indígena?

RR: Sí, nos cansamos, bueno, no sé si todos, pero yo sí. En realidad, siempre he estado cansado. Nunca me agradaron mucho ni el término indigenista, ni la manera de ver a los indígenas con una vicia de folclor y de morbo. Me parece muy pobre, un discurso muy elemental que en ciertos términos es válido. Hay un contesto sociológico que es importante tener registros, pero cuando pasa a una expresión personal, individual de un fotógrafo donde se apropia de imágenes únicamente con una mirada exterior sin involucrarse y sin aportar nada se vuelve un poco frívolo.

Creo que esa frivolidad ahora cada vez interesa menos y cada vez sorprende menos. Y más bien lo que sorprende es sigan siendo millones de indígenas extremadamente pobres. Eso es lo que sorprende. Entonces, en realidad lo que ahora nos damos cuenta con la fotografía indigenista es que siguen estando ahí tal cual. El tiempo ha pasado y es muy triste ver que no hay tampoco posibilidades inmediatas que las cosas cambien. No hay una esperanza de vida medianamente prospera que se pueda ver a largo plazo, no a corto plazo. Entonces, hacer fotografías indígenas se volverá una costumbre muy, muy fácil que cada vez se ha agotado más. Es un discurso muy, muy gastado. No sé, si haya quien que todavía sostenga la fotografía indigenista como bandera, pero me parece que por sí mismo no se sostiene.

LMC: A muchos fotógrafos no les agrada el término "fotógrafo indigenista"; ¿qué opina al respecto?

RR: Me parece que es lo mismo. No sé quien no le agrada, pero aquí en algún momento le hayan dicho que sus imágenes son indigenistas, es poco corto.

LMC: Se puede hacer una distinción entre fotógrafos indigenistas y fotógrafos indígenas.

RR: Sí, y son dos discursos completamente distintos. Hasta ahora han sido dominados por la gente de afuera que llega con una mirada descontextualizada, un poco por curiosidad y otro poco por conocer y otro poco con un inocencia muy vana de lo que encuentra en una comunidad indígena...

LMC: ¿Como una idea romántica?

RR: Como una idea romántica, pero más que eso, con una inocencia muy torpe, con un orgullo muy falso. –Y se nota, es una pena, pero se nota.

En cambio ha habido sobre todo recientemente reflexiones sobre su mismo que hacer cotidiano a partir de la mirada de los mismos indígenas, de gente indígenas que sepa fotografiar a sí mismos con una mirada completamente distinta. Se nota, que ahí es un discurso más consiente, no rebuscado sino presente. Es algo que no se puede esconder. Tienen una mirada especial. Fotografían objetos que los dan un contexto y un valor muy, muy diferente a como lo podemos ver de afuera sin estar involucrados completamente en su vida cotidiana. Realmente son cosas muy, muy diferentes. Ese tipo de fotografía producidos por ellos mismos en talleres auspiciados por ellos en muchos casos son una riqueza tremenda. Muchas veces conforman parte de una vanguardia estética que visto de afuera sorprende. Es pare de su originalidad y esfuerzo.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena y/o lo prehispánico de México?

RR: Te voy a ser sincero. No me interesa específicamente ni lo indígena ni lo prehispánico. Me interesa buscando especialmente en la expresión de algunas imágenes, no en términos general. No todo lo indígena me fascina, no todo lo prehispánico me fascina, porque entonces acabamos haciendo lo mismo. Vivir

fotografiando las culturas prehispánicas aún se puede lograr algunas soluciones interesantes, pero creo que tienen un límite. Es un discurso que hay que medirlo mucho, porque es muy fácil caer en manierismos que no ayudan. Son imágenes muy atractivas que es muy fácil que haya una tentación. Es muy difícil no tomar imágenes de monumentos de sobras... es muy fascinante, es muy fuerte... Por sí mismas son imágenes muy fuertes que difícilmente se les puede dar un contexto distinto.

LMC: ¿Lo retoma por su valor estético y no por su valor mitológico, prehispánico?

RR: Sí, sí. Si uno se atiene a los específicas de la pieza, a lo que significa su tradición, su temporalidad... Entonces, estamos hablando de otra cosa. Cuando usamos imágenes prehispánicas que en algún momento intervienen en nuevas imágenes contemporáneas terminan tener una carga fuerte, muy fuerte. Y difícilmente se puede uno no caer en esa... Es una tentación muy fácil. Es muy difícil tomar distancia. Alguna vez lo hice y por supuesto estoy fascinado con todas las grecas, los motivos, los estampados, los textiles... pero tienen un punto de referencia actual distinta para mí. Ya no los pude usar para tomar las imágenes literalmente, para hacer propuestas nuevas. Sin embargo es parte de la cultura, es algo que por lo visto me gusta por supuesto y siempre hay algo nuevo que descubrir. Entonces, un poco tomando esa distancia y tener ese respeto como quizás podamos apropiarnos mejor de esas imágenes.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

RR: Influye mucho, aunque no en términos fotográficos. Lo que estoy haciendo ahora como fotógrafo tiene cualidades muy personales. Es una banalidad, pero así es. Difícilmente correspondería a ningún discurso de ninguna cosa, o sea no se encaja de ninguna corriente. No estoy trabajando para nadie. En cambio, ejerzo cotidianamente un trabajo como diseñador en donde hay una parte que hay una responsabilidad muy fuerte con los posibles lectores de lo que producimos. Yo trabajo en el área editorial, en el área de la cultura. Entonces, sé que va a llegar a un nivel de lector y siempre esta esa pregunta, si hay algunas cosas que estoy haciendo que van a cierto nivel cultural, por qué no a nosotros. Aún sabiendo que ese catálogo de alguna lo van a ver un grupo muy reducido de personas, porque el resto no lo ve. Siempre es esa pregunta, o sea, los que no están a veces son más importantes que los que sí. Para quien no trabajo termina siendo determinante. ¿Cómo podrían leer, cómo podrían ver, cómo podrían descifrar un discurso, si no va destinado para ellos? Siempre he estado dando vueltas. ¿Por qué no he tenido la fortuna de colaborar en hacer los libros de texto para los niños en México? Son los libros que el gobierno da a los niños de educación básica. En la mayoría de las veces, casi siempre son los primeros libros que reciben los niños y son los libros en donde aprenden a leer. Muchas veces, por condiciones sociales, son los únicos libros que va a ver. Entonces, desde que empezamos con proyectos así es una carga tremenda, o sea como plantear las cosas para que los niños puedan aprender leer. Cómo pensar que son libros destinados a niños que va ser su primer libro y también a niños que por sus condiciones es un libro más de una biblioteca tremenda. O sea, hay un rango muy amplio y es la realidad de la cultura mexicana. Así somos. Sin embargo, uno

aspiraría a ser las cosas lo más claras, lo más accesibles sin ninguna concesión, pero sí pensando en que hay un grupo importante de niños mexicanos indígenas totalmente fuera del círculo de desarrollo en México. Es muy triste, pero no tienen posibilidades de crecimiento. Viven en un círculo completamente cerrado. No tienen aspiraciones, no tienen facilidades, es muy difícil ayudarlos por su misma condición cultural. Su círculo hay que romper. Cuesta mucho trabajo.

Entonces, en términos fotográficos la cultura indígena no ocupa un lugar determinante. Pero si en la otra parte que es la producción de mi oficio y es lo que más influye.

LMC: Es un dilema mexicano, la cuestión de integrar a los indígenas...

RR: Es difícil. Es un dilema me parece que resoluble, porque si bien uno tiene la mejor intención al intentar convidarlos de un desarrollo hay que preguntarlos, si realmente lo quieren. A lo mejor no lo quieren. Uno no sabe si realmente son mejor así. México está en un camino intermedio entre un país industrializado y un país extremadamente pobre. Hay muchos Méxicos. Entonces, yo no estoy seguro de que ellos quieran integrarse ni tampoco estoy seguro de que nos convenga integrarlos. Una parte tiene eso y la otra parte, el otro México, es más desarrollado, ha tenido una frivolidad impresionante, una falta de cultura. Los jóvenes viven en una inmediatez realmente triste. Es un México muy, muy penoso. ¿Entonces, cuáles son las aspiraciones? ¿Para qué queremos involucrar a ellos en una vida así? No tiene mucho sentido. Aun y con muchas carencias, con culturalmente algunas contradicciones tremendas forman la parte más importante de México.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

RR: Me identifico con una parte de ella, sí. Es algo que no puedo evitar. No es algo dispuesto, no es una postura de que a partir de hoy tengo algunos afinados. Simplemente así ha sido; nací aquí en el Distrito Federal, mi familia toda es de Zacatecas. En Zacatecas no hay grupos indígenas importantes, pero sí hay un género muy híbrido de diferentes etnias que se asentaron en algún momento y que forman parte del México del campo. Mis abuelos eran indígenas, mis partes son de alguna forma una mezcla cercana a los indígenas. Yo nací en la ciudad, pero mi niñez, toda niñez, mi mirada ha sido alrededor de grupos así. Aunque no lo quiera, lo veo.

Está muy difícil. Uno literalmente no es indígena, porque ya estamos tan mezclados, pero ya en algún momento la mayoría tenemos algún contacto con las comunidades y eso, aunque no lo reflexiones, aunque no pienses en que así es, inevitablemente te influye en tu forma de mirar, de descubrir, de ver las cosas. No hay que dar muchas vueltas, así es.

Me parece muy difícil decirte, no, no es cierto. No soy indígena. –No necesito ser indígena para tener toda esa cultura atrás.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta “indigenización” y que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros?

RR: No lo sé, porque ha habido expresiones de gente de comunidades extranjera que viene y se asientan en algunas... Chiapas es lo más como folclórico. Y no sé si es un interior real, o sea parte de este turismo un poco sorprendido de las condiciones de cómo viven y molestos con el entorno económico, el entorno social sin poder ver más allá de lo que realmente las comunidades ofrecen. Entonces, habrá que ser extranjero para llegar ahí con la mirada distinta, ver que sucede en el país, pero no se necesita ser mago para darse cuenta que en algunos casos hay un extremismo en parte de esas defensas. Hay un poco de defensa al transa de algunos valores, del respeto a los indígenas como si de alguna forma ellos no se ganan el respeto por si mismos, como si necesitaran de la voz extranjero para hacerse oír. Lo cual no es cierto. Entonces, empiezan problemas distintos y no estoy tan seguro de que las cosas se mejoren con la intervención, no solo por la de los extranjeros, sino cualquiera fuera de las comunidades.

Hay algunas comunidades que sin duda necesitan apoyo, pero ese es el dilema: ¿Cómo llegas, cómo intervienes en un lugar? ¿Cómo influyes? Es el mismo asunto. ¿Hasta dónde ellos quieren que tú intervengas?

LMC: ¿Qué piensas sobre el caso opuesto: la discriminación?

RR: A mi me fastidia. México ha desarrollado las clases medias que han tenido acceso a la educación y que ahora forman parte de la mayoría; la mayoría de la gente que tiene una educación pertenece a una clase media, media-baja. No han tenido una educación formal respetuosa. No hay ningún orgullo, no hay ningún respeto por quien no sea igual que tú. No necesitas presumir a otras comunidades que viven en otro país, pero si no las entiendes debería de tener respeto. Es algo inevitable. Es algo que sucede aquí en el D.F. incluso. Es una pena, pero no hay respeto por gente del mismo barrio. Otra vez, es parte de la educación. Es increíble, pero somos un pueblo muy, muy inculto en ese sentido, con muy poca civilidad. Realmente es una pena, porque hay un gran ofensivo que no se vale, o sea no puedes menospreciar.

Por otra parte, es muy fácil caer en el folclor de fin de semana. Es ir y admirar de qué que bonitas cosas hacen. O cuando estas de vacaciones, pasas algunos días en un lugar cerca de una comunidad indígena y te fascina el ambiente, las costumbres, la comida, los bailes...

Pero en el fondo cuando se trata de convivir, de escucharlos no es cierto. Es muy contradictorio y muy falso. Eso me da coraje, porque no debería deber esa discriminación, ese racismo cuando es un respeto elemental que deberías detenido no solo con los indígenas sino con quien sea. Hay una élite de gente con ciertos niveles de estudio, ubicados en ciertos sectores sociales con una frivolidad realmente espantosa. Es un hueco y una falta de cultura que realmente te asombra. O sea, no sé quienes son los incultos... Lo que da más tristeza es que en la mayoría de los casos son grupos sociales dominantes, muchos que determinan la forma de ver, la forma de hablar, la forma de relacionarse sobre todo en los medios de educación y de comunicación. Entonces, la gran mayoría del país vive expensas de lo nosotros estamos determinando, los dueños de los medios. Es muy triste, pero así es.

Los fotógrafos en especial tienen una forma de ver, por definición, el producir imágenes es una forma in equiparable a no ser analfabeto, o sea, saber hacer imágenes es como saber leer y escribir. Entonces, es algo básico. Es algo que

deberían de fomentarse como hábito permanente en todos los niveles: hacer imágenes, agarrar una cámara y tomar fotografías específicas para lo que quieras, para lo que tu buscas, para cualquier pretexto; eso te hace reflexionar lo que está del otro lado, del otro lado de tu ojo, ni siquiera de la cámara. Y eso te hace tener respeto por todo lo que está fuera. Son respuestas de una comunidad que sabe lo que está viendo. Llega a un lugar, sabe lo que busca y sabe que hay algo afuera que no entiende. Hay comunidades que uno no los comprenda y aunque vivamos así, muchas no las conocemos, muchas veces no las entendemos, son contradictorias. Es una mezcla tremenda. Es como un vértigo que hay que tomar distancia para entenderlo, pero hay un respeto. Antes que nada hay un respeto. Pregúntale a cualquiera de los fotógrafos que veas y todos trabajan con un respeto increíble por lo que hay, si están fotografiando indígenas o si fotografian medios urbanos o si hacen fotografía de paisaje. Hay un respeto y eso es parte de la formación de un fotógrafo. Lo que no puedes pedirle a quien no tiene una formación así, que no tenga una formación cultural medianamente empeñada en adquirirla. Entonces, es esto que te decía: Hay grupos que están tan preocupados por su sobrevivencia que no importa si el otro es indígena o no. Hay un desprecio absoluto y es parte de la vida cotidiana. Es un país muy difícil para vivir aquí. Entonces, en esa sobrevivencia no importa a quien te lleves, por un lado. Y por otro lado, si las aspiraciones de cualquier mexicano es tener la tez cada vez más clara o tener el talle cada vez mas esbelto, el vivir en algún nivel parecido a lo que pudieras vivir en otro país es una locura, o sea no tiene sentido. Es muy difícil que la gente tenga respeto cuando su vida esta encaminada por un lado y volteando por otro. Por donde pasan chocan. Así sucede.

LMC: Se lee mucho que una característica del lo mexicano es observar y copiar.

RR: Sí, así es como una forma constante. La sociedad mexicana así es. Antes de valorar lo que se produce siempre estamos mirando hacia fuera. No importa si entendemos o no. Es como una forma de estar en el primer mundo. Es como una aspiración eterna, cuando no esta resuelto taparte. No está resuelto en los basas de todos los demás. No que no tenga sentido ver hacia fuera, pero para qué darle tal importancia a lo que hay afuera cuando aquí también hay cosas importantes. Está bien que se mire hacia fuera, está bien que se reconozca lo que hay afuera, que se tomen influencias del extranjero, pero lo que no esta bien es que sea la única forma de ver. El tratar de adquirir una conciencia mediante la mirada de terceros, me parece que no es buen camino.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy?

RR: Creo que no es una cuestión de sangre que sin duda hay algo de eso. Es más bien una cuestión de desarrollo social y de desarrollo cultural. Son comunidades que tienen afinidades, que tienen costumbres y que tratan de mantenerlas. Mientras más integrado a una comunidad así estés, podría decir que eres indígena aunque literalmente quizás no lo seas, aunque tengas una formación urbana. En el fondo siempre hay tradiciones que conservar, aún y cuando están mezcladas. Muchas de las tradiciones que ahora se defienden con un nacionalismo tremendo, en realidad

son mezclas muy añejas de otras culturas. Es parte del mismo juego. Desde entonces ha sido mezcla tremenda y ahora es difícil separarlas.

LMC: Es imposible.

RR: Es imposible y no se si tenga sentido tampoco aquí andarse en términos de quienes son indígenas, a quienes les corresponde levantar esa bandera y a quienes no.

Mira, lo que yo te diría es: La cultura indígena es un término que puedes ir cercando en esos términos de desarrollo, de convivencias con intereses mutuos. No tiene sentido que le busques más, porque es un híbrido. Está todo mezclado. Hay comunidades indígenas urbanas que se mezclan con pueblos indígenas de otros lugares. Y actualmente, es una pena decirlo, pero el activismo político ha ensuciado mucho el desarrollo de muchas comunidades. Hay una contaminación tremenda de intereses particulares, específicos de manipulación tremenda de los indígenas o de algunos grupos indígenas por parte de algunos, no solo grupos políticos, incluso las mismas escuelas de antropología, algunas instituciones no gubernamentales o algunas de trabajo social, instituciones médicas... todo el mundo quiere sacar ventaja.

LMC: ¿Ha cambiado el indígena; su carácter? ¿Es más activo ahora que antes?

RR: Sí, sin duda. Y eso me parece que es resultado del flujo de información tan fuerte que hay ahora. Es más fácil saber lo que se piensa en otros lugares, un poco ubicarse en el contexto en el que viven las comunidades y entonces tener respiraciones completamente válidas. Y eso les hace tener una voz más fuerte. Me parece que se han dado cuenta que les escuchan; antes no hubo forma de oírlos. Por ejemplo, al principio del siglo XX casi todo estaba por descubrirse, casi todo estaba por conocerse. Las principales instituciones arqueológicas estaban prácticamente intactas. Muchas comunidades indígenas estaban completamente aisladas. No había forma de que ellos se les escucharan, se les oyera.

LMC: En la literatura de principios del siglo XX dicen a veces que los indígenas sean sumisos...

RR: Sumiso es un término literalmente despectivo. Me parece que más que sumisos hay una sabiduría en donde no tiene sentido la confrontación. Y en ese no confrontarse pueden tomar distancia. Entonces, tomar distancia se puede interpretar como ser sumisos cuando en realidad estas tratando de involucrarte más con quienes te agreden. Podría ser una respuesta, no lo sé.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

RR: La realidad la vas construyendo tú; y partimos de la pregunta primera. Si en realidad lo que buscas con imágenes es algo que ya tienes dentro, entonces tú realidad tú mismo la defines. Si sales a la calle, tu realidad es completamente distinta al que va caminando contigo; ves cosas diferentes. En términos fotográficos partimos de que la imagen que buscas ya la tienes; tu realidad es completamente individual.

LMC: ¿Cómo define sus trabajos con el tema indígena? -¿Lejos o cerca de la realidad contemporánea?

RR: Muy lejos. Te digo, no lo he hecho mucho. Ni siquiera he hecho literalmente un trabajo sobre comunidades indígenas; nunca he ido a una comunidad indígena a fotografiar.

LMC: ¿Eso sería una obra, un trabajo cercano?

RR: Eso sería una obra, me parece que cercana; interesarte por una toma directa o una mirada inmediata. Sin embargo, hay otra parte donde puedes apropiarte de eventos, de objetos de algún simbolismo. No lo he hecho. Hice algunos ejercicios muy temprano que saturaron por completo ese camino. Las conoces: estas piezas como prehispánicas grandes.



Rogelio Rangel, Presencias, s.l., 1991 / Fuente: FOTONOVEMBRE, Escenarios rituales, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Casa de la Cultura, CONACULTA, SER



Rogelio Rangel, Presencias, s.l., 1991 / Fuente: FOTONOVEMBRE, Escenarios rituales, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Casa de la Cultura, CONACULTA, SER

LMC: ¿Tiene más que esas dos que yo tengo en mi archivo?

RR: Me da mucha pena, pero si había más. Ese era un tríptico de tres piezas grandes. Hay solo dos en el libro. Una tercera, me parece, se quedó el Centro de la Imagen. Por ahí debe estar. Ellos lo tienen muy probablemente, porque estaba en la

oficina de Patricia Mendoza. Estuvo ahí mucho tiempo y cuando sale Patricia, no lo sé. Ojala la tiene ella esa pieza, porque si no lo tiene ella, es una pena, ya no sé donde está.

Había una serie pequeño de formatos muy, muy pequeños como 6 x 10 cm; también mucho con una iconografía prehispánica, más que indígena, prehispánica. Literalmente es por el valor formal. No había nada que me involucraba ni con las formas de vida en esa época ni actuales. En ese sitio ni antes, ni después.

LMC: ¿Se publicaron esas fotos?

RR: Esas se publicaron, se fueron a alguna exposición en el extranjero; no sé donde. Sé que estuvieron en Houston en FotoFest y luego de ahí se fueron a Europa ya no sé. Nunca regresaron y no sé en que camino se quedaron. Soy un caso realmente....

Mira, tuvo un poco de fortuna. Hace un par de años que no tengo un trabajo que se exponga. Antes siempre había algunas exposiciones en las que participaba. De alguna forma era invitado y tuve la fortuna de que me tomaron en cuenta sin mayor pretensión. Yo nunca busque ni figurar, ni meterme, ni colarme, ni nada. Casualmente la mayor parte de esas exposiciones no se han montaron en México. Casi todas fueron montadas en otros países. De manera de que catálogos quedaron, otros no. Algunas piezas regresaron y otras no lo sé. Así ha sido.

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

RR: Pienso en términos de lo que Maruch ha logrado. No creo que sea su trabajo un resultado de una búsqueda específica contra otro gremio o contra otra mirada, porque no fue así. El trabajo de Maruch salió por sí mismo, es algo lo que ella iba a hacer en algún momento. Hemos tenido la fortuna de conocerlo. Ha sido tan contundente que uno pone en duda buena parte de la auto fotografía, la fotografía frívola. Es como sucedía con los indígenas, los indios en Norteamérica. Había fotógrafos que cruzaban el país de los Estados Unidos para registrar sus costumbres cuando todavía había comunidades apaches. Y como no cumplían con sus expectativas, el fotógrafo iba cargado con vestuario apropiado. Los pintaban sus caras, les cambiaban los zapatos, les ponían pose, etc. Entonces, hasta la fecha hay archivos inmensos con imágenes que uno duda que realmente sean así. Los apaches no eran así o si alguna vez lo fueron... Hay mucho de falso. Es una ilusión, es una aspiración vana, no tiene sentido. No sé hasta donde nosotros les hemos puesto a nuestros indígenas ropas falsas, contextos falsos. Me parece que ha habido sin duda un abuso y es cuando estas imágenes de Maruch cobran una fuerza tremenda. Salen de su alma. Ella ya tenía sus imágenes.

LMC: La combinación de imagen y texto en sus obras es muy interesante.

RR: Sí, le da contexto, ancla el sentido de la imagen. Le da totalmente sentido.

He visto las de ella y he visto algunas de algunos talleres, incluso de niños. Son imágenes inocentes, fuertes, hermosas en muchos sentidos.

LMC: ¿Es el proyecto de Mariana Rosenberg, el taller de Guelatao?

RR: No conozco esas imágenes, no las vi.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

RR: Fíjate que me gustan las dos. A pesar de que las tomas directas, la fotografía documental, en algún momento la hice, pero la deje de hacer y ahora no me interesa ejercerla. Hay una fascinación cuando veo imágenes compuestas. Sucede con cualquier imagen, de alguna forma te estremeces aunque no es un lenguaje que me interese ejercer. Pero hay una fascinación permanente por las imágenes. En lo personal, me gustan más las imágenes construidas. Pero hay esa otra parte que es complementario. Me parece fascinante cuando estén bien logradas, son excepcionales. Me gusta mucho. Y la otra, en la fotografía construida por supuesto hay algo de truco. El fotógrafo te hace ver lo que quiere y no otra cosa. El asunto está en descubrir lo que realmente está puesto en escena. No es gratuito. Entonces, es un lenguaje difícil, porque hay como un manierismo muy elemental, muy simplón. Pero hacer fotografía construida, aunque sea en imágenes preconcebidas para una toma fotográfica, cuando cuajan, cuando logran hay algo te estremece.

LMC: ¿Una fotografía bien hecha, qué es? ¿Es la donde se ve que está construida o es la que parece ser no construida?

RR: No importa, porque el sentido no está en si das cuenta o no te das cuenta. Uno de los propósitos puede ser que te des cuenta. Como tratar de verte la cara. Ese es como una opción, o sea el fotógrafo está haciendo las cosas lo más parecido a la realidad sabiendo que tu te vas dar cuenta que no es cierto. Es como una mentira. El juego es aceptar esas reglas, saber que es una mentira. Entonces, ahí empieza el diálogo. Lo que está en juego no es si es muy real o no es muy real, sino lo que está en juego es todo ese discurso atrás. El discurso puede ser el engaño que hay... Es como el teatro. En el teatro la gente juega y como espectador tienes que aceptar las reglas. Y quienes están actuando, juegan a que tú crees que es la realidad y no es cierto. Bueno, es un lenguaje igual. No tienes que poner en duda que son verídicas o verosímiles cuando la realidad no es el asunto. El asunto es la otra parte. Lo divertido es, cuando la gente se la cree real y en realidad estas viendo la cara. Eso es muy divertido.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

RR: Me parece un paso más en el quehacer fotográfico. Tiene cualidades específicas, calidades distintas, técnicas diferentes, medios completamente distintos. Pero al fin y al cabo, el hacer una imagen o mostrar una imagen es el asunto y no importa el medio. No me preocupa mayormente saber la técnica fotográfica. No la sé, no me interesa conocer. En la parte digital hay algo que es nuevo... He aprendido algo. Las manipulo, por supuesto. He hecho fotografía digital y tienen caminos distintos. Hay cosas digitales que yo lo puedo conseguir por medios electrónicos y hay cosas que únicamente con medios tradicionales de exposición lo puedo lograr. Son discursos paralelos que se complementan y no estoy en contra de ninguno de los dos.

LMC: Pedro Meyer es un gran defensor de la fotografía digital.

RR: Bueno Pedro, sé que tiene una postura muy radical. Hay por otro lado a lo mejor un poco de... No sé si sea muy romántico, no creo, pero en términos de calidad hay algo que yo no he logrado en la fotografía digital que seguramente dándole vueltas se consiga, pero no me interesa buscándolo por ahí. Si la otra parte está resuelta y si hay algo de magia y de sorpresa... hay algo que todavía no controlas. En lo particular la fotografía tradicional, la técnica tradicional la he trabajado con un grado muy amplio de fallo y error. Entonces, es crea un punto muy importante que el azar. El azar es determinante en mi trabajo. Eso en la fotografía digital no sucede. La fotografía digital tienes que pensar y hacer. Y literalmente lo que quieres, ahí está. No hay un encuadre mal hecho, no hay una exposición mal resuelta, no hay nada. En la fotografía digital lo buscas, lo haces o no lo haces; en las técnicas tradicionales no. Son tantos los factores que intervienen que el resultado siempre es distinto. Y eso es lo que me gusta.

En la fotografía digital hay algo frío en las imágenes. Hasta ahora no he visto una imagen construida que me motive. Y mira que he visto imágenes... Hay algo de falso, algo que nunca me va a gustar.

LMC: La manipulación digital de imágenes es muy frecuente actualmente. ¿Hasta qué grado cree que la fotografía mexicana de hoy está representando la realidad en la que vivimos?

RR: Si representan la realidad en términos de que es un caso absoluto. Hay una anarquía tremenda, hay manierismo pobre, muy pobre. Usar las herramientas de manipulación digital es lo más fácil que hay. Y todo el mundo termina haciendo objetos muy parecidos. El asunto no está en si la imagen funciona o no funciona, si es lo que tú querías o no querías, sino el dilema es si usaste el filtro adecuado o el efecto que el otro no tiene; o ya viste, conseguí un filtro para hacer no sé que cosas. Si lo buscas está bien. Son herramientas, estás disponible y se pueden usar. Pero el asunto es que hay un abuso desmedido, o sea las imágenes producidas así, realmente sabes. No importa que las haga, sabes quien esta detrás es una computadora que las puede hacer. El problema es saber que hacer con la imagen. Creo que no hay una... Sería mucho más fácil utilizar estas herramientas teniendo un conocimiento mínimo de una estética y un ejercicio visual sin una computadora. Es algo que da herramientas para ver, para conocer, para reflexionar sobre lo que buscas, sobre lo que más te interesa. Una vez que sabes eso, tienes como un camino medio-nado o medio-intuyes la cosa. Entonces, la computadora de puede ayudar o no, pero tratar de hacer ejercicios sobre la computadora hasta ahora lo que refleja es una realidad muy pobre de este país. –Sí, si refleja la realidad.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

RR: Creo que inevitablemente sí, en algún momento. Espero que tarde muchísimos años, espero que tarde lo más posible. Pero la tendencia es esa.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

RR: No sé cual va a ser el proyecto siguiente, pero lo que ahora son unas tomas muy pequeñas en un formato de polaroid. Creo que son unos 5 x 4 pulgadas, y son ejercicios visuales, literalmente pretextos para ver que me encuentro. Es algo completamente personal y algo que me tiene entretenido. Estoy jugando, estoy encontrando cosas al azar, descubriendo cosas como personales...

LMC: ¿Vas a volver al tema de lo indígena?

RR: No. Si me lo encuentro, a lo mejor sí, pero por el momento no es algo que tengo pensado ejercerlo. Si me topo con algo que tiene que ver directamente con la realidad indígena o con una cultura prehispánica que me interesa, a lo mejor sí. Mientras tanto, no lo busco.

LMC: Hay varios fotógrafos que han tratado el tema indígena y que ahora ya no lo buscan como antes. Por ejemplo, Graciela Iturbide, ahora hace fotos de pájaros y de la naturaleza...

RR: Sí, he visto unos paisajes muy bonitos de Graciela. Y tiene toda la razón. Ella mostró unas imágenes impresionantes de algunas comunidades y esto que está haciendo ahora, me parece que vale la pena explorarlo un poco más.

No sé como estén los demás... No sé Suter, por ejemplo. Sé que estaba dando unos talleres, pero en términos fotográficos, no sé con que este, pero el había hecho fotografía también de comunidades prehispánicas. Tiene una carga simbólica tremenda.

LMC: ¿Qué opina sobre sus obras?

RR: Me gusta mucho el trabajo de Suter. Sé que tiene muchos detractores, pero hay una búsqueda muy original o muy auténtica para apropiarse de sus imágenes con una carga tremenda. Lo que sucede es lo mismo, lo que te decía hace rato: Son imágenes realmente tan fuertes que siempre hay quien tenga la referencia original y entonces compares, porque es esta contra el original; ¿qué es mejor? Pues, el original. Pero, bueno esa no es la original, es una versión recreada... en fin, son discursos distintos. Ahí está el asunto, en poder y saber verlas. Es muy fácil decir no me gustan, porque...

LMC: Porque no las entiendo.

RR: Porque no las entiendo, porque conozco de donde viene la pieza. Bueno, sí que conoces bien la pieza, pero no es aquello: Esto es otra cosa. Me gustan mucho. Conozco a Suter hace tiempo. Me parece que en algún momento necesitaba como soltarse, dejarse llevar y se mantuvo en una técnica impecable. Me gusta muchísimo su trabajo.

He visto poco de lo que hace con los medios digitales en Internet y cosas así, pero lo que he visto expuesto me gusta. En el Centro de la Imagen presentó unas bandas verticales enormes con cuerpos. En fin, lo que puedes ver de él fascina.

Entrevista con David Ribas vía correo electrónico, Febrero 2004, Barcelona-Berlín, México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

David Ribas (DR): Ya de pequeño durante las vacaciones escolares siempre iba con una cámara que me prestaban mis padres.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

DR: Un medio de expresión personal. Un modo de ver las cosas con otro ojo. El lente u objetivo, te ofrece una mirada desde otro punto de vista captando lo que nuestros ojos, de algún modo, son incapaces de ver.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

DR: Un espectador con tres ojos. El que sale a la calle dispuesto a trabajar.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

DR: Personalmente fotógrafo, creo que el ser artista va ligado con poseer un enorme y gran currículum detrás.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

DR: La imagen es como un autorretrato. Te define, te describe, y te hace ver tus sentimientos. La mejor imagen que obtienes un día de trabajo, es aquella que describe mejor tu personalidad, y la que más te gusta es aquella imagen con la que más te identificas.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

DR: El fotógrafo sale a fotografiar y se encuentra un mundo real, que es el que todos estamos viviendo. Luego puede venir la manipulación de la imagen, que sería también, parte de su realidad, en este caso, la del fotógrafo que la está manipulando.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

DR: No se si el nivel, pero si mucho el interés. En México hay una buena tradición fotográfica, en donde nacen buenos fotógrafos.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

DR: Está como en todos lados, de buenos fotógrafos, por decir, solo tres viven de la fotografía. Creo que también debería de haber más difusión o más interés por los jóvenes fotógrafos y no solo estar publicando trabajos de fotógrafos ya consagrados. Aunque este problema no es culpa de los fotógrafos sino de los medios de publicación.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

DR: Creo que sí, mi experiencia cuando yo llegué a México en el 95 y me fui directamente a la sierra, fue que hay más interés en mostrar una cultura como tal “pobrecitos indígenas” que no saben nada, y en cierto modo esta es la visión de un indigenista hace para mostrar la realidad, en este caso de la tarahumara para recibir ayuda. Para los indigenistas la fotografía es solo un comprobante conforme existe tal cultura.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el “fotógrafo indigenista”. ¿Qué opina sobre el término “fotógrafo indigenista” (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

DR: Sí, conozco muchos que han ido a la tarahumara, y pocos los que han podido no caer en la trampa de la antropología. Eso depende del grado en que tu te implicas con ellos, del modo en que ellos te aceptan como parte de la comunidad, de tus sentimientos y las amistades que puedas ofrecer y aun así puedes caer en el error del más puro estilo antropológico. Es más, yo te cambio la definición: el fotógrafo indigenista tiene como misión más importante la de ser un antropólogo, dar sentido a lo que esta haciendo, y por eso usa la cámara para demostrarlo.

Una persona que desea trabajar como fotógrafo en zona indígena es aquella que sabe diferenciar y olvidar lo que significa ser un antropólogo.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

DR: Me gusta aprender una nueva forma de vivir, de pensar, de actuar, y de reír que tienen los tarahumaras. Y por supuesto de saber vivir con la naturaleza que los rodea.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

DR: Por supuesto, me identifico como un tarahumara más.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

DR: Lo más bonito de los tarahumaras es el trabajo en comunidad.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

DR: Es una lástima que tengan tantos problemas con los mestizos que viven en los pueblos de alrededor.

Pero lo peor es el trato de las autoridades, parece que los traten como basura. ¿A ver porque no es posible que un amigo tarahumara pueda viajar solo hacia Guadalajara (donde esta cursando la Prepa) y llegue a destino con los trescientos pesos que le regalé para el viaje? En el camino hubo un control policial y le requisaron el dinero por no llevar documentación, cuando realmente la constitución mexicana dice que cualquier mexicano es libre de viajar por territorio sin documentación alguna.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

DR: Yo veo la tarahumara tal como ellos la ven, la sienten y la viven.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

DR: Únicamente he fotografiado la tarahumara, y todavía no he acabado. Cada vez que voy para allá traigo nuevo material y comienzo nuevas series, el trabajo está dividido en series (25 por ahora) y todas tienen una relación extensa con la bebida sagrada de las fiestas, que es el *teswino*. Algunas son más documentales que otras, y otras poseen una visión más personal.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

DR: Sí, por ejemplo la muerte de un ahijado mío.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

DR: Todos somos indígenas, yo soy indígena de Premià de Mar, donde nací. Ser indígena no es motivo de pobreza sino motivo del lugar donde naces.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

DR: Quizá mi trato con ellos es diferente con el del resto de fotógrafos que han pasado por la comunidad donde estuve. Mi trato es que la imagen no solo me pertenece a mí, sino que la comparto con ellos. Quiero decir que regalo muchísimas fotos que he hecho tanto en blanco y negro, las de color que tomo con una cámara pequeña son expresamente para eso, para regalarlas después, incluso les dejo la cámara de bolsillo en las fiestas para que ellos aprendan a tomar sus fotografías. Algunos hasta han aprendido a usar la que uso para trabajar.

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

DR: No le conozco, pero por supuesto que si hablando del trabajo de Pedro con los tarahumaras, o el de las mujeres de Juchitán de Graciela Iturbide, como el de

Gertrude Blom con los indígenas lacandones, Pablo Ortiz Monasterio con los huicholes, u otros internacionales como Dario Mitidieri con su trabajo de los Niños de Bombay...

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

DR: Salgado con todos sus Trabajadores, Sussan Lipper, con un trabajo titulado Grapevine, un pequeño pueblo de EEUU, Juan Rulfo y Oaxaca, Flor Garduño en Hidalgo, Charles Harbutt en Mérida, Yolanda Andrade i su México DF, Richard Misrach con su serie de los desiertos en EEUU... son de los que más he revisado y seguido para mi trabajo de la tarahumara.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

DR: Mi intención con el trabajo de la tarahumara no es explicar quienes son, ni como viven, ni que hacen y dejan de hacer los tarahumaras. Eso seria puro estilo documental. Yo elaboro este trabajo a partir de un tema concreto, que es el maíz y el *teswino*, un tipo de bebida casera parecida a la cerveza. Podría decir que es un trabajo visto desde dentro, conociendo parte de esa cultura, el espectador puede dar un sentido u otro en las imágenes. Creo que la esencia de la fotografía está en lo espontáneo, es el poder de observar y la capacidad de reflejos para tomar una fotografía, la que hace que esa sea mucho mejor que una construida.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

DR: Yo lo veo como un producto de rapidez para ver primeras copias, nunca lo usare para hacer las imágenes finales. Y por otro lado, estoy estudiando Photoshop para abrirme el camino en cuanto a un trabajo en el campo de la fotografía, pero nunca como trabajo personal.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

DR: No.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

DR: Estoy empezando un proyecto sobre el trazado "La Via Augusta", que corresponde a la carretera que antiguamente los romanos usaban para desplazarse por la península ibérica. Ahora lo estoy haciendo por la provincia de Barcelona, donde he empezado hace poco, con la intención de llegar por un lado junto a la frontera con Francia, y por el otro hasta Tarragona: capital romana.

Entrevista con José Ángel Rodríguez, 06.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nace tu interés por la fotografía?

José Ángel Rodríguez (JAR): Para mí la fotografía fue algo meramente casual. Yo caí en la fotografía por azares del destino. Era muy joven, era un adolescente y estaba en la ciudad de México con mi familia. Habíamos llegado de la provincia en el '68 y estábamos viviendo en la ciudad de México. Yo estaba estudiando la prepa, tenía 16 años, cuando mi padre me dijo: "Si quieres seguir estudiando la preparatoria, tienes que conseguirte un trabajo. Tienes que estudiar en las mañanas y trabajar en las tardes o viceversa." Entonces me metí a estudiar la prepa y en las tardes conseguí un trabajo en el Club Fotográfico de México. Una de las socias del Club Fotográfico era amiga de una hermana mía, es Escamilla, la he visto en el Centro de la Imagen, es fotógrafa también, Escamilla y Elena Celaya, ellas eran socias del club y miembros de la mesa directiva, ellas eran compañeras del trabajo de mi hermana, mi hermana trabajaba en la Dirección General de Estadística México, entonces yo trabajaba repartiendo publicidad de mano , y a veces que hacen tarjetas para un centro dental, entonces salí a la calle con un montón de tarjetas para repartir. Escamilla siendo compañera de mi hermana que necesitaban hacer publicidad de los talleres del club Fotográfico de México, los cursos intensivos de fotografía, entonces necesitaban que algún muchacho repartiera pósters y se fuera pegar pósters en la tienda de foto, en lugares públicos para promover los cursos intensivos de fotografía del club, entonces mi hermana le dijo que yo era publicista que yo hacía publicidad, pero yo solamente repartía volantes de mano , entonces me dieron como 200 ó 300 carteles para que yo hiciera la publicidad de los cursos de fotografía, se dio por la amistad de mi hermana por Elsa, Escamilla y Elena Celaya, entonces en algunos cursos yo les hacía eso, me encargaba de hacer la publicidad, sucedió que el laboratorista del Club Fotográfico de México que era un señor muy grande que había tenido como 25 ó 30 años de laboratorista desde que el club era de antaño, él renunció porque el ya estaba muy viejo , era el señor Aguilar, se fue , porque ya no podía trabajar y entonces dejó el laboratorio. se quedó vacante el laboratorio, Elsa le dijo a mi hermana que ahí había un trabajo,..que se había ido ese señor que si yo no lo quería tomar, yo le dije a mi hermana "yo no sé nada de foto, yo no sé nada, me dijo:"ahí te van a enseñar. Es un trabajo, agárralo, es una buena oportunidad" , entonces entré a trabajar como laboratorista en el Club Fotográfico de México, tenía 16 años, fue así como yo me metí en el mundo de la fotografía, ya estando en el club, pues para mí solo era preparar químicos, cuidar las ampliadoras, lo que me dijeron. Si llega un socio a trabajar en el laboratorio le das su lente, le das su ampliadora. Entonces ahí fue aprendiendo un poco de técnica, me enseñaron a preparar los químicos, pero estando en el club llegó un día que un actor y maestro conocido y famoso, se llama Alejandro Parodi, él es un actor de cine, ha hecho varias películas, él es un gran maestro de fotografía, coincidió que se había formado un grupito de jóvenes en el club entre 18 a 25 años que eran socios. Al club había que para una inscripción y una mensualidad para poder disfrutar de todo lo que taba la membresía de un club. Para mí era ser un laboratorista con un horario en las tardes e ir hacer mi trabajo. Llegó Alejandro Parodi después de vivir varios años en Europa,

cae en el club como visitándolo muy formalmente y había un grupo de jóvenes socios que estaban ahí vacilando, haciendo bromas, entonces Alejandro Parodi se dio cuenta que a este grupo le gustaba la foto, entre ellos estaba Jesús Sánchez Uribe, que ahora es famoso, conocido; Martha Sará, Carlos Morales, Rafael Doniz, bueno una serie que ahora ya son fotógrafos, entonces Alejandro Parodi les dijo si quieren yo les enseño foto pero ustedes échenle ganas, yo me comprometo en darles clases de fotografía gratis todas las tardes con la única condición de que ustedes le echen ganas y respondan, si realmente quieren ser realmente fotógrafos, entonces Alejandro Parodi nos motivó, era un gran motivador, nos daba clases de historia del arte, técnica, historia de la fotografía, nos hablaba de pintura. Entonces, fue a través de Alejandro Parodi con toda la motivación que dio a este grupo, pero para mí era sólo mi trabajo, había una generación más vieja en el club, que eran los socios fundadores, gente con dinero, profesionistas, industriales, gente con dinero que tenían al club como su lugar de hobby y tenían puestos importantes como director, secretario, tesorero, y era gente grande con ideas de mediados de siglo. Esta generación como que ya traían otras ideas y entonces chocaron las dos generaciones. Chocaron las dos generaciones en el club, de los socios viejos, Enrique Cegarra, todos ellos, Lázaro Blanco,... bueno, Lázaro Blanco no tanto, él más bien se identificó con la gente joven. Hubo un choque: el grupo de Alejandro Parodi con jóvenes y los viejos. A los viejos no les gustaba. De alguna manera sintieron celos, porque Alejandro motivó a los jóvenes y les enseñó foto, mucha técnica, iluminación, hacer retratos, etc. sacaba Rembrandts; un día llegó Alejandro con una cabeza de Apollo grandota para enseñarles arte. A través de él descubrimos como la fotografía viene desde el grabado, la pintura. Nos ponía copiar Rembrandts, el efecto de luz etc. Nos hacía hacer todo esto con foto. Entonces a parte de toda esta técnica, nos motivaba, nos hablaba de los grandes fotógrafos; incluso yo conocí primero a Edward Weston, a Cartier-Bresson,... -fueron mis primeros ídolos. Ya después a Don Manuel, porque Alejandro un día nos dijo como que no conocen a Don Manuel, pues, le tienen que conocer por esto y esto. Entonces para mí fue así, fue muy gradual mi interés por la foto. De principio fue porque necesitaba un trabajo y caí en el club, en el club llegó Alejandro y Alejandro me motivó. Después, en esos años, yo terminé la preparatoria y me encontré una disyuntiva -¿Qué voy a hacer?- si ya me dedico a la foto o estudiar una carrera universitaria y eso puede ser sociología, comunicación o algo así. Cuando terminé yo me seguía por la fotografía, pero te digo, toda mi escuela, digamos, nació a través de la fotografía artística. No fue ni a través de periodismo, ni a través de la universidad. Mi primer contacto con la fotografía fue con el arte, la fotografía en su máxima expresión cien por ciento artística. Toda mi educación fue estrictamente artística por Alejandro. Y así fue como nació mi interés por la foto.

LMC: Eso influyo mucho en su fotografía, pero su obra es documental.

JAR: Sí, mi fotografía es documental también, claro, se vuela documental. Aunque bueno, eso se puede discutir: dónde esta lo documental y dónde esta lo poético, lo artístico, dónde lo antropológico. Hay un filo muy fino donde, yo creo, el ojo va y viene, como que coquetea para acá y se va para allá. Pero bueno, yo te hablo de mis principios. Yo admiraba a Weston... yo retrataba mi escusado... porque Alejandro nos ponía a practicar. Salgan a la pista y consíganme armonía de tonos y volumen. Nos

mandaba con la cámara a buscar formas. En mi caso el interés por el periodismo, por lo documental vino un poco después.

LMC: ¿Qué es una imagen?

JAR: En el caso de un fotógrafo, una imagen es todo. Una imagen es la luz en su máxima expresión. Una imagen es la perfección en juego. Un juego perfecto. Hay una parte de un poema de Juan Gregorio Regino que habla de eso de las imágenes... ahora no lo ubico bien, pero habla de que un lugar de imágenes es un lugar sagrado, digamos, él lo llama *ndabua isien*, un termino mazateca. El *ndabua isien* es un lugar donde existe la perfección, él dice "nido de imágenes" donde existe la perfección. Digamos, en este caso, dónde nace la luz, donde empieza la creación. Es un lugar perfecto, casi, casi dónde mueran los dioses, digamos. Entonces, en el caso de un fotógrafo, la imagen es eso. Es la luz en perfección.

LMC: ¿Cómo describe el carácter de los pueblos indígenas?

JAR: Creo que es un mosaico muy amplio hablar del indigenismo. Tienen muchas cosas en común, tienen muchas diferencias. Se puede hablar de muchos México indígenas; no el lo mismo el indígena urbano de la ciudad de México que se fue a trabajar y se quedó y sigue teniendo todas sus raíces. No es lo mismo al indígena chamula que siembra su milpa, que tiene que trabajar en el campo, que tiene que hacer su oración. Cuando los dos son indígenas, unas son características del uno otras son las del otro. Entonces, es muy amplio. Yo creo si tendríamos que hablar de características generales, pues, sería imaginación, despojo de la cultura, agresión milenaria de trato de sus costumbres y sus tierras y, desde luego, una característica importante sería una resistencia a lo largo de muchos años. Han resistido durante muchos años, pues, podríamos decir heroicamente. El hecho de que todavía conserven la lengua y muchas tradiciones. Desde luego las tradiciones siempre están cambiando e incorporando cosas. Y las cosas siempre van a estar ahí, se incorporan y se cambian. Eso yo creo que es en todas las culturas. Otra característica, digamos, de valores diferentes, sería que han sabido preservar ciertas cosas a través de los años que es lo más valioso que tenemos nosotros Mexicanos. Es lo que nos ha identificado como México, como país. Lo que nos da identidad es eso, toda la tradición y toda la cultura de los pueblos indígenas de muchas maneras, de mil formas. Unos más y otros menos, otras cambiando vertiginosamente, otras agarrándose a lo que ya tenían, pero todos han querido preservar estos valores que nos dan identidad. Yo creo que es lo más valioso que tenemos los mexicanos.

LMC: Me he dado cuenta que los mexicanos siempre dicen lo más nuestro es lo indígena, pero por otra parte siento un racismo tremendo hacia los indígenas. Es contradictorio. ¿Lo siente igual, que existe este problema?

JAR: Sí, por supuesto. Nosotros digamos hablamos de valores. Por ejemplo, el carnaval en Chamula. Ves una fiesta, una res, un canto, la música... cualquiera se asombra. Todos nos asombramos y yo por eso me considero un apasionado por la sombra visual y la pureza que me provoca. Pero históricamente también somos un pueblo conquistado, un pueblo que perdió la guerra, que perdió su cultura. Al ser

derrotado arrastramos toda una serie de...nosotros decimos de malinchismos, de frustraciones. Entonces por cuestiones históricas tomamos estas actitudes que el indio es sucio, es apestoso, el flojo, no trabaja, pero son ideas que se han ido inyectando a través de la historia políticamente, culturalmente, religiosamente conforme con los tiempos. Y el racismo de ahí viene, creo, racismo y rigor histórico. La contradicción existe, porque nosotros, los mexicanos, estamos definiéndonos.

Por ejemplo, aquí en San Cristóbal de las Casas el coletto, que es el descendiente del español blanco que no se mezcló con el indio, se cree puro, aunque la mayoría de los mexicanos son mestizos. Todavía hay muchos rasgos de racismo, no todos, pero por ejemplo todavía en los años 50 y 60 los indios no podrían caminar por la banqueta en San Cristóbal de las Casas. En los años 60, entonces hace cuarenta años, y hasta los 70 todavía no se les permitía caminar por la banqueta, tenían que caminar por abajo. ¿Dime si eso no es racismo? Entonces, los dos son mexicanos, los dos son chiapanecos, los dos conviven... el coletto dice que nos es indio, sino descendiente del blanco y de ahí viene una parte del racismo.

Pero el racismo también hay por la otra parte, aunque no sé, si eso se puede llamar racismo. El indio odia al blanco, porque lo ha explotado, lo ha despojado históricamente.

LMC: El racismo desde este lado no existe tanto, -¿o sí?

JAR: No, lo que yo veo, más que nada, es resistencia y sobrevivencia. También hay rigor lo que se entendería.

LMC: ¿Se considera fotógrafo o artista?

JAR: Fotógrafo. Si uno dice artista, puede sonar un poco pretencioso. Yo desde el principio te dije que para mi la fotografía ha sido estrictamente artística... Si recapacito la pregunta y me la pones así, yo pienso que sí, artista. Y artista, porque la fotografía finalmente es solo un instrumento, una técnica, un medio. Si no hubiera sido la fotografía, seguramente hubiera sido otra cosa...tal vez la poesía. No sé en mi caso que hubiera sido. A lo mejor hubiera sido bailarín –igual es un artista. Por eso, yo desde el principio quise decir, para mi yo considera a la fotografía como arte. Los fotógrafos somos como muy celosos del oficio fotográfico. Entonces, es como que la fotografía es otra cosa a parte. Creo que eso se dice, porque históricamente siempre se le vinculó con al pintura. Ya la fotografía se liberó sus atavismos y ya se sobreentiende que la fotografía es arte; nadie lo puede dudar. Finalmente hay artistas.

LMC: ¿Con que etnias mexicanas ha trabajado?

JAR: Cuando empecé, empecé con los tepehuanes, porque yo soy de Durango. Los tepehuanes habitan hacia el sur de Durango. Yo tenía interés en descubrir mis ancestros. Mi abuela era tepehuana. Tenía mucha curiosidad de conocer sobre mi cultura y empecé visitando las comunidades tepehuanas en Durango, después los coras y los huicholes que son vecinos en los límites que forman Durango, Zacatecas, Jalisco y Nayarit. empecé con estos tres grupos. Después, cuando vine a trabajar en

Chiapas prácticamente todos los grupos de Chiapas: tzotziles, tzeltales, choles, tojolabales. También en Oaxaca he trabajado con zapotecas, mazatecas y triquis.

LMC: ¿Hay pocos triques, verdad?

JAR: No, son bastantes: hay triqui alta y triqui baja. Sí, y en Guerrero también trabajé con los pueblos nahuas de Guerrero; en Puebla con los otomís también.

LMC: ¿Como se acerca a ellas, a las etnias?

JAR: Bueno, yo creo que diferentes maneras, de mil formas. Mis primeros viajes eran nada más, digamos, a la buena de dios, como se dice uno. Llégale y a ver que pasa. Por ejemplo con los tepehuanes, me junté con un antropólogo que andaba haciendo su tesis. Coincidimos y empezamos viajar juntos y caímos en una comunidad donde no sabían ni leer ni escribir. Entonces les ofrecimos darles un curso de alfabetización para adultos y también para jóvenes y enseñarlos a sumar, a multiplicar, a restar, a dividir y así. Nos fuimos allá en una comunidad en la sierra perdida, en San Francisco Cotán, que ni siquiera había carretera. Llegas después de dos horas caminando por el monte y llegas. Les dijimos, les damos un curso.

LMC: ¿Y si querían sin ningún tipo de resistencia?

JAR: Sí, si querían, porque ellos son un grupo de tepehuanes. Ellos van a trabajar en algunos meses la cosecha del tabaco. Bajan de la sierra a las costas de Nayarit y van a cosechar el tabaco. Nos decían que muchas veces los que les pagan, los engañan, los estafan, porque no saben multiplicar. Ocho horas de trabajo a cuarenta pesos...tomate 300 pesos y ya está. Les roban veinte, les quitan. Querían saber multiplicar bien que no les engañaran a la hora de que les paga en las cosechas. Eso fue el motivo por el cual ellos estaban interesados de aprender. Ese fue un tipo de acercamiento. Entonces caro, empezas a convivir y nos invitan a la fiesta que nunca a nadie dejan ver. Lo hacen en la noche, bailan, hacen ceremonias, ritos. En este caso siendo maestro y viendo que ellos tienen un beneficio, se abren también y te invitan.

LMC: ¿Y ahí no tenían miedo que se les saca el alma al tomarles las fotos?

JAR: No, no. Las mujer más, las ancianas un poco más, sí. Los jóvenes y los hombres maduros ya no. Ellos les gustan que les tomen fotos. Algunas personas, mujeres, se tapaban o se esconden. O, si ven que tú te llevas bien con los demás en la comunidad y que eres aceptado, entonces ya las personas grandes no te dicen que no, ni te agraden, pero te digo se voltean discretamente, no se dejan o se tapan. Tengo una foto en vidas donde hay una mujer con un velo que se tapa y se le alcanza ver la cara. Yo le iba a tomar la foto, pero ella se tapo la cara con el velo. Eso hizo la foto más interesante. Se ve como ella piensa que nadie la está viendo. Es interesante. -Sí, ha habido de todo en las comunidades.

Ese es un tipo de acercamiento. Otro es que muchas veces por diferentes motivos estas viajando y no puedes volver a la comunidad o quedarte o estar regresando. Otra manera es llevar cámara polaroid y tomarles y regalarles ahí mismo

la foto. Eso te permite trabajar mejor con la gente. Ya les diste fotos y ya te dejan trabajar en blanco y negro. La polaroid, no siempre, a veces es una llave que te permite acercarte. Porque dicen: ¿no tú ya te vas y te llevas las fotos y cuando te volvemos a ver? Y aunque tú les digas: no, voy a regresar... Muchas veces ya no puedes regresar, otras veces sí. Por ejemplo, en mi caso con las coras, la foto del niño que se llama "Retrato para un niño cora" que es un niño cora sentado en una sillita con sus guaraches y su pantalón blanco. Yo le tomé la foto, regresé al año siguiente, se la llevé impresa en 8" x 10" y se la regalé. En este caso yo volví y se las dí las fotos para que me permitieran seguir trabajando con la familia un año después. Entonces, hay ocasiones en que si te resulta regresar el trabajo, que ellos lo vean. Finalmente, ellos tienen todo el derecho de tener las fotos. Eso es otra manera de acercarse.

Otra manera es haciendo contactos, haciendo amigos de amigos. Por ejemplo, tienes un amigo aquí... Juan Gallo, el es amigo mío, el es chamula y ha tenido puestos y cargos religiosos y políticos. El es un pintor. Por eso nos conocimos; porque el arte nos ha unido. Ha hecho murales en Tuxtla y es famoso. El a veces me dice: vente, vamos, el es mi compadre, el es mi amigo. Si hay bronca, nos vamos corriendo. Entonces, a veces por medio de un amigo logra uno tener acceso a situaciones donde no es fácil tomar fotos: rituales que se hacen en la noche, fiestas religiosas... Otras veces el acercamiento es así.

Otras veces el acercamiento es por medios oficiales. Cuando trabajé en la SEP con Mariana Yampolsky. Ella estaba coordinando una serie de publicaciones para hacer libros bilingües, para enseñarles a los niños a escribir su lengua con el alfabeto castellano. Por ejemplo, como se dice "casa" en tzotzil? –Sna. Entonces ponían en el libro la foto de una casa, pero tenía que ser una casa tradicional de San Juan Chamula y luego se ponía abajo: sna. O la casa en el monte...entonces, una casa en el monte y ellos ya ponen en tzotzil como se dice casa en el monte. Nuestro trabajo era tomar las fotos para ilustrar, le decíamos las cartillas, que eran los libros de lenguas bilingües. Se hicieron en los años 80, 81 y 82 por nosotros. A través de los maestros la SEP nos decía que debemos buscar el maestro tojolabal que se llama Juan Díaz Pérez y está en tal comunidad. Díganle que usted van a hacer la cartilla, el es el maestro y aquí tienen la lista de fotos que van a tomar y pónganse de acuerdo con el maestro. El maestro les va ayudar a que ustedes consigan las fotos, porque un maestro en una comunidad es querido, es respetado. Lo que diga el maestro es casi la ley. Entonces a través del maestro nosotros haciendo las cartillas lográbamos crear otra serie de situaciones que nos permitían tomar fotos en blanco y negro –a parte de las cartillas que era fotos en color. Teníamos la cámara de blanco y negro a un lado. Te quedas a dormir en la comunidad y muchas veces nos recibían con una fiesta porque íbamos con el maestro. El maestro avisaba que iba a ir con los fotógrafos para hacer un trabajo. Ya nos estaban esperando en la comunidad con juncia, con música, casi como si fuéramos grandes invitados.

Se te abren las puertas por la forma como te conectas. En mi caso creo que han sido de diversas formas. A veces tienes que pagar, otras veces vino un *pasión* que es un cargo religioso alto en San Juan Chamula, pero también en otras comunidades, y el tenía que pagar la fiesta. Ser *pasión* es muy caro, que tiene que pagar la fiesta de todo el pueblo, matar una res, invitar a comida, tamales, velas, flores, música, refrescos...todo, el junta todo. Es un honor para él pagar todo. El *pasión* es integro espiritualmente, pero también económicamente. Tiene que ser bien

de todo, tiene que ser un señor. Entonces, este *pasión* de Chamula no tenía mucho dinero; le faltaba la res. Entonces, nos vino a invitar a un amigo y a mí. Dijo: Le voy a invitar a los fotógrafos, les dejo tomar unas fotos y me pagan la res –nosotros dijimos claro que sí. En este caso pagamos entre los dos, creo que eran, 4.000 pesos que él quería para pagar la res. Tienen que sacrificar una res, es parte del ritual sacrificar una res. En este caso le dijimos, sí, pero da nos chance. Así se hizo el trato. Claro que había gente que no estaba de acuerdo, porque pensaban que le habíamos pagado al *pasión*, que el *pasión* se había quedado con todo el dinero y que el *pasión* se estaba haciendo rico. Le pagamos la res, él la compró y la sacrificó. Pero siempre no falta ahí en la comunidad que no quieren que les tomes fotos. Pasan y te dicen cosas, te agraden verbalmente, pero como ahí está el *pasión* que les dice cuidadito, porque si agraden a los fotógrafos se las ven con él. Entonces no más gruñen y refunfuñen. Nos dicen “pinche gringo” aunque no seas, pero de dicen cosas. Las mujeres de repente de dicen algo, te avientan una naranja y se dan la vuelta, pero no pasarían de ahí. Entonces, sí, a veces tienes rechazo.

LMC: ¿Los contratos verbales funcionan siempre?

JAR: Sí, bueno, a nosotros nos funcionó. Igualmente nos pudo haber engañado. Llegar a la comunidad y decir vayan con la policía y no podemos trabajar. El nos permitió trabajar un rato, como dos o tres horas, y después nos dijo: saben qué, voy a tener problemas, porque llegó la policía de Chamula. Lo presionaron a él y él vino con nosotros y nos dijo: discúlpenme, pero tiene que ir. Y a nosotros no nos gustó mucho, porque habíamos pagado 4000 pesos, pero ya habíamos podido trabajado tres o cuatro horas y bueno.

LMC: ¿Qué me dice sobre los derechos de autor? Muchas caras indígenas se hacen famosas. ¿Solo se debe llevar los beneficios económicos el fotógrafo?

JAR: El derecho de autor es del que toma la foto y no del modelo. Pero también depende de cada fotógrafo y de cada modelo. Yo creo que es algo que se tiene que discutir. En mi caso sí es justo que se les retribuya o si se les pague a la persona retratada que tenga algún beneficio. Yo pagué al *pasión* o llevas la polaroid a pagas o le das una foto. En caso de este *pasión* de Chamula, les dimos un juego de todo lo que se fotografió en color, porque me dijo, sí, pero queremos color. Entonces, le tuvimos que fotografiar en color. Ahí hay un beneficio. En el caso de que sea un retrato de una persona, de un solo personaje, es el acuerdo y el contrato que hagan el fotógrafo y el retratado.

LMC: Ahora, a mi, me sorprendió la conciencia que tienen los fotógrafos indígenas con eso. Claro, ellos también tienen problemas. Si sacan muchas fotos de una persona de la familia y la familia se entera que se mandó una foto al otro del mundo y que ha ganado...

JAR: A algunos les conviene, porque se hacen famosos estos retratados. Les trae beneficios y te voy a poner un ejemplo. La mamá de Pedro Mesa, él es de Tenejapa,

el ha sido el director y el presidente de esta tienda de artesanos, de Sna Jolobil⁴. Sna Jolobil es una cooperativa de artesanos indígenas que tienen una tienda y todo lo que producen los artesanos indígenas lo venden ahí: bolsas, huipiles, todo. Y Pedro Mesa, junto con otras personas de Estados Unidos de Norteamérica y de San Cristóbal crearon esta cooperativa. Siendo muy joven Pedro Mesa, él tomó la dirección de Sna Jolobil. Se llama la casa de los artesanos. Varios fotógrafos han retratado a su mamá y han hecho postales y del retrato de su mamá se hicieron carteles. Jeffrey Fox hizo un cartel, libros, postales. Claro, a ella le trae beneficios, porque la gente va y le visita su casa, vende huipiles, porque es famosa como tejedora, como teñidora. Ella está contenta, porque es famosa. La gente pregunta por ella y compran sus piezas. Igualmente con Rosa Hernández. Ella es de San Andrés Larráinzar. Otros fotógrafos han hecho tarjetas postales y carteles. Ella es de las dirigentes de Sna Jolobil del grupo de teñidoras de San Andrés, de las que tiñen la lana y todo esto. Es una mujer líder de las teñidoras, porque sabe y tiene toda la tradición. Y es muy famosa ella por los libros, tarjetas, pósters... Y ellos, que yo sepa, nunca han protestado contra los fotógrafos, porque yo siento que se hayan beneficiado. Se venden sus productos en el Sna Jolobil, la gente les busca, les entrevistan. Estas imágenes les han ayudado.

LMC: Es interesante, porque hasta ahora solo me comentaron del caso contrario. Que hubo problemas con familiares, con la comunidad...

JAR: Yo sé que otros han protestado que ganan mucho dinero y que no les dan nada. Creo que en ese caso el afectado tendría que ir con el fotógrafo y decir, oye vamos a compartir los beneficios. Ahora, para un fotógrafo que hace tarjetas postales a veces es difícil compartir, porque las está vendiendo poquito. Creo que tienen que hacer un arreglo con esa persona que está protestando por derecho y uso de su imagen y quiere un beneficio a cambio. Que haga un contrato con el fotógrafo y se ponga de acuerdo. Tiene que haber también, yo creo y eso es muy importante, un acto de buena fe por ambas partes.

LMC: ¿En su trabajo con indígenas se acuerda de alguna situación difícil?

JAR: Sí, como no. Bueno, más que difícil, yo podría decir diferente, misteriosa, digamos, inexplicable, mágica, aunque también había difíciles, pero...

Una vez estaba en San Andrés Cuamiata, Jalisco, con los huicholes en el gran *callihuey*. El gran *callihuey* es una casa ceremonial donde el *maracame*, que es el máximo líder huichol... *Maracame* quiere decir el "hombre que canta", "el cantor", "el poeta". El *maracame* estaba haciendo un ritual para el cambio de gobierno huichol. Entonces, el *maracame* canta toda la noche a la luz de una gran fogata y tiene sus dos águilas que le responden. Son otros dos que cantan, el águila de la derecha y el águila de la izquierda. La misión del *maracame* es ingerir pellote toda la noche y alcohol, bueno, agua ardiente, y tabaco, bueno todo lo que pueda alterar los sentidos. Y tiene sus visiones. El *maracame* esa noche la iba pasar toda la noche cantando desvelado. Se desvelan cantando y sus dos águilas le responden.

⁴ <http://www.snajolobil.com> (01.11.2011)

Entonces estaba ahí con otro amigo fotógrafo, nos habían invitado, ya teníamos varios días de estar ahí. Habíamos ido con el pretexto de hacer una cartilla, uno de estos libros bilingües para la SEP, pero el maestro no llegó, nos dejó plantados. Decidimos quedarnos en la comunidad y resultó que venía Navidad y nos quedamos y venía Año Nuevo y bueno, vamos a quedarnos ya, vamos a pasarnos Navidad y Año Nuevo acá. Nos quedamos y nos empezaron a agarrar confianza, pasaron dos semanas, llegó el Año Nuevo y llegó el cambio de gobierno huichol. Siguió esta ceremonia del *maracame*.

Coincidió que llegó un estudiante de la Universidad de Zacatecas, de antropología, y quería gravar el canto de un *maracame* huichol precisamente. Llegó ahí, cayó y él ya sabía porque era un antropólogo de este cambio de gobierno; nosotros ya estábamos ahí.

Nos invitaron, empezó el ritual, nos dieron pellote, nos dieron de tomar alcohol, de fumar, nos pusimos ebrios... como se dice vulgarmente, hasta la madre. Estábamos en el *callihuey* y este amigo de la Universidad de Zacatecas llevaba una grabadora. Circulaba el pellote que dicen el choco milk, porque es un polvo café y parece choco milk, pero es pellote deshidratado, secado y molido. Agarran este polvo y lo mezclan con agua y parece choco milk, por eso dicen choco milk. Nos han dado choco milk a todos y a este muchacho de la Universidad de Zacatecas no se lo quedó el pellote. Porque el pellote, si no tienes cierta fuerza de voluntad, lo vomitas. Es muy fuerte, muy amargo, es fuertísimo el pellote y tiene un sabor terrible... – terriblemente rico. Le dijeron los huicholes, a ti no se te quedó el pellote y el pellote se te tiene que quedar para purificarte, para que tengas visiones, para que tengas fuerza, es decir para que estés bien en armonía con todo lo demás, no solo contigo mismo, sino con todo lo que está adentro de *callihuey*. El antropólogo vomitó todo el pellote.

Entonces, le dijo un huichol a este estudiante, sabes que, no vas a poder grabar. Discutieron y aunque el huichol le dijo que no va a poder grabar, el joven lo hizo de todas formas. Empezó el reventón, la música y el canto, los cuernos... todo estaba en una gran alucinación. El empezó a grabar y pasó un rato y dice ahora vengo, voy a ver que pasa y salimos los tres, mi amigo, el y yo. Salimos fuera del *callihuey*, que no es más que un cuarto y entonces empezó a probar su grabadora. – No grabó. Hizo varias pruebas de grabación y grababa. Volvimos a entrar al *callihuey* y grabó, pero no grabó nada de la ceremonia. Le dijo el huichol: "Te lo dijo que no se va a grabar, porque el *maracame* no quiere. Si el *maracame* no quiere, no vas a grabar."

Según el huichol ocurrió todo esto, porque el pellote no se le había quedado. Y el otro que es un científico y no lo entendió. Es una grabadora, lo picas y graba... No gravó. Y yo soy testigo, no grabó. No es algo difícil, pero es algo inexplicable. No entiendo, por que él no pudo grabar adentro. Y él se fue sin nada. Ahí pasó algo inexplicable en el *callihuey*... no sé.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

JAR: Un fotógrafo hoy en día, creo que es una pregunta muy amplia que requiere muchas respuestas. Creo que hoy en día, como siempre, un fotógrafo es la misma cosa. Para mi no es más que un cazador de imágenes, aquél que logra detener un instante, aquél que logra congelar la historia, eternizar un instante. Son los dos

puntos. Parece una contradicción, que logras eternizar un instante irreplicable, porque aunque tu vuelvas al mismo lugar y pongas la cámara en el mismo lugar y fotografías el mismo árbol no será la misma foto, ni la misma luz. Entonces, fuera de las connotaciones meramente técnicas que el fotógrafo es el que logra captar un instante, congelar el movimiento. Creo que el fotógrafo es aquél que está detrás de lente, que no es más que artista, y entonces el fotógrafo es la persona, es el ojo, es la ventana a través de la cual esta expresando una emoción, un sentimiento, pero a raíz de algo que está viendo, de algo que está viviendo, de una visión que a fin de cuentas es muy propia, porque es finalmente el fotógrafo que decide si es esa foto o no es. Yo la puedo tomar, pero si no quiero, no es. Finalmente es él que está detrás él que decide. Entonces, un fotógrafo es lo que se formó, es lo que se educó, es lo que vivió, es todo el cúmulo de experiencias que ha tenido. Yo creo que un fotógrafo es como cualquier artista con las mismas inquietudes. Igual que un pintor y un poeta, se hacen las mismas preguntas, las mismas angustias con la diferencia de que tiene el frío metal enfrente de él. Hay un instrumento en medio. El pintor extiende le brazo y, se puede decir, que el fotógrafo extiende si mirada, extiende su ojo. ¿Entonces, qué es un fotógrafo? Es finalmente la sensibilidad que está detrás de la cámara y eso cada quien. Yo discutía esto mucho con un amigo y los amigos nos decían ¿quién es mejor? o ¿quién es más bueno? y nosotros decíamos no hay quien es mejor ni quien es el número uno. Simplemente somos diferentes. Cada uno tiene su manera. Hay unos fotógrafos más agresivos que les gusta más hacer sentir la presencia del fotógrafo. Sus fotografías son a partir de la presencia que está ahí, que es el fotógrafo. Yo diría que el fotógrafo egocentrista; sentirse él, el artista y que le momento y la imagen giran alrededor de él. Como unas personalidades muy, muy fuertes. Y hay fotógrafos que nos gustaría ser invisibles. A mi, me gustaría ser invisible, si me pidieran que quisiera ser, porque podría entrar con mi cámara sin de que nadie se diera cuenta que estoy ahí. Para mi una de las mayor virtudes de un fotógrafo es esa, saberse aislar para no alterar la realidad y que la historia suceda y él robarle este momento de la realidad a la historia, pero como alguien sin nombre como alguien que no estuvo ahí para que los momentos queden intactos, puros. Pero te digo, es otra manera de conseguir la foto. Finalmente, un fotógrafo es la personalidad de cada quien.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

JAR: Sí, definitivamente. Me considero un apasionado de la cultura indígena y no solo lo he dicho yo, lo han dicho otras personas que han escrito sobre mi trabajo, que hay un apasionamiento por lo indígena. Y como se dio, pues, se dio descubriendo esos momentos. En mi caso, como en el de muchos artistas, se debió a ocasiones personales, por vivencias, por cuestiones emotivas. Tuve un desencanto amoroso y por eso decidí a viajar; me fui a tomar fotos. A raíz de eso decidí irme a conocer mis raíces. Ahí descubrí lo indígena con los tepehuanes. Para mi fue muy bonito, porque como te había dicho antes, estábamos dando este curso de alfabetización. Nos invitaron a un *mitote* que es una ceremonia muy bonita que hacen para pedir lluvia, para que lleguen y haya buena cosecha. Entonces, todo se dio muy íntimo, muy bonito en un lugarcito. Fue como un sueño en la noche, las mujeres, el chaman, las ofrendas, el canto... para mi fue como una revelación. A raíz de ahí fue que, yo tuve este enamoramiento, porque fue todo muy puro, muy bonito.

Claro, después hubo desencantos, después hubo cosas muy fuertes: militarización política, lucha mezclado con los rituales y las ceremonias. Pero ese apasionamiento y esa admiración nacieron por eso, por ese primer viaje que tuve con los tepehuanes en Durango.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"?

JAR: Sí, por supuesto. No es de ahora, se ha dado desde siempre. Los salvadores de los indios desde Lázaro Cárdenas que creó el INI, y casualmente el primer INI de México se creó aquí en San Cristóbal de las Casas; vino Lázaro Cárdenas para fundar el primer INI de México. Ya desde entonces nació este termino del famoso paternalismo hacia los indígenas de que sí, te vamos a dar y sí, te vamos a ayudar y sí, te vamos a proporcionar. Te vamos a dar tu techo y te vamos a dar machetes y todo ha sido como dar y vas por un sentimiento de culpabilidad histórico con un saldo que nunca se ha pagado con los indígenas que vivieron despojados, marginados siempre. Cuando hay revoluciones, cuando hay reivindicaciones de derechos y todo esto, pues, vienen los salvadores de los indígenas. Entonces, si ha habido como un lado de paternalismo. Habido por otro lado buenas intenciones por parte de buena gente que quiere ayudar. Vienen a ayudar, pero sin entender todo este proceso histórico, sin querer compartir, sin querer meterse mucho. Algunos fotógrafos vienen y quieren entrar a tomar fotos y les ofrecen un trago de agua ardiente y no lo aguantan, no lo quieren tomar. Les cae mal y entonces, claro, los indígenas se sienten rechazados. Si tu vas y te dan, pues, éntrale y si está muy fuerte, pues, ni modo. -¿Para que vas?

Yo siento que esa "indigenización" si se ha dado, pero te digo desde el mismo término, creo que está mal empleado, porque finalmente somos todos. "Indigenización", creo que nosotros mismos la invitamos, nosotros mismos la estamos desarrollando mal, en la mayoría de las veces mal, pero si se ha dado, creo que es por eso, por un sentimiento de culpa, de que uno no quiere sentirse tan mal. En el caso de algunos extranjeros no se porqué, si sea por admiración o por estudio o interés científico, antropológico. Aquí han venido muchos extranjeros y casualmente han sido más bien los extranjeros los que han logrado profundizar, aprender la lengua, conviven con ellos, porque traen un interés muy claro de estudio. Ser lingüistas, yo conozco varios gentes de Estados Unidos; en el caso de Guerrero trabajé con Jonathan Amith, un antropólogo lingüista de Estados Unidos que hizo su trabajo acá en Guerrero, lo hicimos juntos, y él habla el nahuatl perfecto, mejor que ellos incluso, porque como tiene este interés científico busca la raíz de la palabra. Entonces, le empieza a corregir a los mismos nahuas y les dice: no se dices así, habla bien, se dice así. Los nahuas de Guerrero se enojan y le dicen oye, pero tu ni eres indio; ¿quién va a saber más? ¿Nosotros que es nuestra lengua o tú que vienes de Estados Unidos y que estudias la lengua? Pero él les dice: hablen bien, no deformen su lenguaje. El lo dice con un sentimiento bueno, bien intencionado y ellos de sienten agredidos, este gringo, porque viene a decirnos como hablar. Sí, a veces somos más papistas que el papa y Jonathan no quiere ni es más mínimo error lingüística, porque así es él. Él exige a los indios perfección cuando nosotros no están sus patrones. Todo este perfeccionismo y esta metodología occidental no existen. El quiere, así, así se hace, porque así es la ciencia. Yo me dí cuenta de eso. Entonces,

sí, sí existe esta indigenización y por el lado del Gobierno es oficial incluso: el Instituto Nacional Indigenista.

LMC: ¿Como puede el Gobierno integrar a un pueblo indígena todavía aislado y a la vez preservar su cultura indígena?

JAR: Está difícil esta pregunta, pero yo creo que no se trata de que nosotros integremos a..., porque entonces estamos partiendo mal. Yo creo que las propuestas tienen que nacer de las comunidades indígenas. De ahí, que "ellos"... lo digo entre comillas, porque ellos no somos nosotros. De eso lo habla muy bien López Austin en el texto de mi libro: quienes son "ellos" y quienes somos "nosotros". Dedicar una buena parte a hablar de eso. Entonces, pienso que ha sido un error. Puede ser que el error haya sido incluso de ambas partes, porque también es muy cómodo decir: hay yo pobrecito, denme, que padre me están dando y dame arroz y dame y dame... es también fomentar ese paternalismo mal entendido. Entonces, esa confrontación que se da entre desarrollo-integración y conservación de la cultura tiene que venir del mismo seno de la comunidad, para que los mismos indígenas digan, bueno, nosotros queremos así, y estás son nuestras necesidades, eso es lo que queremos, es nuestra cultura y los elementos que queramos integrar del occidente o del exterior que nosotros consideremos que son útiles y que enriquecen nuestra cultura, vamos decidir nosotros mismos los que vamos a integrar. No poner en posición que a fuerzas está la Pepsi y la traen de la tiendita y la Sabrita. Te ponen la tienda y te lo tragas, porque no te queda otra alternativa. Entonces, para que se rompa este vicio, tiene que haber de las dos partes, tanto de los indígenas como de los demás, no solo del Gobierno, sociedad civil, ONG, gente interesada, toda la gente que tiene que ver con el trabajo comunitario o indígena más específicamente, puedan escuchar y respetar que es lo que la comunidad quiere y necesita. ¿Ahora, cómo va a lograr la comunidad eso? Ahí está la pregunta. Yo creo, que depende de ellos mismos también, porque no se trata tampoco de que uno vaya decirles como piensen. Creo que ya se dio, que los zapatistas han dejado muy claro cuál es la filosofía, cuál es la doctrina, cuál es la lucha. Creo que el trabajo que hizo Samuel Ruiz a lo largo de muchos años, ahí están los pastores, los brigadistas por la masa. Son como pastores jóvenes con influencia en su comunidad que se prepararon religiosamente, políticamente con la teología de la liberación. Ellos crean en las comunidades esta serie de preguntas para que la misma comunidad haga sus preguntas, sus respuestas, vean lo que quieren, como quieren desarrollarse, si su desarrollo es nuestro patrón de tener cosas y aparatos. Si es ese el desarrollo, como nosotros lo entendemos occidente que es el modelo para ellos o ellos finalmente van a decir lo que quieren. Definitivamente quieren el derecho a la tierra, quieren el beneficio de la tierra, quieren seguir sembrando. Una cosa que he aprendido es que la cultura indígena, y es algo que no tiene occidente, es muy importante para la cultura indígena sembrar. El maíz que te comes, el frijol que te comes, tal vez no el 100%, venga de tus manos, venga de tu tierra, de tu trabajo; porque eso te da interiormente, espiritualmente fuerza que es lo que te sostiene, es toda una filosofía, una religión, es parte de... todo está mezclado. El trabajo del campo, la siembra, el maíz está mezclado con la religión, todo es una sola cosa, entonces para que eso se dé se necesita que el indígena tenga la tierra, y que la tierra sea fértil, pero si tienen problemas políticos, problemas de la tierra, invasiones, territorios quemados que no

son fértiles, las culturas indígenas empiezan a verse afectadas por todo esto. Entonces entra el refresco, entra la coca-cola.... El gobierno ya no siembre, no. A Estados Unidos no le convienen comunidades así, ellos quieren meter el McDonald's y que consumas, y que compres y que te hagas un consumidor y eso choca con la filosofía indígena. El hombre que reza, el hombre que canta frente al altar, con el copal, con las velas, todo ese rito que se crea viene de atrás, del campo, viene de la tierra, viene la lluvia, el fuego, del trabajo, de los hijos, todo eso viene y se ofrece, se pide. Creo que de ahí viene la contradicción de que tu me hablas: "desarrollo y tradición".

Yo si fuera el indio diría ¿eso quiero? Un carro de lujo,...no gracias, para mí la vida es otra cosa. La herbolaria, hay una tradición rica en el conocimiento de las hierbas, creo que es un ejemplo claro, la herbolaria que te cura con el conocimiento de las enfermedades a la medicina de la pastilla, hay están las dos medicinas encontradas, los dos ejemplos, yo creo que las reuniones indígenas han dejado muy claro qué es lo que quieren y cómo lo quieren, somos nosotros y el gobierno los que no quieren escuchar y ponen oídos sordos y se tapan los ojos, porque es un problema muy complejo donde las comunidades están exigiendo su derecho a la tierra, entonces imagínate si tienen esa tierra y una buena asesoría técnica, desarrollo y si se les da la libertad de su cultura y sus tradiciones sean como ellos quieran, entonces se vuelven un peligro, se vuelven subversivos y además si tienen dinero y poder, entonces no conviene que se desarrollen así, yo creo por eso la lucha zapatista. Y por eso no ha habido avance. El punto esencial para mí es la tenencia de la tierra. Por ejemplo, los zapatistas están en la selva, pero la selva que dura años, tiene petróleo, tiene madera y los indígenas dicen esto es de nosotros nos heredaron los antepasados miles de años, tenemos derecho además nosotros no hemos tenido beneficios a través de generaciones, nos han sido marginados, explotados, asesinados. Entonces el gobierno dice, pero es que esto es seguridad nacional, este es territorio nacional. Tanto derecho tiene un mexicano de Sonora o de Durango o de Veracruz de disfrutar los beneficios que da el petróleo o la selva como un indígena, para el gobierno todos somos mexicanos. Ahora sí todos somos mexicanos, ¿verdad? Ves, es un problema político. Y los indígenas dicen, no esa es nuestra tierra. Ellos saben que si las quitan van a entrar los deprivadores y eso se va acabar como se ha ido acabando lo demás. Es complicado, porque el país necesita los recursos, los recursos están ahí. Tarde o temprano pienso que eso va a explotar. Porque, ¿cómo se va a solucionar? - ¿Cómo vivir en armonía con la naturaleza? Para mí ése es el tema, yo creo que las culturas indígenas han luchado por eso, han resistido todo el embate modernista por ese punto de vivir en armonía con la naturaleza. Pero la filosofía capitalista es otra cosa, va en contra de eso, yo creo ese es el problema: son dos filosofías que chocan. Una es comunitaria, con ejido, con tierra compartida. Cada quien tiene lo suyo pero entre todos hacemos uno, eso es un ejido. El presidente Salinas terminó con el ejido, es como haberle dado una estocada a las comunidades, porque acaba con los ejidos, algo que venía desde años atrás. Para que los ejidatarios vendieran sus tierras, y que pasa, hay una disolución social, se rompe una sociedad, se rompe una cultura, que es lo que quiere el capitalismo y Estados Unidos en particular. Quieren romper esa unidad y lo han logrado exportando ellos y nosotros importando religiones protestantes y evangélicas. Antes en los 40s todos eran todos católicos o la gran mayoría de chamulas eran católicos. Ahora hay muchas sectas religiosas y que pasa es que se

matan los evangelistas y los tradicionales corren a los evangélicos. Los dividieron con la religión.

Los expulsados chamulas son evangélicos, cambiaron de religión. Los tradicionalistas chamulas no permiten que ningún chamula que viva dentro del municipio sea evangélico, porque un evangélico rompe con la cultura. Por ejemplo, los evangélicos ya no toman alcohol –se supone que ya no toman alcohol- y para la cultura tradicionalista chamula, no solo chamula, para todos es importante tomar alcohol. El alcohol es parte ritual, es parte del brindis, es parte de... Los indígenas también tienen estructuras de poder, igual se reproduce el esquema mexicano de poder igual en las comunidades indígenas, pero a escala más chicas. No en todas. Hay comunidades indígenas más socialistas, digamos, más comunistas por decirlo de alguna manera. Pero en el caso de Chamula no. Se reproduce la estructura piramidal de poder. El cacique es como el feudal, el que tiene el poder comerciando, el del transporte, el del refresco, él de las velas... A esos se les llaman caciques, hombres poderosos. Son ricos comerciantes con poder político y comercial. Estos bien afectados, si los evangélicos rompen con la tradición y por eso les quitan todo. Y si no se quieren ir los matan o sacan a golpes o con ametralladoras. Todos los expulsados evangélicos se vinieron a San Cristóbal de las Casas por los 80s, son más de 30 mil expulsados chamulas, ahorita deben ser como 50 mil. Se creó aquí en San Cristóbal un cinturón de todos los expulsados evangélicos. ¿Pero quienes trajeron esta religión? Fueron pastores de Estados Unidos que llegan después; Lázaro Cárdenas (el presidente) contradictoriamente, porque indigenista y todo, les abrió las puertas pensando que iba a ver apertura. Entran estos evangelizadores y rompen toda esta red que ya estaba creada desde hace siglos y empiezan estos problemas que tenemos ahora; y trae el problema de la luchas entre tradición y modernidad y cómo integrarlos. ¿Cómo integrar? No hay integración. Yo creo que lo que debería de haber más que integración es un respeto a una cultura y dentro de ese respeto buscar las formas para que trabajemos todos y se beneficien los indígenas y se beneficie el país. Y que sea algo recíproco. Pienso que es la única manera.

LMC: ...siempre me encuentro con esos conflictos, algo tan simple como por ejemplo las mujeres sin zapatos ahí no se que escribir, si no llevan zapatos indígenas, por qué, porque es un signo de pobreza u otro día me comentaba el guía que es porque las mujeres necesitan estar en contacto con la tierra y eso significa fertilidad, si no tienen hijos las expulsan de la comunidad, y yo ya no sé cuál es la versión válida.

JAR: Yo creo que todo es válido, las mujeres modernas chamulas indígenas traen zapatos. Las mujeres que también son modernas pero tradicionales y que viven dentro de su comunidad pues no usan zapatos porque no tienen. Yo pienso que pueden tener. Un par de sandalias de plástico que es lo que usan, cuestan 20 pesos... Sí podrían. Yo creo que muchas mujeres se han acostumbrado, no se sienten cómodas con sandalias... Muchas lo hacen por costumbre. Y sí hay algo de cierto de que tocan la tierra y sientes, pero yo creo que cuando vienen las mujeres acá, algún lugar especial sí se ponen zapatos, yo me he fijado. Cuando vienen personas y se encuentran en talleres, se ponen zapatos.

LMC: ¿Qué opinas sobre la digitalización de la fotografía?

JAR: Pienso que es un gran avance, un gran descubrimiento, es una cosa maravillosa. Todo el avance tecnológico que se ha dado con los medios electrónicos y la imagen y fotografía no están exentos de estos avances. Ha habido una explosión, un boom de fotografía e imagen digitales, cámaras que ya no usan películas ni rollos, usan microchip y logran la imagen. Todo eso me parece un mundo fascinante.

LMC: Pero no lo utilizas...

JAR: Para mi creación personal no lo utilizo. Pienso que ahora nadie está exento de no utilizarlo. Yo soy un fotógrafo clásico, purista; pero si hago un libro no puedo hacerlo ahora sin los medios electrónicos porque cualquier diseñador va a usar computadora, van a digitalizar tus fotos, las van a escasear, las van a poner en una computadora para ver como van a ser los tonos y los negativos. O sea, tus fotos ya están en los medios electrónicos. Hacer un libro hoy sin pensar en el uso de la computadora es imposible. Cualquier diseñador te dice estás loco; ni modo de que empiezas con tus tijeras a cortar papel. Pienso que es maravilloso, es un gran descubrimiento que además es consecuencia de otro descubrimiento. Todo en una gran cadena. Pero creo que no hay que confundir, son dos cosas diferentes, la fotografía químicamente procesada es una cosa, la fotografía digital es otra. Son dos cosas diferentes. No veo por qué las tendríamos que comparar. Una fotografía digital viene de una cámara digital y trae otra manera de medir la luz, otra manera de captar la imagen...

Yo creo que uno debe de trabajar en donde se siente más cómodo, si un fotógrafo le sienta mejor hacer la fotografía digital por medios electrónicos y obtiene lo que quiere, los fines que quiere, pues es válido. Mientras obtengas el resultado que tu quieras, los medios son de cada quien. Yo personalmente prefiero más los tonos que te da el papel fotográfico revelado químicamente, porque no es lo mismo que tú apliques un pigmento o una tinta a una imagen que se forma por una reacción química que se da al quemar la plata o metal con el químico. Te da una sensación visual, eso se da por una fricción del químico con la plata quemada. Te da un efecto visual. No es el mismo efecto visual que te da cuando tú aplicas una tinta que ya está hecha y la vas poniendo en una superficie. No es lo mismo. No es lo mismo un acrílico a un gouache. Visualmente es diferente. Tu vez la copia hecha en el papel de plata, vez la plata, vez los tonos, vez la gama... Es muchas cosas además de la imagen. Si te vas por el contenido de la imagen, porque la foto es muy buena, el momento, a la mejor no te das cuenta de lo otro.

LMC: Esa sería una buena discusión para Pedro Meyer...

JAR: A lo mejor Pedro Meyer me escucha y me agarra, pero yo sí he visto que no es lo mismo. Si tu vez la sensación que te da el papel fotográfico, porque no hay tinta, no hay pigmentos. Hay una reacción química que es plata quemada con luz, revelada con químico. No es lo mismo. A la mejor la cuestión digital, la computadora quiere hacer parecer que ya igualó al proceso fotográfico y que hasta lo superó al igual que un día la fotografía superó a la pintura y superó el instante y la luz se independizó... Como algún día lo hizo la fotografía con la pintura, a la mejor la fotografía digital ya

quiere terminar de decir que por fin superó a una imagen fotográfica clásica y que no sólo la igualó sino que la superó ya independizarse y que ya sea otra cosa.

Mientras me sigan vendiendo película y papel fotográfico y químicos voy a seguir haciendo fotos así porque es una cuestión de oficio, que tu haces con tus manos. Es de habilidad manual, visual... es como el oficio de un carpintero, de un escultor... Hay toda una cuestión del oficio manual. Es como el grabador con las burilas, la habilidad manual, que tiene el dibujante para sacar la luz. Yo relaciono más la fotografía con sus primos, con el dibujo o el grabado con esa habilidad que tiene el grabador para sacar la luz que con la fotografía digital. A lo mejor lo logra, pero está toda esta cuestión manual, artesanal que tiene y que no tiene la fotografía digital.

He sacado fotos familiares con cámara digital, pero para mí no tienen mayor chiste que te puede dar una foto revelada en mini-lab. La fotografía en blanco y negro tiene todo este juego de luces, de sombras, de detalles... que tal vez te lo da la digital, pero desconozco las virtudes que te puede dar, no tengo la autoridad para hacer un juicio así ni mucho menos descalificarla para nada. Si algún día me sirve, yo encantado. Personalmente siento que la vida es muy rápida, muy corta y entonces, si tengo tiempo prefiero ir al cuartoscuro a imprimir. Lo más importante para un fotógrafo al menos en mi caso ahorita es capturar la imagen, dejar la imagen en negativo, en disco, en chip, en lo que quieras, pero dejar la imagen. Eso es lo más importante. Ya el futuro me dirá como lo quiera imprimir, como lo quiera hacer. A lo mejor se acaba la plata y ya no se va a poder. A lo mejor los negativos lo van a imprimir de otra manera, pero lo importante creo que es la imagen, el contenido y lo que estás haciendo con la imagen.

LMC: ¿Qué prefiere la documental o la construida?

JAR: Yo personalmente por mi trabajo prefiero la documental por el tipo de fotografía que he hecho, para nada descalifico una fotografía construida, de hecho tiene su valor, yo he hecho fotografías construidas. Pueden ser muy bellas, muy artísticas. Todo depende de cómo concibas la imagen. Yo puedo decir voy a hacer un retrato así y lo he hecho. He hecho fotografía construida de indígenas, por ejemplo yo quería tomar una foto de una mujer desnuda en la milpa. Una vez fui y le dije a una mujer porque no se quita la blusa, se deja la falda, se pone a trabajar en la milpa a cortar las mazorcas, se me hacía como muy bonito. Yo ya había construido en mi mente cierta imagen, pero quería hacerla real para poderla tomar, pero tampoco quería manipularla demasiado, le dije a la mujer quítese la blusa y váyase a la milpa, se puso a cortar mazorcas, a doblar la milpa y yo le tomé algunas fotos. Al final ella sacó una mazorca le quitó las hojas al maíz y luego como que me la ofreció. Entonces tengo una foto de una indígena refugiada de Guatemala, con su falda guatemalteca parada en medio de una milpa ofreciéndote una mazorca con el pecho descubierto. De alguna manera sí construí esa imagen, no totalmente ya que ella también puso algo. Dejé algo a la espontaneidad y hubo algo de construido también.

LMC: Y construido de laboratorio...

JAR: Sí, también. He hecho montajes, collage, pero menos. Tengo una colección de collage, incluso desnudos. No solamente hago fotografía indigenista. He hecho

retratos de otros. Incluso cuando empecé, empecé en la Ciudad de México tomando fotos de ciudades perdidas, retratos. Mis primeros contactos fueron muy artísticos; fue poco a poco con los indígenas que fue descubriendo los indígenas. En Chiapas llegaron los refugiados de Guatemala, entonces eso inyectó la cuestión política, que venían huyendo de la guerra, de la muerte y llegaron miles de refugiados a Chiapas. Cuando llegaron los refugiados en el 81 ó 82 viene esa parte como de politización, del documento. Pero yo tenía toda esa formación como muy artística y mezclaba todo, aprovechaba mis recursos plásticos, también para mezclarlos con la cuestión documental; para mí era una sola cosa. No lo quiero diferenciar, al contrario.

Esta foto de la niña de Guatemala... Es el retrato de una niña que viene de la oscuridad. Todo es negro y solo aparece su cara. Esa es una niña refugiada, llegaron huyendo de la guerra, su abuelito se murió, lo dejaron tirado en el camino... hay todo un drama. A esa niña le hice un retrato. Según yo hipnoticé a la niña. No había luz en la comunidad, sólo esta velita. También se me hizo muy, muy bonita la niña. Había una especie de enamoramiento entre la niña y yo. Incluso la niña muy coqueta conmigo. Le dije que le voy a hacer su retrato, pero no te muevas. Ponte así y así y entonces le acerqué la velita. Forcé todo, o sea no había luz, tuve que abrir todo el diafragma, la velita, tuve que someter al negativo a un proceso químico para subir la densidad porque con esa lucecita tomé la foto. A esa vela ellos le llaman candela. Es un frasco de nescafé y le echan gasolina o querosín, le ponen un trapito y la gasolina sube por el hilito y te da como una vela, con eso está tomada la foto, pero una foto no te da la luz ni te alcanza para que tomes una foto con esa luz, tienes que hacer una serie de procesos, de pasos. Yo ahí quería combinar dos cosas: el drama de los refugiados, de esta niña, que sufrieron muerte, destrucción, dejar su casa, llegar a un país más que con la ropa que traía puesta -todo lo que es un refugiado. Yo quería captar todo ese drama, con los ojos de la niña, con su cara, la luz que viene de la oscuridad y se asoma la luz, toda punteada, toda llena de granos, es como puntillismo. Yo quería mezclar las dos cosas la plástica de la luz y la niña tan bonita, su mirada, la luz... pero también toda la carga que trae la niña. Resumí las dos cosas. Para mí la estética, la plástica, la belleza es como una llave que te permite que te enamores de una imagen, que te permite querer estarla viendo, querer tenerla, poseerla. Para mí la fotografía es la belleza pura, que hace que te enamores. Entonces, una fotografía repugnante – no porque no sea buena foto... hay fotos muy buenas, pero muy crudas, muy fuertes – que yo no quiero estar viendo... Yo quiero ver una foto y la quiero tener en mi cuarto y estarla viendo para animarme el ánimo. Para mí, una imagen es esto.

Entonces, esa foto de la niña de Guatemala, aunque es un niña refugiada, que pensarías que está pobre, que no usa zapatos, que esta sucia, toda rota, mal vestida, chorreada, sin bañar, pues si la pones documental está jodida la niña, pero yo la quería ver de otra forma, usando todos los instrumentos plásticos a mi alcance.

LMC: Desaparecerá el uso de la cámara convencional con el uso de la tecnología digital

JAR: Probablemente sí... Aunque no sé, igual no han desaparecido otras técnicas muy antiguas de la fotografía.

LMC: Poca producción normalmente sube precio...

JAR: Sí, se ha vuelto un arte muy especial la fotografía en blanco y negro, entonces una fotografía impresa por el autor y firmada por el autor adquiere otra connotación, está hecha con tus manos en el laboratorio, en el cuarto, interpretaste el negativo, la luz, la estás pensando en la imagen, al hacerlo no solamente le estas dando tiempo, estás viendo que esa luz, es como esta pintando con la luz, poniendo todo en su lugar.

LMC: ...los artistas ponen pocas impresiones para subir o guardar el valor...ese es el problema de la fotografía, la reproducción...

JAR: ...un problema o una gran ventaja...

LMC: ...pues si pero yo me refiero al valor económico, alguna pintura es sólo una en realidad, la original, pero con fotografía el precio podría ser más alto con pocas impresiones...

JAR: ...pues sí, hacer una original, como se hacía antes, una en papel directa, en este caso el negativo es el original...pero....pues sí, seguramente va a pasar esto, se va a volver algo muy especial, como ya es, ahora... alguien que sepa imprimir, meterse al cuartoscuro y hacer una exposición con todo el rigor que se requiere necesitas no solo del conocimiento sino de mucho tiempo. Lo que pasa con la fotografía digital, paso eso, que les quitó el cuartoscuro a los fotógrafos, entonces todos los flojos, los que no saben imprimir, no les gusta pasarse horas, se les hizo muy cómodo, pero qué pasó. Yo siento que no llegan a profundizar la imagen. Tu cuando estás en el cuarto oscuro, te metes a la imagen, estás viendo el negativo, la estás viendo en positivo, la enfocas, la vez amplificada, le vez la luz, le vez el grano, le vez el tono, realmente te metes a la foto, entras a la foto, la vas haciendo paso a paso, la vas construyendo paso a paso. Eso te permite un conocimiento total de tu cuadro de la imagen, y a la mejor en la compu no sé... tal vez tendrías que tener otros recursos, otros caminos para llegar a lograr lo que tu quieres con esa imagen.

Y habrá fotógrafos que no requieren ese rigor, que digan pues ahí está ya, lo que quiero es decir que la información, quiero que sepan que ese niño tenía hambre o que esa mujer está aceptando la corrupción y que está en un momento ahí que lo agarraron en cierto momento, eso es lo que el quiere y ya lo logró. Pero esa obsesión plástica de la foto, de la luz, de los tonos que viene desde el dibujo, para mí desde Altamira, desde la pintura rupestre, a mí solamente me lo da la foto en el cuartoscuro, que yo la tomo y luego la revelo, yo hago todo hasta exponerla. Haces todo hasta ponerla en su marco y en el muro, recorriendo todo el proceso. A lo mejor si yo hago en algún día fotografía digital para que yo logre esto que yo estoy logrando ahorita con cuarto oscuro tendría que lograr no se que cosa, una serie de cosas digitales y programas, y no se qué, y tintas, papeles y gastarme no sé cuantos miles de dólares para lo que yo quiera lograr, el puntillismo que logré en la niña de Guatemala, porque me costó años para llegar a esa imagen, lograr subir la densidad, los químicos que estudiaba y no me quedaba y la volvía a ver y la volvía a imprimir. Tiene toda una historia técnica que la foto se va logrando, se va logrando, se va logrando... Hay negativos que los haces y no te quedan y los vas conociendo, modificando; la foto se va transformando en tu mente y en el papel. No es que la tomas e imprimas, a lo mejor si pero hay fotos que tienen su historia técnica.

Entonces la fotografía digital, no se si algún fotógrafo, yo tendría que preguntarle a Meyer como viajas por tu foto, cómo logras que finalmente logres todo eso que quieres con tu foto. La computadora y los medios digitales son solo el medio y el cuartoscuro es también un medio; el que más le acomode a uno.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

JAR: Sí, definitivamente. Don Manuel Álvarez Bravo fue y es, sigue y seguirá siendo un gran maestro, un gran ejemplo para muchas generaciones de fotógrafos. Don Manuel ha contribuido mucho con sus enseñanzas, con su ejemplo, yo particularmente sí soy discípulo de Álvarez Bravo. No puedo decir que a mí me formó Álvarez Bravo, porque cuando yo llegue con el yo ya estaba formado como fotógrafo, ya tenía ciertos conocimientos técnicos, mi relación con Álvarez Bravo fue más como enriquecimiento espiritual al vivir con el maestro. Sí trabajé con él en el cuartoscuro, fui su asistente durante dos años, pero definitivamente el nivel se ha elevado con Álvarez Bravo, no desde ahora sino desde muchas generaciones. Ahí está Héctor García que fue su discípulo, Nacho López que fue sudiscípulo, Graciela Iturbide y mucha gente. Sí, don Manuel definitivamente es una pieza clave en la fotografía en México, una inspiración para muchos fotógrafos.

El único peligro que yo veo es que muchos fotógrafos lo copien o se queden o nos quedemos en la influencia, y que estemos repitiendo lo que él hizo. Entonces, el reto es ése, porque no se puede decir que Don Manuel hizo todo. Cuando empecé a trabajar con él yo le dije que él había hecho todo y que es lo que nos dejó a nosotros. Dijo que no me desespere, que trabaje solito y que son varias cosas. Me dijo: Lo más importante es que sea usted natural, es con la vivencia, es con lo que te va a pasar en la vida. Pero yo no entendía eso, yo quería sacar la cámara y hacer clic y hacer la obra de arte. Dijo: Te va a llegar tu momento histórico cuando viajes, te vas a enfrentar a la realidad y la realidad te va a decir aquí es el momento, ahí es donde vas a trabajar, ahí es donde no debes de fallar. Solito la experiencia y la vida lo va a poner. –Sí, Álvarez Bravo es un gran maestro.

LMC: ¿Cual es en su opinión la situación de la fotografía contemporánea mexicana nacional e internacional?

JAR: Creo que la fotografía mexicana históricamente tenemos muy buenos maestros, muy buenos fotógrafos, tenemos realmente tela en donde cortar con los hermanos Mayo, los Casasola... Ellos nos han dado una base muy fuerte a los fotógrafos contemporáneos para situarnos muy bien. No se que nivel me hablas pero si nos comparamos con Estados Unidos por ejemplo, ellos tienen un mercado que no tiene México...

LMC: la situación, ¿cómo es la situación?

JAR: Muchos fotógrafos nos quejamos que no hay oportunidades, que no hay venta, que si te dedicas a la fotografía te mueres de hambre porque la fotografía artística no te deja, que no puedes vender tus fotos porque no te la pagan lo que merece, porque es mucho trabajo, te tienes que dedicar a hacer fotografía periodística para

periódicos, revistas, otros medios para poder vivir, no es como en otros países que la fotografía esta muy bien valorada. Un fotógrafo vende en galerías, publica y le pagan bien, en México no hay tal, a excepción de los grandes fotógrafos como Meyer o Graciela que venden bien; son excelentes fotógrafos, pero eso no se aplica para todo el resto de los fotógrafos. A ese nivel a la fotografía mexicana nos falta mucho, a nivel contenido, a nivel social sí la fotografía mexicana es muy fuerte y ha sido desde que se inventó casi la foto, porque incluso hay fotos del siglo pasado. Don Manuel donó una colección de cartas de visita que se hicieron en México de Cruces y Campa de los personajes mexicanos de 1860/70s, de personajes mexicanos. Yo las vi y dije pues sí tenemos historia realmente. Hemos tenido muy buenos fotógrafos y tenemos una situación muy favorable en cuanto a imagen, a documentar nuestra historia. Ahora en el sentido de comercialización, producción de materiales y todo, ahí si no. Dependemos de Estados Unidos, de Inglaterra para películas, para materiales, o sea en ese sentido nuestra situación es de dependencia. En el sentido de comercialización también. No se puede decir que fuera de cuatro o cinco que venden muy bien, sí la situación es buena. Pero yo creo que en el contenido México tiene un lugar que se ha ganado muy bien.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

JAR: Lo es todo, mi vida. Para mí la fotografía es belleza. Así concibo la fotografía. Es la belleza manifestada a través de la luz. Yo estoy obsesionado con la luz, incluso tengo una foto que se llama "donde nace la luz", de donde nace, de dónde viene, qué es la luz, que es un rayo; es una foto donde pega la luz en un lago y se hace como un remolino de luz que viene; para mí la foto es siempre estar buscando dónde los rayos de luz inciden, no me importa que si es animal, figura, mesa, persona, ojo, ventana, nube, lo que sea dónde concibe la luz para que toda la imagen quede en perfecta armonía y se logra la belleza. Para mí el arte y la esencia es la sublimación de la belleza. No se si lo logro en todas las fotos, pero siento que tengo algunas fotos contadas con los dedos de una sola mano, en las que creo he logrado tocar ese punto de la luz, de lograr rasgar la luz mas o menos de donde viene, como nace, como incide, cómo se refleja, cómo logra penetrar en tu retina y mostrarte una imagen que no existe ni siquiera en la foto que estás viendo, pero que se crea en tu cerebro porque esta imagen te va a provocar otra imagen. Don Manuel era un experto y un maestro en eso, con un título te daba una señal, una flecha para crearte otra imagen, partiendo de esa imagen con un título, te crea otras imágenes. Para mí la foto es eso, es cuando la luz llega y te logra desencadenar otras imágenes.

LMC: ¿Qué opinas sobre el trabajo de los fotógrafos indígenas?

JAR: Yo creo que el trabajo de los indígenas por lo que he visto ha empezado bien, pero sólo ha empezado. El libro de camaristas, de creencias, de chiles... Yo creo que le han ensalzado demasiado, han dicho demasiadas cosas bonitas sobre la fotografía indígena. Yo creo que toda esta critica no ha sido buena, ha sido más bien dañina porque los que han escrito los ponen como grandes maestros, como que qué fotos, qué sensibilidad, empiezan a decir un montón de cosas abstractas y conceptos de la foto que si el sujeto, que si esto, que si lo otro. Yo te aseguro de que los indígenas

que tomaron esas fotos ni siquiera entienden lo que los críticos están diciendo de sus fotos. Dicen de las fotos de Maruch, por ejemplo, qué fotos y si las ves bien son fotos muy sencillas como "mi comal", "mi tortilla", "mi hermana", "mi casa"... temas que para mí son muy válidos, está bien, porque están haciendo algo para su comunidad, están haciendo algo nuevo, pero se ha exagerado. No se le ha dado la dimensión correcta. Está muy bien que tengan el ímpetu y la motivación, pero se ha exagerado en hablar demasiado bien y eso yo creo no les ayuda a los propios indígenas, porque de repente ya se sienten que son los grandes artistas porque tomaron una mazorca o su hermano parado con la máscara. Te digo que está bien, pero si tu vez la historia de la fotografía y vez todo lo que se ha hecho y pones estas fotos, tu no puedes esta diciendo en la historia es que es un indígena que no tenía que comer, nació muy pobre y muy humilde en su comunidad, mira lo que ha logrado. Eso no importa en la historia, no importa si una foto muy buena que tomó el fotógrafo, el no le importa todo lo que tuvo que hacer el fotógrafo y cuanto sufrió para tomarla ni nada. Si es buena es buena y si no es buena... aunque haya sufrido, haya hecho, haya venido, haya dicho...Yo creo que a la fotografía indígena le falta muchísimo camino, por decirlo así, está en pañales. Le falta mucho. Se tienen que formar los fotógrafos indígenas, tienen que conocer la historia de la fotografía, tienen que estudiar, tienen que leer mucho, no sólo la historia de la fotografía sino también de la historia de la fotografía indígena, de su propia historia, de su propia cultura, de su propia literatura, de su propio arte, para que con todo su arte y más ellos se enriquezcan y empiecen ya a crear la nueva foto. Pero faltan mucho. Seguramente que se va a dar algún fotógrafo que salga y vertiginosamente capte todo y haga imágenes nuevas.

LMC: ¿Qué opina sobre el trabajo de Carlota Duarte?

JAR: Creo que es bueno el trabajo que ha hecho Carlota, en principio, pero tiene que llegar un momento en que tiene que dejarlos volar por sus propias alas; pero sobre todo enseñarlos a que sepan volar con sus propias alas.

LMC: Creo que eso es una inmensa tarea todavía.

JAR: Sí, porque falta mucho. Es un buen principio, pero falta mucho todavía. Es lo que te digo, no hay que exagerar, no hay que echar las campanas a vuelo, porque sale una buena foto. No. Falta mucho trabajo. Entonces el principio es bueno, pero yo creo que solo el tiempo nos va a decir hasta donde pueden llegar y si ellos quieren seguir como grupo, como un movimiento o si cada uno decide lanzarse por su cuenta y hacer su trabajo.

LMC: ¿Cree que este grupo de fotógrafos indígenas es como una oposición o más bien un grupo complementario al de los fotógrafos indigenistas? ¿Son oposiciones o un conjunto?

JAR: Yo creo que son un conjunto; oposiciones... no creo. Al menos, que alguien lo quiera ver así como rivales. No creo. Yo más bien pienso que es un trabajo en conjunto, pero más que en conjunto, complementario. Complementario, pero propio. Ellos van a crear su propio universo. Yo personalmente para mí, lo siento ventajoso,

porque finalmente después de tantos años a mi me va a liberar de sentirme, de alguna manera, responsable. Si la gente de la comunidad tiene la capacidad de hacer sus propios documentos, su propia historia... genial, me parece estupendo. Qué mejor que la gente de las propias comunidades haga su propia historia. Entonces, yo no lo veo para nada como una oposición, al contrario, para mi es como una liberación.

Tengo una foto en el libro de una de las masacres que hubo en Chabajebal donde están identificando a los cadáveres. Ahí hay un zapatista, un muchacho de una comunidad, que está con su cámara. Bueno, yo agarré la foto; solo se ve el pie del muerto y una mujer llorando. Si te fijas, atrás hay un hombre con una cámara. Entonces, me parece estupendo que la misma gente de la comunidad o los mismos zapatistas estén grabando su historia que está pasando, porque el era un cuate de una comunidad con su cámara. El es un *lok'tavanej* también, o sea, él es un cazador de imágenes. A lo mejor el hasta tiene mejores imágenes, porque él estaba de frente. Bueno, seguramente agarró mucho más dramático que yo; de plano yo no quise sacar la cara, porque se me hacía demasiado. Yo me fui más bien a la mujer, porque se levantó su blusa y se le ve su pecho. Para mí aquí esta el arte, en la mano de la señora, en su pecho, en su cara... Para mí, ahí está la plástica: en la mujer. Yo me fui ahí, finalmente ahí la foto termina, porque visualmente te lleva al centro, el ojo cae ahí. Ves el pie, ves el ataúd, ves a las personas, pero el ojo cae aquí. Entonces, yo hice mi interpretación de mi imagen, el indígena que estaba ahí con su cámara hizo la suya. ¡Y qué bueno que hizo la suya! Yo estaba fascinada viendo a él con su cámara de video. Parecía impresionado con lo que pasaba. Entonces, a mi me parece genial, realmente estupendo que la gente de las comunidades sacan la cámara.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

JAR: Acaba de salir de uno, de mi libro. No tengo un proyecto muy claro. Estoy como en una especie de hoyo. Por un lado no me quiero repetir, no quiero seguir haciendo fotografía indigenista igual, ceremonias y así. Aunque pienso que es una mina inagotable; siempre habrá ceremonias y rituales y fiestas que nunca se han visto y que habrá un ojo habido por retratarlas. Yo siempre estoy listo, en cualquier momento que pase algo, listo para salir con la cámara. Si alguien me invita ahora... oye, te invito a una fiesta aquí en Chamula... pues, vamos. O que hubo un problema en la selva y que fijate que... que va a llegar el ejército y parece que... vamos, si tengo el tiempo y deposición y rollos y dinero –si se me da todo el momento, pues, vamos a ver que está pasando. Eso no se puede decir que es tener un proyecto así en particular listo que voy a hacer. Pero si tengo un proyecto que creo que voy a hacer en el futuro próximo.

Quiero hacer una colección de paladios en papel amate. El paladio es una técnica antigua que usaban los fotógrafos del principio de siglo para imprimir. El paladio es un metal como la plata, no más que es más cafecito, es un metal como más que sepia. Entonces, quiero hacer un portafolio, pero fotografías impresas sobre papel amate que es un papel hecho a mano por los indígenas de Puebla. De hecho, yo ya hice unos. La portada de mi primer libro es un paladio hecho sobre papel amate. Entonces, desde que hice ese paladio en papel amate me quedó la idea hacer un proyecto, de hacer toda una colección de fotografías hechas en papel amate. Es

todo un proyecto, porque tienes que encargar el papel especial y el paladio es un químico que solo se consigue en Estados Unidos, es un metal bastante caro. Te cuesta cien dólares un gramo para hacer 10 fotografías; te cuesta cien dólares el kit de paladio. Ahora estoy juntando dinero, estoy juntando paladio para tener un buen kit, un buen montón y hacer una colección, hacer una serie de fotos. Los iba hacer grandes. Para ser el paladio grande, tienes que hacer el negativo grande. Hacer un negativo en película grande es muy caro. Has de cuenta un negativo como el que tu tienes en la cámara, pero grande. Tienes que amplificar tu foto el negativo en película para que después hagas un contacto en el papel amate. Entonces, es carísimo. Bueno, es un proyecto que voy a hacer, ya empecé comprar el paladio. El contenido, si quiero que sea indígena, porque el papel amate es un papel prehispánico hecho por indígenas manual, todo es manual. Igual yo: todo es manual; prepara de emulsión, la juntas con una brocha, aplicas como si fuera... pues, es muy rústico, es muy artesanal todo. Aplicas la emulsión, secas... Entonces, me gustaría hacer una colección con tema indígena. El tema, no sé si hacer una retrospectiva, una antología, incorporar fotos nuevas, agarrar un tema místico, un tema ceremonial o político... no sé. Todavía no ubico bien, cual sería el tema, el contenido. La técnica sería esa: paladio en papel amate. Y el tema indígena.

LMC: Suena muy interesante.

JAR: Así tengo ése proyecto. No sé cuanto tiempo... seguramente van a ser años, pero pienso que puede quedar muy bonita una exposición, porque la textura que te da el papel; y la imagen queda metida en las fibras del papel. Me gusta esa fuerza que da.

LMC: Una pregunta más, muy difícil. ¿Qué es la realidad y cómo se encuentra en la fotografía?

JAR: Realidad. Es el momento exacto que estás viviendo; ahora el presente. Entonces, el fotógrafo sin realidad no es fotógrafo. El fotógrafo necesita el momento real, aunque sea una milésima. ¿Qué es la realidad? Pues, la realidad es el momento, es el instante de luz para el fotógrafo. Fotográficamente, la realidad se ha entendido más como el fotógrafo está conciente de su momento histórico que está viviendo y que lo afronta. Esa es la realidad fotográfica. Porque la no realidad fotográfica sería el fotógrafo metido en si mismo, que solo le interesa su retrato o su autorretrato o la fotografía abstracta, la fotografía detallista, minimalista sin importarles que está sucediendo allá, si hay guerra, si no hay guerra, si se están dando golpes allá fuera; más metido en lo abstracto. Es un fotógrafo muy ensimismado. El fotógrafo de la realidad es el que sale a la calle con la cámara en la mano expuesto a los golpes de la vida. Así se entiende al fotógrafo que sale a la realidad, a enfrentar la lucha cotidiana. Ese sería el fotógrafo que le gusta la realidad.

¿Ahora qué es la realidad? Lo real es lo verdadero, lo que existe. Entonces, el fotógrafo al que le gusta la realidad es el que capta un momento y que dice, mira, si pasó, efectivamente. Esto es verdad, es la verdad y aquí está. Yo te la estoy diciendo. Y el otro: no te la creemos, porque la publican en la primera plana de La Jornada. Pues, ahí está la realidad. Sí, es cierto, ahí están los zapatistas...

LMC: La foto también puede engañar...

JAR: Claro también pueden engañar... Pero yo creo que la foto no engaña, engaña el fotógrafo. La foto dice lo que dice y ahí está; es como esa grabadora. Tiene un hoyito y el tiene el micrófono. La foto también: ahí tiene el banco y ahí tiene... ¿no?

¿Qué es la realidad para mí? La realidad es lo verdadero, lo que existe. Pero todo es subjetivo. Si existe o no existe [golpea cuatro veces en la mesa] existe la mesa. Sí es real y entonces sí existe. Por lo tanto la puedo fotografiar. Cómo la puedo fotografiar ya es mi problema. Mi maestro Parodi nos decía algo que se me quedó mucho. Agarraba una hoja blanca... [agarra una hoja y la parte por la mitad] has te cuenta que esta hoja es blanca... ¿sí?... decía: está hoja es blanca, ¿verdad? ... siiii. Todos: siiii... [arruga la hoja en la mano hasta que se haga bola] ¿Y ahora es blanca? No, pues, no tanto. Tiene sombras, pero sigue siendo blanca. Lo blanco no se le quito, lo blanco es lo blanco solo que ahora le da la luz así... no, pues, ahora parece ser un pollo, puedes decir... a lo mejor yo lo fotografio y es un pollito, es un gallo. Entonces, él nos decía: ¿es real? Sí, es real. Pero la interpretación que yo le voy a dar tal vez ya no es real.

LMC: Una nueva realidad.

JAR: Te le puedo decir "pajarito de papel" y la pongo ahí y le pongo "Pajarito de Papel". Podemos decir muchas cosas... como tú dices: una nueva realidad. La realidad la creamos constantemente. Cada instante estamos creando un momento de realidad.

LMC: ¿Qué más me puede comentar sobre el trabajo del INI?

JAR: Ah, sí... Ese que te digo, el trabajo se hacía para la Secretaría de Educación Pública que estaba en coordinación con el Instituto Nacional Indigenista. Que era hacer esta serie de libros bilingües para comunidades indígenas. Ese fue un trabajo que hice fotografiando y Mariana Yampolsky coordinaba esta edición. Lo hicimos en los años 80 y 81. Lo digo, porque lo hicimos junto con Antonio Turok, compañero fotógrafo. Sí, fue un trabajo en el cual nos coordinábamos con el INI para poder ir a las comunidades a tomar las fotos.

LMC: ¿Estaba también Lorenzo Armendáriz, verdad?

JAR: Lorenzo Armendáriz, sí. El trabajó en el INI. El trabajó en el INI como empleado del INI, sí, en el proyecto de fotografía del INI. A él le pagaba el INI todo. A mi no, o sea no más usaremos el INI como contacto, porque los maestros que nos ayudaban a nosotros a tomar las fotos eran parte del INI, fueron empleados maestros. Entonces, nos teníamos que coordinar con el INI; nada más. A mí, nunca me pagó el INI. A mi me pagó la SEP, la dirección de publicaciones de la SEP y Mariana Yampolsky era la directora.

Entrevista con Fernando Rosales, 13.11.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Fernando Rosales (FR): Fijate que en mi casa siempre hubo cámaras, porque mi papá estaba dedicado a la fotografía, más a nivel amateur, pero en mi casa siempre había cámaras de cine y cámaras de fotos. Luego uno de mis hermanos mayores tuvo alguna experiencia fotográfica, trabajó algún tiempo... Luego, es una de las cosas que más le agradezco a mi padre, es que se inscribe al *National Geographic*. Todavía tenía como once, doce años, que no había más que la edición americana. Estuvimos muchos años la *National Geographic* llegando y es imposible no influirse por eso. Después lo deje un tiempo. Siempre estuve presente, pero nunca pensé que de verdad me iba a dedicar a la fotografía. Hasta que acabé la prepa al ver que es lo que quería hacer con mi vida. Volví a tomar un poco lo de la foto, empecé trabajar de manera independiente. Nunca había estudiado nada de fotografía. Yo era totalmente autodidacta y un día quería estudiar una carrera formal. Cuando entré me dí cuenta que no sabía absolutamente nada.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

FR: Para mí es como un vínculo entre el fotógrafo con lo que pasa y la gente la ven. A mí no me interesa la fotografía para contar historias, para denunciar. Siento que los fotógrafos, y más los fotógrafos documentales que somos muchos de nosotros, tenemos mucha responsabilidad. O sea, no podemos falsear las cosas, ni ser demasiado objetivos o subjetivos. Creo que es una gran responsabilidad y por eso es que me gusta. Obviamente lo que vas a ver cuando ves una foto impresa es lo que estas reflejando tu, y siempre tratando de que sea de verdad lo que es y no otra.

La fotografía es una mezcla de dos habilidades que debes de tener, como en la mayoría del arte: debes tener la habilidad de manejar muy bien la técnica, pero también tener ojo, como le decimos aquí en México, o visión. Si te vaya una de las dos ya... Hay mucha gente que sabe mucho de técnica, pero no tiene ojo; y hay mucha gente que tiene buen ojo y no tiene muy buena técnica. Entonces, cuando logras juntar esas dos cosas es cuando realmente puedes presumir de que sabes hacer fotografía.

Es muy chistoso, aunque no tienes la cámara aquí, sabes donde está la foto. Es muy difícil y es muy chistoso. A veces al momento en que vas a tomar la foto, ya sabes la que vas a tener. Y muchas veces no. Muchas veces ves una foto y te desilusionas por completo. Y hay muchos casos que una foto que no creías que fuera muy buena a la hora de verla te das cuenta de muchas cosas.

A veces los fotógrafos que tienen la cámara manual o muy vieja hacen mejores Fotos. Yo, en lo particular prefiero las cámaras automáticas, porque me permiten despreocuparme de muchas cosas par poder concentrarme en otras. Una de las cosas que tienes que aprender al ser fotógrafo es que la cámara tiene que ser la que tu quieres. Entonces, el hecho de tener una cámara automática no te demerita en tu trabajo. Muchos fotógrafos de agencia te desprecian, porque traes una cámara automática. Pon la cámara profesional que tiene autoenfoco, que tiene

autoexposición y todo, pero igual: Si no la sabes usar, tampoco te va a servir de nada.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

FR: Ser fotógrafo hoy en día es muchas cosas. A veces puede ser nada más una profesión, una vocación, una forma de vida o una forma de expresión.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

FR: Fotógrafo, porque creo que nuestra labor es más bien de contar historias. Me gusta el hecho de crear imágenes, pero no me considero artista. Porque no hago fotografía construida, sino más bien me considero un creador de imágenes más que artista.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

FR: Me gusta que la imagen sea la que hable por sí misma. Una vez me invitaron a exhibir unas fotografías mías, que me invitaron a que fuera a explicar las fotografías y les dije, si todavía necesito explicar las fotos, mejor me dedico a otra cosa. – Entonces, ese viejo dicho de que una imagen vale más que mil palabras es...

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

FR: Eso es muy, muy complejo. A veces es muy fácil cruzar esa línea y dar por real algo que no es real y más ahora con la técnicas digitales. Entonces, vuelvo a lo mismo que te decía, es donde tienes que saber quedarte de este lado, de la realidad. Porque tu te puedes emocionar y sacas muchas cosas que no son reales. Más bien creo que esa es la manera de ver de nosotros que nos dedicamos a esto.

LMC: ¿Cuánto tiempo has trabajado en el INI?

FR: Trabajé casi 8 años en el INI.

LMC: ¿Por qué te saliste?

FR: La verdad, nunca pensé que voy a acabar con esto. Cuando yo entré al INI; entré por un buen amigo. Se llama Víctor Rico. El entró al INI como tres años antes que yo. No sé si conoces a Héctor Vázquez que estaba ahí en el INI también.

LMC: Solo conozco sus fotografías.

FR: Sí, también tiene mucha foto ahí. El trabajaba las fotos y cuando se salió, entró mi cuate Víctor, como a los tres meses le dijeron si conocía a alguien y me hablaron. Entonces, por azares del destino que hay en el INI. Y de ahí no me sacaron durante muchos años. Me fui solito.

LMC: ¿Personalmente, cree que el INI realmente ha podido mejorar la situación de los pueblos indígenas?

FR: Yo creo que sí, el INI hizo muchas cosas. Sí, logró muchas cosas. Yo considero, como en toda la política, que hubo cosas buenas y hubo cosas malas; pero era una política rara. Cuando se inauguró el INI con el Dr. Caso, lo que querían era integrar al indígena a la sociedad. Eso fue el peor error que pudieran haber hecho.

El INI ha hecho muchas cosas materiales como albergues, carreteras y cosas así, pero creo que en 50 años de su existencia no logró mejorar gran cosa a los indígenas, sobre todo en relación a su calidad de vida. En esos 50 años no se cuantas leguas desaparecieron, cuantas comunidades indígenas se perdieron, etc. Creo que por ese lado el INI no fue muy oportuno, por estos detalles.

LMC: He oído mucho lo de las escuelas que están muy lejos, que los maestros no hablan el idioma indígena adecuado, etc.

FR: Hombre, si yo te contara lo de las albergues del INI... En Jalisco, en comunidades huicholes, tuve la oportunidad de ir a varias albergues y es increíble como no pueden hacer un programa decente de albergue. Nadie me lo contó, yo lo vi con mis propios ojos como los niños a la hora de comer no comen nada. Van, se comen los frijoles y las tortillas, porque les dan de comer cosas que no van ni con su cultura ni con lo que necesitan. Yo les vi tirar los platos enteros a la basura... así. Entonces, los niños están mal nutridos, porque no hay nadie que vaya a llevar un programa decente, que hay un estudio de verdad sobre lo que necesitan comer, lo que deben comer y algo que aparte les guste.

Muchas albergues escandalosamente sobrepoblados, no hay capacidades para atenderlo, hay mucho problema de marginación, muchos padres están esperando que sus hijos cumplan 6 años para mandarles a las albergues y a ver ahí qué hacen. Muchos niños sí salen de su comunidad, pero también es un problema que las albergues están muy lejos de las comunidades. Muchos niños pasan meses antes de regresarse a su casa.

Luego, también un grave problema es que están en la escuela de 9 a las 13, y de las 13 a la noche no tienen nada que hacer. No hay ninguna actividad, nada, nada, nada. No hacen nada extraescolar. Los padres les hacen barrer los patios a las 6 de la mañana y ya es todo lo que hacen. Y así puedo decir muchas cosas.

Muchos centros coordinadores están desiertos. Muchos centros no están donde deben de estar como en Baja California. Es ridículo que dentro del nada está la delegación y el CCI está a tres cuerdas de la delegación. Si vas a las comunidades y no hay nada. En Nayarit también. Los indígenas tienen que bajar hasta Tepic para que les atiendan, para ver algún asunto.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

FR: Te voy a decir algo que seguramente voy hacer que se enojen conmigo muchas gentes, pero a mí no me parece que era gran fotógrafo Álvarez Bravo. Creo que más bien un hábil relacionista, supo relacionarse con la gente indicada, o sea Weston y toda esa gente. Sé que tiene cierto valor, pero a mí en lo personal no me gusta

demasiada. Yo soy más de la onda de Nacho López, por ejemplo. Nacho López me gusta muchísimo más y me parece su fotografía de más valor que la de Álvarez Bravo.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

FR: Yo creo que en México ha habido desde hace muchos años un gran problema... Igual que en muchas ramas de ciertas expresiones tanto artísticas como... que en México la fotografía no es bien pagada, digo como lo es el diseño, como es muchas cosas. Yo creo que eso perjudicó un poco en, como te dije hace un rato, hay pocos fotógrafos que viven bien, realmente bien, que pueden presumir de que viven de la fotografía.

LMC: Más de libros...

FR: Más de libros, de publicaciones, pero te digo... Ha habido un muy buen movimiento de hace muchos años en México. Hay muchísimos fotógrafos jóvenes, pero es que a veces se dice o se siente que se le ofrece tanto apoyo. Y sí es cierto, pero yo tampoco creo que no debas de depender tanto de una fuente externa. No debes esperar a que el gobierno te de becas, te apoye o te publique. Creo que es un error a parte de muchos otros.

Creo que después de todo, la situación es buena. Hay muchísima fotografía.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

FR: No. Yo creo que el "boom" fue desde hace mucho antes.

LMC: Pero fue en los 90s cuando de repente había varios grupos de fotógrafos indígenas...

FR: Eso fue a consecuencia de los zapatitas, ¿no? Yo creo que fue más bien una consecuencia de eso, pero no creo que haya sido un "boom". El "boom" de la fotografía fue desde antes, porque yo he conocido bastantes obras de los 70s y 80s también. Digo, en los 90s fue más obvio por el asunto de los zapatistas. De repente todo el mundo quería tomar fotos de indígenas, pero yo creo que el verdadero "boom" fue por esas épocas cuando se trata más bien de documentar, no de seguir cierta corriente.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

FR: Ahora con la muerte del INI, quién sabe si va a existir el término indigenista, porque más bien estaba el término por eso, por el INI no por otra cosa. Tampoco creo tanto en el término "fotógrafo indígena", ni tampoco en el del "fotógrafo

indigenista". Al fin de cabo no es más que una etiqueta. Hay gente que se dedique a esto y se dedica a otra cosa, igual que los fotógrafos indígenas. ¿Realmente cuantos viven de su trabajo como fotógrafos? Muy pocos. No sé, si Maruch y alguno otro. Entonces, esas distinciones no me parecen impertinentes.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

FR: Lo indígena actual yo creo; no lo prehispánico. Ahí de actualidad, más que nada, en el INI te acabas enamorando de las culturas. Es muy especial y es muy difícil. -No sé si ya entrevistaste a Agustín Estrada...

LMC: Todavía no.

FR: Te voy a comentar un pequeño chismecillo de él. Yo tomé un seminario de fotografía antropológica con él y otros fotógrafos. El trabajó en el INI también. El dice que se salió, porque no soportó el choque cultural. Simplemente no lo soportó. Entonces, tuvo que dejar de fotografiar indígenas. Por eso te digo que es difícil. Es difícil ese choque y asimilarlo y todo.

Yo te puedo decir con toda autoridad que yo he trabajado con las dos partes de la moneda. He trabajado con la gente más encumbrada que he visto y he trabajado con los indígenas. Es humilde trabajar con los indígenas que con gente encumbrada.

Entonces, tiene que haber un enamoramiento de tu trabajo y ver si de verdad te puedes integrar y asimilar esa cultura; y entenderla, sobre todo.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

FR: No lo creo. No que no me identifique. Yo creo que como la tolero y la entiendo... Pero por ejemplo no me andaría vestido de indígena por ahí. Creo que esta medio falso toda la gente que anda con sus huipiles... De verdad, si supieron lo que significa ser indígena en este país, no andaría así. Creo que tiene que haber ese choque de culturas, asimilarla y tú mantener tu identidad y tener un respeto a la de ellos.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

FR: Fíjate que no, todo me gusta.

Obviamente a veces es más fácil para ingresar a una comunidad como parte de una fiesta, de una celebración. Porque es mucho más difícil llegar a una comunidad nada más a registrar, a hacer fotografía ya más etnográfica. Pero para mí es igual tomar una fiesta, tomar la vida cotidiana, hacer retratos... No tengo ninguna preferencia.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

FR: Yo como lo veo es que ellos más bien quieren... Es que he visto muchas situaciones, ¿no? He visto de los indígenas que quieren que les dejen en paz, nada más. Y a los que sí quieren, de alguna u otra forma, integrarse a lo que es México actualmente. Entonces, es medio difícil la pregunta y hay muchas formas de ver

esto. Depende de la comunidad. Hay muchos indígenas que sí les gusta que les den; hay muchos que les gusta que no les den nada. Quieren nada más que los dejen en paz.

LMC: ¿Cuál sería una de esas etnias que quiere que les dejen en paz?

FR: Hay muchas; como los huicholes. Los huicholes son medio ambiguos. Quieren que les dejes en paz, pero también quieren que les den.

LMC: Hay muchas fotos de los huicholes; parece accesibles.

FR: No son muy accesibles. Los huicholes son de las etnias más difíciles de trabajar con ellos. Yo creo que como tienen una forma de ver al mundo tan particular y se han hecho muy como que sí quieren, pero también quieren permanecer como están. Pero hay otras etnias, que te podría decir... los coras en Nayarit son gente que les gusta que les dejen tranquila.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

FR: Yo creo que mucho, porque es lo que queremos hacer. Queremos dar, al menos yo quiero dar testimonio de lo que pasa en las comunidades, como están las comunidades ahora. No sé si conoces las fotos de Carl Lumholtz que son desde hace cien años. Puedes ver que hay comunidades que siguen exactamente iguales. Y hay muchas comunidades que ya no son igual que eran.

LMC: Es lo que dijo Rafael Doniz otro día. Él tiene algunas fotos de los 70s y de los 90s y cuando ves lo folclórico se me hace difícil decir cual es de los 70s y cual de los 90s.

FR: A veces dicen que en nuestra opinión personal que hay que defender a la cultura indígena, que no hay que dejar que se desaparezca, ni que se mezcla, ni que nada, pero creo que también es parte de una evolución natural. Así como muchas culturas que antes han desaparecido, así hay muchas que van a desaparecer, porque tienen que desaparecer. Yo creo que ningún esfuerzo como ese les va a ser daño que bien.

LMC: ¿Tú crees que van a desaparecer algún día?

FR: Yo creo que algunas culturas sí. Hay muchas culturas que están reducidas a muy pocos hablantes. Sobre todo la lengua es la que se está perdiendo. Pero yo creo que es natural. No creo que van a desaparecer todos, pero también es la ley del mundo: Solo el más fuerte puede sobrevivir. Ahí que a lo mejor solo quedarán las culturas indígenas más fuertes.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

FR: Una con la que he trabajado mucho son los mazahuas de Michoacán. Ahí siempre fue por un proyecto. La delegación de Michoacán quería un registro de sus cinco grupos étnicos: Son nahuas en la costa, purépeches, otomís, mazahuas y... Son cuatro o cinco no me acuerdo. Entonces, a mí me encargaron hacer lo de los mazahuas que en realidad son más del Estado de México que de Michoacán. En Michoacán hay una pequeña parte donde todavía hay mazahuas.

La primera vez fui por parte de ese proyecto, originalmente era para un libro, pero ya nunca se hizo como muchas cosas aquí en México, pero me gustó estar en la comunidad y seguí yendo después por mi cuenta. La primera vez fue medio difícil, porque me decían que habían venido muchas gentes y nunca les habían llevado nada, ni habían visto jamás una foto. Ese es un gran problema. Entonces, yo les platicaba lo del libro del INI y que no era seguro, pero que era el proyecto al que íbamos y a la larga era para conocer esa cultura mazahua que es distinta a la del Estado de México.

Entonces, la segunda vez que fui, ya por mi cuenta, les llevé el material que había tomado la vez anterior. Eso te ayuda mucho y a parte es lo correcto. La gente se vuelve mucho más accesible, te invitan a tu casa. Estuve yendo ahí durante dos años. Ahorita lo tengo medio descuidado, pero sí quiero regresar, quiero seguir con muchos aspectos de esa comunidad. Digo que ese tipo de trabajo lleva mucho tiempo. No es nada más de visita. Afortunadamente ya tengo la entrada ahí con la comunidad.

LMC: ¿Tienes amigos ahí?

FR: Sí. Me acuerdo de la primera vez me acompañó uno de las autoridades del pueblo, un señor muy amable, me acompañó hacer el recorrido la primera vez y al final del recorrido le dije que si me dejara sacar una foto a él y me dijo que no. Al final le convencí y ya le tomé una foto, un retrato. Y a la otra vez que fui se lo llevé. Fui a su casa, él no estaba, estaba su esposa. Le mostré la foto y ella estaba fascinada: "Hombre, que buena foto." La señora me preguntó: "¿Cuanto le debo por la foto?" Así que ellos no pueden creer que alguien vaya de buena voluntad y les vaya a regalar algo. Ellos siempre creen que tú vas ahí para pedirles algo, que te vas a llevar algo de ellos. Eso es muy corriente de las comunidades: ellos creen que les vas a... porque tú vas a hacer un negocio, porque tú vas a hacer dinero con ellos. Entonces, yo cuando dije a la señora que era un regalo esa foto, no me lo quería creer.

Entonces, subí a la comunidad, porque su casa está en la entrada del pueblo, y de regreso ya estaba ahí el señor este. Me agradeció muchísimo la foto y me regaló una bolsa de chicharras. Es increíble.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

FR: No son situaciones difíciles. Son situaciones complicadas. Me acuerdo que en Jalisco estábamos haciendo un registro de los huicholes, de la artesanía huichol; que también iba a salir un libro que nunca se hizo. Entonces, estábamos en una comunidad que se llama Pueblo Nuevo, Jalisco, un pueblo huichol. Nos comentaron que en una ranchería había un señor que trabajaba en los violines. Nos interesaba mucho, porque no habíamos encontrado a nadie que hiciera instrumentos musicales.

Nos dijeron que había esa pequeña inconveniencia que hay que caminar varias horas para llegar a esa comunidad. No sé si conozcas la Sierra Madre... Es particularmente difícil de caminar por ahí. Hay mucha subida. Es un terreno muy difícil. Afortunadamente un señor de la comunidad que era de ahí se ofreció acompañarnos y ahí nos fuimos. Ya que nos acercamos a la ranchería resulta que había fiesta. Este señor nos dijo: "No se pueden acercar, porque se les podrían tomar mal. Entonces, déjenme ir pedir permiso para que ustedes se puedan acercar." Estaban en una ceremonia tradicional y, muy amable, accedieron a que nos acercáramos y encontramos a ese señor, pero no me dejaron tomar ni una foto. Entonces, fue complicado, interesante y frustrante.

De hecho, algo que aprendí de este trabajo es que el respeto es lo primero, siempre. Nunca debes tomar una foto a nadie, si no tienes su permiso. Un error común de los novatos es que siempre andan con la cámara fuera. En muchos casos sacar una cámara es como sacar una pistola, o sea, la gente se espanta. Hasta que no me dan permiso de tomar fotos, saco la cámara y hago las tomas. Eso aprendí de Nacho López, por ejemplo.

Nacho López era un teórico de la fotografía, pero nunca escribió un libro de cómo sacar fotografía. Pero muchos atrás de él hemos aprendido muchas cosas. Aprendí más que nada lo del respeto. De hecho Nacho nunca ha sacado fotos la primera vez que iba a la comunidad. Nunca. Dijo que primero tienes que ir, platicar y ver como está la cosa. Una vez que... pues pides tomar fotos.

LMC: ¿Hay alguna otra situación de la cual te acuerdas?

FR: Es que hay tantas... En Nayarit fui con unos investigadores del INAH, particularmente abstrusos, o sea, gente no muy brillante. No sé ni porque eran antropólogos. Creo que la práctica me ha hecho más antropólogo que muchos que sí han estudiado antropología. Muchos antropólogos jamás han sido al campo. Nunca han salido a una comunidad y no saben como tratar a la gente.

En aquél entonces, mi jefe del INI tenía conocidos en el INAH. Entonces le hablaron que si no tenía un fotógrafo que les acompañara a una fiesta en una comunidad cora; el mitote del vino se llama. Mitote es una fiesta, y el mitote del vino ahí hacen su propio vino una vez al año y cuando está listo se ponen una borrachera, ¡pero de aquellas! Entonces, me hablaron un día que nos íbamos el día siguiente; era un jueves y nos íbamos el viernes, porque ya esa semana era el mitote del vino y necesitaban fotos. Entonces, como pudimos llegamos a la comunidad, muy difícil, solamente en avioneta llegas. Resultó que el mitote era hasta dentro de dos semanas. Así de hábiles eran estos cuates, o sea ¿como vas a una comunidad, si no tienes la información correcta?

Total, que nos quedamos varios días, pero originalmente llegamos nada más para ir a esa comunidad. Entonces, alguien les habló que por ahí en la cañada había un lugar sagrado para los coras y para los huicholes y se les ocurrió la idea de ir ahí. Pero no llevábamos nada, no estábamos preparados para ir a una expedición de éste calibre, eran más de cinco horas caminando nada más para llegar. Total, que como buenos mexicanos nos aventamos, conseguimos quien nos llevara y ahí vamos. También un terreno sumamente difícil para caminar. Cuando llegamos, después de cinco horas de caminar, no llevamos ni comida, no llevamos agua, porque no había donde conseguir ahí en este lugar. Entonces, el agua que llevábamos lo acabamos

de ida y para el regreso... ¿qué hacer? Entonces, llegamos al vendito lugar y era una cañada así... de cientos de metros para abajo y la cueva estaba ahí abajo al rato de un río. Les dije: "Con la pena, pero yo no voy a bajar ahí." Es absurdo...

LMC: ¿Los indígenas se bajan por ahí?

FR: Sí, ellos se bajan por ahí. Digo, lo de bajada como sea, pero de subida... No, era un lugar donde no bajas sin equipo.

Te digo, hay muchas cosas.... He oído de gente que les habían sacado con machete de las comunidades, etc.

Otra cosa que me pasó, no difícil sino más bien conflictiva, en Baja California. En las comunidades indígenas hay muchísimos narcos. Justo cuando estábamos en un registro en una comunidad, hubo una matanza de indígenas que estaban involucrados en narcos. Entonces, había el rumor que los empleados del INI estaban involucrados también. Entonces, un día nos detuvieron en un retén y nos esculcaron, pero hasta no tienes ni idea. Casi voltearon la camioneta al revés y a mí aún más, porque como fotógrafo, llevas muchos rollos y levantas muchas sospechas.

Hay muchos narcos entre los indígenas. Me acuerdo esa vez de Nayarit, que íbamos a la caña esa, pasamos por un sembradío de marihuana que era de uno de las gentes del lugar. Entonces el cuate que llevaba dijo que éramos afortunadas de que nadie nos vio cuando pasamos. Podrían pensar muchas cosas...

LMC: Entonces, ¿ellos lo producen y lo venden a las ciudades?

FR: Pues, si algo así. Desgraciadamente.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

FR: Hay algo muy curioso. Hay muchos de los indígenas, no quieren que sepan que son indígenas. A veces niegan; a veces hay gente que no es indígena y dice que sí es indígena. En el INI había criterios de que es indígena que habla una lengua y se acabó. Pero hay mucha gente que no hablan lenguas y por eso no son indígenas. Hay otro problema de la migración. Hay mucha gente que ya no vive en su comunidad, pero es indígena.

Ahora, últimamente en el INI se estilaba lo siguiente: Nada más, para ellos les bastaba que le gente dijera que sí es indígena o no. Hay gente que habla la lengua y dice que no es indígena... -No es muy exacto el asunto.

Mi definición sería que el indígena es el que habla una lengua.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros.

FR: Fíjate que en esa travesía por el pueblo huichol que no nos dejaron tomar fotos, en esa ranchería conocíamos a un italiano que estaba casado con una huichol. Es un caso muy raro. Tenían creo que dos niñas; las dos niñas vestidas de huichol, pero rubias. Y él vestido de huichol, rubio y todo, pero ahí se asumía y estaba en parte adoptado como miembro de la comunidad huichol por las autoridades y eso. Te digo,

hay muchos niveles. Hay mucha gente que se cree indígena, que va por ponerse un huipil o guaraches... Ya se sienten indígena.

LMC: Es una imagen.

FR: Sí. Es una imagen, más bien. A veces la vida en la ciudad es tan compleja que se necesita sentir parte de algo. Por eso hacen eso, más que nada. Hay muchos que se visten como *punk* o como *dark* y hay gente que se visten como indígena, pero más que nada para sentirse integrado a algo. Desgraciadamente hay mucho *bluff* en este mundo –y más con esos temas. O sea, parte de los zapatistas se puse de moda. Fue más una moda que algo real.

Yo he conocido mucha gente que de buena honda y por la moda iban a las comunidades y al regresar no querían saber nada nunca más de los indígenas. Quieren llegar en coche hasta allá y comer como comen ahí y todo esto. -No se puede.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

FR: Esa es muy difícil. Se supone, en teoría, que todo mi trabajo que hice en el INI es del INI, porque ellos me pagaron por hacerlo, pero yo nunca firmé nada. En teoría, legalmente yo tengo los derechos intelectuales de las fotos del INI que tienen los derechos patrimoniales. A ellos les pertenece el material físicamente, a mi me pertenece la obra al nivel de imagen, pero te digo, es muy difícil en México.

LMC: Ellos tienen los negativos.

FR: Sí, ellos tienen el soporte. Te digo, es muy difícil, porque en México la ley de autores defiende todo menos los autores. En teoría yo para usar mis fotos, tengo que pedir permiso al INI. –Solo en teoría. Igual el INI. El INI siempre cuando publica una foto mía tiene que poner mi crédito, pero a veces no lo respetan.

LMC: ¿Les podrías demandar?

FR: Por supuesto. La mitad de la foto es mía. Si yo les tengo que pedir permiso para usar unas fotos, ellos tienen que respetar mi crédito.

Hay casos muy graves en el INI. En el INI nadie sabe de derecho del autor. Y es una institución del estado, pero la gente que está acá a veces no sabe nada. Yo tuve un caso muy grave. Salió una foto mía en la portada de un libro y no solo no me dieron mis crédito, sino la atribuyeron a otra persona. Eso es gravísimo. Debería demandarlos.

LMC: Eso confunde a los investigadores también... Ese tipo de información errónea luego llega a difundirse.

FR: Exactamente. Es difícil, y más a nivel con los pueblos indígenas. Yo simplemente no les podía prometer nada. No pude decir que la imagen es de ellos, porque legalmente no lo puedo hacer.

LMC: ¿Sí preguntan eso?

FR: Sí. Tuvimos otro problema que también... -Para la grabadora [se ríe]. Fue parte de las razones por las cuales me fui del INI. Mira, te lo voy a decir, Laura.

Marcela quería vender las fotos. Tú conoces la tienda que está debajo del INI. Quería poner las fotos para que cualquiera las comprara. ¡Dime nada más que falta de cabeza es eso!

LMC: ¿Dices como postales?

FR: Como postales como fotos y que cualquiera que quiere comprar una foto indígena lo comprara allá.

LMC: Es muy comercial.

FR: Exactamente. Entonces, ella me dijo que ya hizo un plan para hacerlo. Le dije que no se puede hacer. En primero, porque las fotos no son totalmente del INI. Antes en el INI se trabajaba con los fotógrafos... El trato con los fotógrafos era que ellos se quedaban con el material y nada más tenían que dar una parte al INI. Muchos fotógrafos de buena honda dejaron todo el material en el INI. Entonces, las fotos no son del INI.

LMC: He visto algunas fotos de Graciela Iturbide en el INI...

FR: Graciela es todo un caso ahí en el INI. Graciela trabajó en el INI por ese régimen de que lo que tomaras quedaba una parte en el INI y el fotógrafo se quedaba con la otra. Ella dejó casi todo lo que hice allá, nada más se llevó una parte. A riesgo de que cuando lea esto me va a fusilar la señora, la mayoría de su material está sobreexpuesto. La mayoría de su material es en diapositivas. Entonces, la mayoría está oscura y no es un material muy bueno. Pero se usa. Si se arreglara... Son registros que no hay otros registros de esas etnias como mazatecos. Y también hay de kikapús que eso lo hizo como parte del registro para una película. Ella fue haciendo la foto fija de la película y luego todo ese material se quedó en el INI.

El famoso caso de los seris. No sé si sabes, pero se supone que la fotografía más cotizada mexicana en el mundo es la de la Mujer Ángel de Graciela Iturbide. Es una mujer seri. Se supone que ese trabajo lo hice para el INI y ella se quedó con ese material. Y ahora lo está explotando.

En el INI hemos tenido problemas con ella, porque hemos usado su material y ella lo reclama, por qué lo usamos. Ella a lo que ha llegado es que su material no le gusta y por eso le tenemos que pedir permiso antes de usarlo. Ella ha dicho muchas veces que va a venir por ese trabajo y se lo va a llevar. Digo, yo haría lo mismo, si a esas fotos las veo malas no quisiera que nadie las viera.

Había una pelea con ella, porque usamos una foto de un niño kikapú que es una foto de maravillas, me gusta mucho, y ni siquiera la publicamos. La usamos para una exposición. A una semana nos habla enojadísima que como podíamos usar su foto, que esa foto le gusta para nada que no se que. Por eso te digo que es muy complicada.

Retomando el asunto de la venta de las fotos, yo intencionalmente hablé con varios fotógrafos, con Lorenzo Armendáriz y con Teúl Moyrón. Y me dijeron que de ninguna manera ellos van a permitir que el INI vendiera las fotos así. Si por sí el control es difícil, imagínate vendiendo las fotos. Por ejemplo, Teúl Moyrón me decía que de acuerdo, que vendan sus fotos. Pero él quería que el dinero que se produzca por los fotos se lo regresan a las comunidades. Obviamente Marcela dijo que por supuesto que no.

LMC: ¿Por qué no?

FR: Marcela lo que decía que para que la fototeca tuviera dinero. Nosotros sabíamos que no había lana y teníamos que hacer la chamba de todas formas, ese es el problema con el gobierno. Se te exige que hagas el doble con la mitad del dinero. Cada año lo mismo. Cada año te quitan la mitad del presupuesto y te exigen que hagas el doble. –Tienes que hacer magia.

Nosotros teníamos muchas ideas que a nadie le gustaron, como conseguir patrocinios. O sea, nunca tuvimos computadoras decentes. Tú lo sabes, tú lo viste. Que tal si conseguíamos que nos den computadoras buenas, pero obviamente yo no lo podía hacer. Lo tenía que hacer mi jefe, pero nunca quiso. A las compañías no les cuesta nada. Muertos de la risa te dan todo equipo que quieras. Es promoción para ellos.

LMC: Sí, sólo ponen su logo.

FR: Muchas veces para las exposiciones no querían buscar patrocinadores, porque no quieren que saliera el logo de Bacardí en la propaganda. O sea, si me van a dar doscientos mil pesos a la exposición, yo me voy con una camisa de Bacardí. Pero que me den la lana para hacer lo que tengo que hacer. Digo, si el INI no me la da, yo tengo que buscarla. Y s parte ni te da, ni te dejan que la busques. Es sumamente...

Al cabo del tiempo se te casa. Yo también estaba cansado de eso.

LMC: Estoy de acuerdo con que las empresas que tienen tanto dinero inviertan en arte.

FR: Exactamente. No les cuesta nada.

Así es con los derechos de autor. Entonces, obviamente a las comunidades no les puedes dar nada. Yo que más quisiera es que mi trabajo fuera de ellos. Que cuando yo vendiera una foto les tendría que dar la mitad del dinero a las comunidades. Lo único que tratamos de hacer, yo y algunos otros, es siempre regresar las obras a las comunidades. A veces hacerles una pequeña exposición, a veces regalarles copias, a veces que la colección se quede en la casa comunitaria, la casa de las autoridades. Creo que eso es más importante.

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

FR: No, claro que no. Como te decía hace un rato: es muy distinto lo que hacen. De Maruch... A mi punto de vista es una artista. Ella si la puedo considerar como artista

más como una fotógrafa. Es muy interesante ver como maneja ella la imagen con el texto... Obviamente, al nivel estético occidental es lo peor que puedes hacer es poner algo en el centro. Te lo enseñan en la escuela que es lo peor que puedes hacer, sin embargo todas las fotos de Maruch son céntricos, porque así está viendo la vida.

Yo siempre he dicho que las reglas son para romperse, aunque luego te echan muchas broncas, porque... Desgraciadamente en México también la fotografía es de mucho *bluff* como te decía hay mucho movimiento, pero también hay mucho *bluff*. Entonces, a veces es difícil integrarte a esa comunidad de fotógrafos, sobre todo si no respetas las reglas, si no haces fotografía tradicional o no vas con la corriente. Es difícil.

Por ejemplo, yo sé que Maruch es mucho mas reconocida en el extranjero. Aquí creo que casi nadie la conozca. –Entonces, te digo no es una oposición, es distinto su trabajo.

LMC: Yo lo veo como algo complementario...

FR: Exactamente, es la visión que hace falta del indígena. O sea, ya está la visión de este lado, pero falta la visión de ése lado.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

FR: Conozco a Maruch y a otros fotógrafos de Chiapas, tzeltales, pero no me acuerdo mucho de los nombres; también del mismo grupo... Pero ahora de voy a decir de otro caso que yo conozco.

Estaba yendo a una comunidad donde di un curso de fotografía. Por haberes de desorganización que nunca falta en este país, acabé con alumnos que eran mitad indígenas y mitad mestizos. Entre ellos era un muchacho tepehua puro que se enteró por rumores y que vino caminando desde su comunidad a que le dejáramos tomar el curso. Entonces, ahí te fijas que hay interés. Ese chavo con unos conceptos muy interesantes. El ya tenía su cámara y algo ha practicado, pero quería saber más de técnicas. Entonces, eso es lo interesante del asunto que hay gente por ahí, que no se conoce, que no ha sido bien trabajada... Yo tengo la idea de seguir con este muchacho. ¿Qué más podemos hacer? ¿A ver si sacamos otro Maruch Sántiz?

Conozco otro, un oaxaqueño del Istmo, por lo menos... Luego te doy los datos.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

FR: Pasa algo muy curioso. Como te decía, me he dedicado a la fotografía documental estos últimos siete, ocho años. Pero antes hacía fotografía construida; tanto fotografía comercial publicitaria como otro tipo de fotografía construida. Me gusta mucho la fotografía documental, pero también me gusta la fotografía construida en todos sus niveles, porque también es una forma de expresión. Es muy, muy emocionante ir a una comunidad, pero también me gusta estar en el estudio durante diez horas y construir las cosas. -Ninguna de las dos esta peleada con el arte.

No sé, si mi foto es artística. A la mejor si es artística a pesar de ser fotografía documental. Igual de la otra forma, a través de la fotografía construida puede dar de entender algo. –Me da igual. Las dos me gustan.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

FR: Creo que como muchas cosas tienden a mal interpretar este término y el concepto. A veces toman la fotografía digital como un fin y para mi más bien es un medio. Es un medio como todo, y es una técnica. Nada más. A veces te ofrece más ventajas, sobre todo en estos tiempos, sobre todo cada vez cuando tienes que economizar o tienes que hacer cosas.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la “revolución digital”?

FR: No creo que desaparezca. Creo que va a llegar un momento en que van a coexistir los dos medios. Hasta ahora la mejor cámara digital no le llega a una impresión fotográfica real. Yo no dudo que va a llegar el momento en que lo haga, pero yo digo hasta entonces siempre va haber las dos formas. Como te decía, es un medio al fin y al cabo.

Otro aspecto que se me ha ocurrido de la fotografía digital como a nivel conservación de la fotografía. Yo me acuerdo de fototecas que hubo... Hay un cuate que es el mejor conservador de México y de Latinoamérica, que es Fernando Osorio. El cuate está educado en Europa, ha tomado cursos en Nueva York... El cuate como que no tiene en realidad conciencia de cómo son los archivos de México, que no hay dinero. Ningún archivo en México tiene dinero, al menos los públicos. Entonces, me acuerdo que Agustín Estrada estaba dando una conferencia sobre lo digital para la conservación. Me acuerdo que Fernando Osorio le reclamaba como era posible que fuera una de esas técnicas cuando lo correcto es si tienes un negativo y quieres hacer un duplicado en película especial etc. Hay procesos que son carísimos. Nadie en México tiene dinero para hacer eso. Actualmente en México no tenemos otro remedio más que lo digital.

¿Al final qué es lo que importa: conservar la imagen o conservar el soporte? – Creo que es conservar la imagen.

También Osorio le replicaba que actualmente las bases de datos digitales no eran muy confiables y que los soportes digitales no son durables. Agustín le decía que igual dentro de diez años habrá otra forma de grabar la información. Esa es la ventaja de la información digital, a que se puede grabar fácilmente a cualquier soporte sin perder nunca la calidad en cambio a la fotografía tradicional. –Es otra forma de ver lo digital como medio.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

FR: Sobrevivir.

Quiero seguir con lo de los mazahuas. Mi idea es hacer un libro, porque es una cultura muy interesante y muy rica. Los que están estudiados son los del Estado de México y los de Michoacán... como no hay más que una comunidad, creen que no

valen, cuando es todo el contrario. Es una sola comunidad y hay mucha migración ya.

LMC: ¿Crees que los que van regresan?

FR: Regresan, pero ya con otra mentalidad, otra cultura, otra forma de ver el mundo. Como te decía, no se trata de evitar que desaparezcan.

LMC: ¿Hay alguna más que se te ocurre y que te gustaría comentar?

FR: Lo único que puedo agregar es que no hay que esperar a que te den las cosas. Yo tuve ese error cuando estuve en el INI, esperar siempre que el INI me diera los medios para las cosas. Pude haber hecho más; digo, hice lo que pude, pero... Siempre hay que buscar la forma mejor.

LMC: Creo que es muy humano...

FR: Exactamente, es muy humano y es muy cómodo.

Entrevista con Mariana Rosenberg, 10.01.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

Mariana Rosenberg (MR): Cuando yo era pequeña, mi papá tenía un cuarto oscuro en la casa. Desde muy pequeña lo acompañaba yo a revelar, a imprimir... Ya mucho después me regaló una cámara manual. Años después yo siempre anduve entre la pintura que empecé a estudiar aquí en México; y después fue una huelga en la UNAM, me fui a San Francisco y acabé en el Instituto de Arte en San Francisco y estuve pintando un rato y al final acabé haciendo fotografía.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

MR: Este es una pregunta muy difícil. No sé que significa... Tal vez diría yo que para mí la fotografía es una manera de hacer historias. Yo siempre he creído mucho en las historias y siento que de ellas nos agarremos de alguna manera en este mundo tan silvestre y nuestra manera de domesticar nuestro mundo que nos rodea es agarrándonos y haciendo historias. Es chistoso cuando uno piensa en las casualidades y unas historias. Me gusta mucho hacer historias y editarlas y también las historias que vives por buscar fotos... en fin. Yo creo que tiene mucho que ver con las historias.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo?

MR: Un fotógrafo es alguien que va por el mundo con una cámara tomando fotos. El que colecciona fotos y fotos y fotos y hace historias con ellas.

LMC: ¿Te sientes fotógrafa o artista?

MR: Esta pregunta es chistosa, porque yo nunca me he sentido fotógrafa. De hecho muchas veces pensé: "Bueno, ¿qué quiero ser? ¿Pintora o fotógrafa?" Y artista... Bueno, siempre me da risa este término, porque finalmente... Yo siempre contesto: "No sé si soy artista, pero de que llevo una vida de artista... Llevo una vida de artista." A mi me interesa sobre todo a parte de hacer arte y de crear, más que tal vez de hacer fotos, aunque la foto es muy mágica y muy atractiva y tan parecida a lo real que por eso me atrae. Pero vuelvo a lo mismo. Más bien yo hago historias, creo que soy más cuenta cuentos y más cuenta experiencias y cuenta historias que fotógrafa o incluso que artista. Me interesa mucho la pedagogía, la educación con el arte. Por ahí creo que le he metido mucho trabajo y me he ganado la vida con esto últimamente. Me ha gustado mucho.

LMC: ¿Cuál es tu definición de una imagen?

MR: Una imagen es un fantasma, en realidad una imagen es un reflejo de luz que... Bueno, es un reflejo que viaja en la luz. Digamos que la luz es el vehículo de las imágenes que son fantasmas.

LMC: ¿Crees que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

MR: Esta pregunta me es difícil contestarla, porque yo sí siento que Manuel Álvarez Bravo... Reconozco Manuel Álvarez Bravo como un gran fotógrafo, pero creo que su tanta fama, tantísima fama ha opacado a muchos fotógrafos mexicanos. Entonces esta visión de Manuel Álvarez Bravo como el único gran padre fotógrafo, él que... He leído cosas que dicen como que "Gracias a Don Manuel Álvarez Bravo la fotografía es arte en México". Ese es un peligro. Creo que en esa época había muchos grandes fotógrafos en México. No quiero quitarle su gran peso a Manuel Álvarez Bravo, pero también verlo como otro gran fotógrafo de su época y no como un parteaguas de la fotografía mexicana. Pero es cierto que muchos lo ven como el gran abuelo de la fotografía, y sí, efectivamente a partir de él el nivel de los fotógrafos mexicanos ha... no ha aumentado, pero ha traído muchas propuestas distintas a la suya.

Ahora siento que ahora los fotógrafos tienen mucho más movimiento. No sé, si eso es evolucionar. La obra de Manuel se relaciona mucho con el surrealismo, con la poesía. Yo creo que hay muchísimos más fotógrafos contemporáneos a él y después de él que... No quiero usar la palabra que han mejorado, que han superado, pero sí, han evolucionado... Puede ser un buen término. Aunque, no sé, siempre es difícil comparar. Yo veo las cosas siempre como muy distintas una de otra.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opinas al respecto?

MR: Creo que hasta hace unos años la fotografía documental y particularmente la fotografía indígena o indigenista era *la* fotografía mexicana. Y sí es cierto que Manuel Álvarez Bravo y esa generación fueron como los maestros y de ahí toda una generación que siguió con ese tema. Pero a partir de algunos años a partir de acá, no sé, tal vez diez, ha habido un boom sobre... No sé, es difícil saber que tan auténtico ha sido mucho ese trabajo y que tanto han sido copias. Yo muchas veces veo, por ejemplo, fotos muy conceptuales o propuestas muy locas de Nueva York o de Europa. Y después las encuentro aquí como copias de... Entonces, hay que ser muy conoedor y muy sutil para encontrar propuestas auténticamente mexicanas, por decirlo así, de la fotografía contemporánea, pero seguro las hay muchísimas.

LMC: ¿Qué puedes decir sobre el debate fotográfico local, los encuentros de fotografía latinoamericana, las agrupaciones e instituciones fotográficas, etc.?

MR: Particularmente conozco la historia de las instituciones en México. Hace ocho años se abrió el Centro de la Imagen. Antes de eso había un Consejo de Fotografía, ahí un club de fotógrafos de México. La creación del Centro de la Imagen fue un parteaguas para la fotografía mexicana, un museo muy importante; y reagrupó a muchos fotógrafos particularmente en México.

En cuanto a Latinoamérica, estuve sólo en un congreso de fotografía latinoamericana aquí en México. Para mí fue muy interesante, conocí muchos fotógrafos, fue un buen intercambio. Hubo talleres y estuvo muy bien. No he tenido otra ocasión de participar en un foro así.

El Centro de la Imagen funciona muy bien, la verdad, tiene el subsidio para atraer a muchísimos extranjeros y hacer talleres. Y aun cuando no hay una universidad de fotografía en la Ciudad de México, el Centro de la Imagen atrae a maestros de todas las universidades de nivel muy bueno. Bueno, yo trabajo en el Centro de la Imagen. Tengo un taller en una comunidad que se llama Guelatao en Oaxaca y al año de que fundé este taller de fotografía, el Centro de la Imagen apoyó este proyecto y desde entonces trabajo en el Centro de la Imagen. Ahora, después de unos años hubo un cambio de dirección y ahorita está empezando una nueva etapa en el centro y a ver qué tal.

LMC: ¿En los últimos 20 o 25 años ocurrió un resurgimiento o una reinención de la fotografía indigenista?

MR: Creo que en los últimos digamos 20 años para acá, ha habido un gran cambio de la actitud hacia el indígena. Yo creo que de ahí viene mucho el análisis de la fotografía indígena o indigenista. Justamente hemos pasado de lo indigenista a lo indígena, del paternalismo de ver a los inditos. Ahora, la cuestión indígena cambió. Obviamente se vino gestando desde 20 ó 25 años, como lo mencionas, y como fecha tope del estallido de la cuestión indígena, digamos, fue en el '94 con la cuestión zapatista. Aunque bueno, desde hace muchos años.... Yo creo que la forma de ver al indígena se ha ido hadando según el indígena ha ido recuperando terreno. De alguna manera los primeros que llegaron y fotografiaron a los indígenas los fotografían como salvajes que vivían aquí. Y de alguna manera el indígena pues ha... sí, siguiendo sus culturas y sus tradiciones, pero ha ido tomado la palabra y ha dicho: "Sabes, yo no soy así como me ves".

Después de estos primeros fotógrafos que fotografían al indio como salvaje, después vino toda una tendencia a fotografiarlos en sus festividades, en su folclor y verlos como que muy... de una manera muy antropológica. Yo siempre me he peleado con esta manera de ver al indígena y creo que la cuestión indígena en todo, no sólo en fotografías, sí se debe de abordar de una manera contemporánea hoy en día y verlos como sujetos y como artistas y como parte de la cultura contemporánea de nuestro país. Y de ahí fue mi idea de dejar un poco la cuestión de fotografiar al indígena desde el exterior y llegar como extranjera y con un ojo externo a fotografiarlos y, pues, darles cámaras y que se autorevelen. Y de ahí salió la idea de estos talleres en las comunidades.

LMC: A muchos fotógrafos no les agrada el término "fotógrafo indigenista". ¿Qué opinas al respecto?

MR: Tal vez algunos fotógrafos que si tienden al análisis antropológico de las comunidades indígenas no le moleste el término "fotógrafo indigenista", pero te digo hoy en día la simple palabra indigenista ya está fuera de contexto, ya no existe el rollo indigenista. Está como obsoleto. Hoy en día sería... Ni modo de llamarse uno "fotógrafo indígena", porque uno no es indígena. Creo que, la cuestión del fotógrafo que va a fotografiar las comunidades... Por lo menos en mi caso, yo tengo mucha conciencia de que voy a buscar una ventura muy propia, no analizar como son ellos, sino de alguna manera tal vez ¿qué es lo que me llama la atención en ellos? Como yo les veo distintos también, y por ahí siento, va la cosa mucho más que tratar de

analizarles. Entonces, yo no me siento para nada una fotógrafa indigenista y no sé, a los demás, si les moleste o no.

LMC: ¿De qué forma te atrae personalmente lo indígena / lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena / lo prehispánico de México?

MR: A mi, me gusta la gente y lo prehispánico es más como las ruinas, los objetos y los códices y yo soy más de las experiencias humanas. De hecho mis fotos están llenas de gente. A mi, de hecho, mucho más de las fotografías lo que me interesa es la experiencia, de haber ido a esta comunidad, de haber comido con la gente, de haber hablado con la vieja y ya, la foto es como el pión, lo de menos, para acordarme. En realidad yo voy por la experiencia, cuando voy a los pueblos y cuando veo un indígena. Y personalmente creo que tiene mucho que ver con que yo soy judía y entonces mi país es mi historia y ser una minoría en México... tal vez me identificó por ahí, no sé cómo relacionarlo. Siempre me ha atraído mucho el campo y la gente y cómo vive. Y de hecho no nada más los indígenas, me apasionan los gitanos, por ejemplo. No sé si tengan algo que ver con los indígenas, pero grupos minoritarios de alguna manera.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en tu trabajo personal?

MR: Bueno yo creo que mucho. De hecho, por supuesto los talleres que estoy dando que tienen todo que ver con la cuestión indígena. Y mucho tiempo también estuve haciendo talleres de pintura para niños en comunidades indígenas. Influye mucho no sólo en mi trabajo en la actualidad. Yo creo que influye mucho en el México actual y a tal grado que no es una casualidad que el 1 de enero del '94, justo cuando se estaba firmando el TLC, aparecieron los zapatistas. Yo creo que la cuestión indígena ha cambiado mucho a la sociedad mexicana y a mí, en mi trabajo sí pues, la verdad que a partir de las comunidades indígenas he descubierto todo el rollo de la pedagogía con el arte y también en mi fotografía; yo he fotografiado mucho comunidades indígenas.

LMC: ¿Te identificas con la cultura indígena de México?

MR: Sí, me identifico. Yo he vivido mucho en el campo, aunque ahora estoy de regreso en la ciudad, pero estuve diez años fuera y de alguna manera viví con la gente en los pueblos y siempre me gustó. He viajado mucho en las comunidades indígenas. Y sí, me identifico mucho con su... sobre todo con lo simple, con la simplicidad y la austeridad. Eso siempre ha sido como que parte de mí. Me identifico también con la cercanía que tienen ellos con la naturaleza, con el fuego sobre todo, con las tortillas, con la comida, con el comal. Aunque vivo en la ciudad yo soy muy casera, me gusta cocinar y en ese sentido también me identifico. Me identifico en el sentido que... en mis historias todo tiene vida, como tal vez en sus historias todos los dioses. Cada planta tiene un dios. No sé, tal vez en grados más sutiles, tal vez también como que los sueños para mí son señales y creo que en los indígenas también eso es importante. Aunque yo no soy nada espiritual ni mucho menos, pero son historias de las que me agarro de alguna manera.

LMC: Por fin alguien que se identifica... Eres la primera.

MR: Ah, ¿de verdad? Es que sabes que, esto es muy importante. De ahí lo que te digo, de que una cosa es ver a los indígenas y fotografiarlos como una cuestión antropológica, de yo soy y los veo. Pero cuando tú vas y acabas comiendo con ellos y abrazándolo, ya es tu amiga, ya no es la chava indígena que vengo a fotografiar con su traje tradicional, sino es Concha, la de... Ya tiene sus hijos, los conoces y en serio... No, es una historia, es una experiencia mucho más personal. Y es como si me dijeras ¿te identificas con el amigo? O sea, yo en muchas comunidades llego y me conocen, conozco a los niños, tienen fotos mías, así es. Como que te digo algo, no voy tanto por la foto yo, por eso no soy ni fotógrafa, ni expongo mucho. Ahora a mí la fotografía me gusta porque es algo muy mágico. Tal vez como que la fotografía es un poco un diario que yo tengo, como para ir narrando mis historias visuales.

LMC: ¿Piensas que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización" y qué no sólo indígenas como los zapotecos en Juchitán intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros?

MR: Yo creo que tal vez los indígenas estén buscando en sus culturas prehispánicas, tal vez recuperar su idioma, recuperar las plantas para curarse. Pero sí creo que el indígena quiere ser contemporáneo y eso es bien importante respetarlo. Los indígenas no quieren seguir lavando la ropa en el río y no quieren seguir yendo por la vida sin zapatos, o sea ellos quieren agarrarse unos zapatos... y más allá.

Me acuerdo yo tenía un amigo huichol y era chistoso porque a mí me gustaban sus historias y que me contara y del venado y del abuelo fuego y del papá Sol y de la Tierra y todas sus historias que ellos tenían y de sus antepasados. Y él en cambio, quería saber qué onda con la fotografía y quería que lo llevara yo a una imprenta, y traía una máquina de sonido acá gigante en una mano y en la otra su petaca roja de plástico y yo con mi morralito huichol... Entonces ahí te das cuenta que ellos quieren ser parte de lo contemporáneo y eso yo creo que es bien importante y de eso se trata, de tender puentes entre las distintas sociedades y pueblos indígenas que conforman México; y que sean parte del México contemporáneo.

LMC: ¿Cómo defines al indígena de hoy?

MR: Yo creo que el indígena de hoy, para empezar, a diferencia quizá del indígena de de ayer, está orgulloso de ser indígena. Ya no es el indígena que lo va a esconder o que se va a sentir tímido por el hecho de ser indígena sino que ahora ya te das cuenta que la gente está orgullosa de ser indígena y que te lo dice además. Hay todo un regreso a la lengua, a volver a conocer la lengua. Se está escribiendo en lenguas indígenas, eso es bien interesante, cosa que antes no existía. Y ahora hay centros de escritores indígenas, sobre todo en Oaxaca. Eso a mí se me hace muy interesante. Entonces yo creo que, cómo defino al indígena de hoy... Yo creo que es un indígena que está cambiando, que precisamente se está volviendo contemporáneo y que quiere ser y participar. Y no sólo eso sino que talvez ya nos avanzaron, porque ahora se habla mucho de los territorios autónomos que es una cuestión muy actual. En

países europeos hay autonomías que funcionan y es muy loco pensar que los indígenas son los que están reclamando las sociedades autónomas cuando es algo totalmente contemporáneo, la idea de la autonomía. Creo que están cambiando mucho; y para ellos y para México es un momento muy importante por eso mismo.

LMC: Nunca se bien cómo definirlo. ¿A través del idioma, o de la religión? Porque todo ya está mestizo. No encuentro como el típico indígena; un indígena que no habla castellano, que no es católico... No sé bien, si existe el indígena.

MR: Bueno, es como cuando piensas que los mayas desaparecieron... No, los mayas no desaparecieron, ahí sigue estando la gente, tal vez desapareció la cultura, la escritura, los sacerdotes, los que veían las estrellas; pues esa elite dejó las pirámides, pero la gente ahí sigue estando y probablemente viven muy parecido a como vivía entonces.

LMC: ¿Eso es mestizo o sigue siendo indígena?

MR: Lo que pasa es que en México hubo una sincretización clara. Esa gente yo me supongo que no tiene sangre española. Hay muchos indígenas que no se han mezclado en México, claro que hablan español, ya ni siquiera hablan su propia lengua. Pero seguramente no hay sangre española en ellos. Entonces, si estamos hablando de sangre, el mestizo sí es un hijo de indio y un hijo de español. Pero si ha habido una sincretización de lo indígena en México. Y curiosamente... Yo una vez leí, me llamó la atención que, no sé si dos de las culturas menos sincretizadas digamos, con lo español, eran... Daban dos ejemplos en este escrito. Uno era lo huichol y otro era los mazatecos, y curiosamente han sido indígenas protegidos por estas plantas que se comen, que son sus divinidades de alguna manera, que son el peyote y el hongo. Y entonces tal vez así se explica que esas plantas los protegieron, de alguna manera, y se sincretizaron menos y siguieron teniendo sus creencias mucho más arraigadas. Los huicholes todavía, aunque creen en los santitos de la iglesia, pero también y sobre todo creen en el abuelo fuego y en el venado, y toda su trilogía con el maíz y ahí se centra toda su cosmovisión. Quizás en otros lugares hubo más sincretización y en otros lugares hubo mestizaje. En las mismas comunidades indígenas muchas veces ves muy clara la división entre los mestizos y los indígenas, sí se ve clarito. En Chiapas, por ejemplo, hay muchas comunidades en donde están los indígenas viviendo además en sus casas de palitos o de tierra y luego están los mestizos o los criollos, que les llaman, que ya tienen sangre española y sus costumbres y lo ves muy claro. Es muy interesante.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opinas al respecto?

MR: Pues, creo que es lo que te decía. Yo creo que para el indígena es un momento muy importante y que haya ahorita el Consejo Nacional Indígena. Yo creo que está trabajando fuerte. Los pueblos indígenas están unidos, porque no nada más es el zapatismo sino que hay toda una comunidad indígena muy preparada. Además hay muchos abogados indígenas, sobre todo en Oaxaca y en fin... Yo creo que está muy bien la cuestión indígena hoy en día.

LMC: ¿Estos abogados son también mestizos o son indígenas?

MR: Son indígenas, pero que han estudiado... Yo un poco como lo veo es así como los zapatistas en Chiapas decidieron tomar las armas, y bueno el levantamiento del '94. Antes de eso la cuestión indígena en Oaxaca estaba muy activa, ahí empezó todo el movimiento indígena. Y fueron sobre todo mixes en Oaxaca, que estudiaron, se hicieron abogados para conocer las leyes para poder defenderse. Fue como otra lucha muy interesante. De hecho, hoy en día la legislación indígena en Oaxaca es más avanzada que en cualquier otro estado, por eso.

LMC: ¿Cómo defines la realidad y la realidad en la fotografía?

MR: Es exactamente la misma comparación de la realidad y de las historias, lo que cuentas después de la realidad. Yo creo que esa es la diferencia: una cosa es lo que pasa en la realidad ahorita entre tu y yo y otra cosa es, tal vez, la foto que nos tomáramos ahorita, el recuerdo que voy a tener y la historia, lo que pasó, como me hablaste, como te vi, como era la entrevista. La foto es más esto, el momento presente. La foto es el pasado de alguna manera, de alguna manera el acuerdo, pero también las historias. También es la esperanza de volverte a ver, tal vez esa fotografía. O sea, no necesariamente es el pasado, es el futuro también.

LMC: ¿Cómo defines tus trabajos con el tema indígena? -¿Lejos o cerca de la realidad contemporánea?

MR: Bueno, ahora con el trabajo que estoy haciendo, yo creo que está muy cerca. Creo que mi trabajo, precisamente, aborda este tema, la realidad contemporánea indígena en la fotografía en este caso. Para mí esto es básico y justamente ha sido la idea de que ellos tomen la cámara y fotografían sus historias, no las historias que nosotros, los de afuera, habían fotografiado. Obviamente yo sabía que no iban a ser las mismas historias. Estaba esperando eso. Claro, que se volvió tan lejos de eso que me sorprendí yo misma. No esperaba que se alejara tanto y para mí eso fue muy importante y fue como saber que ellos se ven muy distinto a como los vemos nosotros. Sin el folclor y sin el rollo indigenista. Ellos están viviendo su cotidianidad. Fotografían su naturaleza, su entorno, su familia, sus baños en el río... lo más cotidiano. Con una visión muy personal de cada uno. Bueno, los indígenas son personas. Yo creo mucho en el individualismo y en el libre albedrío de la mente. Les insisto mucho a mis alumnos que busquen su manera muy personal de ver y de entender. Es su historia muy personal. Entre más personal, mejor. Y que es algo muy personal. A veces se aleja de lo comunitario y de que como queremos seguir viendo la cuestión indígena y yo creo que hay mucho que escarbarle mucho a cada sujeto.

LMC: ¿Me podrías contar algo sobre tu trabajo en el taller con los indígenas?

MR: Mi trabajo con los indígenas, pues creo que ya más o menos te platicué como surgió la idea. Yo he dado dos talleres en comunidades indígenas, uno enseñándoles a fotografiar en manera de atestiguar cuando el ejército entrara a las comunidades, pero también había un proyecto que estábamos haciendo sobre recopilar las historias de sus abuelos y retratos de sus abuelos. Entonces también había ahí una cuestión

de historia y de raíces y de tradición detrás de eso, pero muy a partir de su historia personal.

Y por otro lado, estuve también haciendo un taller en Oaxaca, que es donde llevo trabajando cuatro años, en Guelatao de Juárez, que es un pueblito de unos mil habitantes en la Sierra de Juárez en Oaxaca, como a hora y media de la ciudad. Y es una comunidad que sigue funcionando con usos y costumbres. Más o menos unos 50 alumnos han pasado por el taller, de los cuales algunos se quedan, algunos se desaparecen a la primera, otros vuelven a asomarse. La manera como funciona este taller es que yo llevo material cada vez que voy y de hecho los dejo trabajando. Una vez que saben usar el cuarto oscuro ellos pueden trabajar libremente todo el año en sus proyectos personales. Y de alguna manera yo lo que les enseñé, más allá de la técnica fotográfica, es a encontrarse a sí mismos y a buscar sus propias historias y un poco a hacer lo que ellos quieran, a fotografiar libremente lo que se les antoje, la verdad. Y ha funcionado muy bien, cada quien se agarra de un proyecto personal y más o menos vamos buscando una manera de verdad personal de cada uno. Cuando algo nos llama la atención tratamos de seguir por ahí.

Pero realmente las historias son muy visuales y nuestras sesiones de crítica también son muy visuales. De hecho casi no analizamos las fotografías sino más bien las vamos agrupando y vamos moviéndolas y vamos viendo por donde van las historias y les vamos encontrando sentido a las historias. Y ha resultado una experiencia muy divertida con ellos.

El proyecto de Carlota siento que es un proyecto más antropológico, de alguna manera yo lo siento así. Siento que ella ve más las cosas. Ahora sí que el término indigenista creo que sería más correcto aunque, bueno, cada fotógrafo finalmente va a tener su visión. Aunque tú conduzcas al taller de alguna manera ya que fotografíe como las tradiciones y el folclor y... Yo veo ese trabajo un poco más por ese lado. Y yo lo que he querido hacer ha sido, como que plantear una cuestión indígena más actual y más contemporánea, todo lo que te he explicado. Dándole como cabida a lo indígena más que a lo indigenista.

LMC: ¿En tu trabajo con indígenas te acuerda de alguna situación difícil?

MR: No, eh... No, realmente no. Siento que al revés, siempre me ha sorprendido cómo me han abierto las puertas, cómo a veces llegas a lugares donde no hay nada que comer y te sirven un súper plato y te atienden súper bien. O sea he llegado a comunidades y me he dormido en sus casa y con los hijos. No, realmente siempre han sido la verdad buenas historias.

Pero, también depende mucho cómo le entres. Siento que como fotógrafo uno puede ser muy agresivo, tal vez. Y yo siempre tengo mucho cuidado de primero hacer amigos y luego tomar fotos. O si voy a tomar fotos, sí que sea muy discreto y sin que... Casi por lo general cuando tomo fotos, antes de hacer algún tipo de contacto, la gente no se da cuenta cuando tomo la foto. No sé, tengo mis mañas, lo hago de alguna manera que la gente no se da cuenta que la fotografío y siento que cuando se dan cuenta, cuando me falla sí se molestan porque pues no es muy agradable que te estén tomando fotos así de la nada... Si a mí se llega un extraño en la calle y me toma una foto yo sí le voy a decir "oye ¿qué te pasa?", me imagino. No sé tal vez como soy fotógrafa pues ya lo entiendo, digo pobrecito ya que tome su foto. Pero generalmente trato sí de fotografiar y cada vez más en situación...

Por ejemplo, ahorita estoy haciendo un trabajo sobre fandangos en Veracruz y por lo general sí... Ah, y toco la jarana. Entonces llego a la fiesta, toco la música y realmente saco la cámara cuando ya somos todos amigos para toda la vida y si no siento esa confianza prefiero ni sacar la cámara y mejor disfrutar el fandango, la verdad. Y sólo cuando de veras ya están todos más allá, ya la cámara les vale, porque también si tú sacas la cámara cuando hay una situación incómoda se nota en las fotos y no hay buenas fotos cuando hay esa situación de incomodes. O si no está el otro de que la gente hace caras a la cámara o se hace el chistoso, que eso tampoco. Hay que llegar a un tercer paso en donde ya te olvidan, están tan en su rollo y ya te ignoran y ya están tan acostumbrados a ti que ya ni te hace caso y ahí es cuando salen las buenas fotos, yo creo.

LMC: Es la misma estrategia de Graciela. Primero es la amistad y si ellos quieren, si hay colaboración, entonces sí. A ella tampoco le interesa sacar fotos si no haya colaboración.

MR: Sí, por supuesto, porque puedes sacar diez rollos, de veras, y no vas a sentir esa... que cuaja la foto, que agarra, que tiene algo más allá. Todo el tiempo sientes esta intimidad. Y además uno se lo pasa mal como que fotógrafo en una situación difícil. Yo no me lo paso. Prefiero, la verdad, estar sin cámara y... Eso como cuando hablas de un tema que ni conoces. Mejor te callas, sí.

LMC: ¿Crees que os ayuda que sois mujeres, tanto a ti como a Graciela? Bueno, Mariana Yampolsky también. Creo que ha hecho lo mismo: primero la amistad, la confianza y luego la foto.

MR: Creo que sí. Bueno, no sé. Los hombres también tienen la capacidad de llegar y hacer amigos. Pero tal vez para las mujeres, la amistad es como más importante. No sé si puedo decir esto, porque para los hombres la amistad también debe ser muy importante, pero... Las mujeres somos más de amigas y de platicar y de sentarnos y de curiosidad y de que... Tal vez los hombres, los ubico más como que fotógrafo que agarra la pala y le vaya ayudar al compadre a hacer un agujero por ahí. Y en ese sentido se hacen guates. El rollo de la platica y el chisme y te acompaño y te ayudo cocinar es mucho más de mujeres.

LMC: Puede ser una ventaja.

MR: Sí, tal vez, ahora que me lo dices...

LMC: ¿Cómo te pones de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

MR: Cuando he fotografiado en comunidades indígenas, muchas veces ni se dan cuenta que los tomo una foto. Muchas veces ni los vuelvo a ver. Realmente nunca me he preocupado por darles el derecho de alguna fotografía. Yo tampoco soy de derecho de autores. Yo sí soy medio por piratería. Déjame decirte: siento que la imagen es reproducible y se vale. Finalmente uno no le está robando el alma a nadie, nada más es la luz que se refleja de las cosas. Sí, siento que finalmente las

fotos sí son muy del fotógrafo, pero si alguien ve una imagen mía y la publica en una entrevista, la verdad, que me va a dar gusto. No les voy a hablar y les voy a demandar y... Les voy a decir: "¡Que buena honda que me publican!" Aunque hubiera sido padre que me hablaron y me pagaron, pero con que me publiquen, va bien.

LMC: Y tu nombre... que lo pongan también.

MR: Ah. Sí, bueno... Que pongan tu nombre, que te den tu crédito. Me ha pasado. Realmente yo no me he enojado. Y yo digo, me pirateo cosas también. No me robo imágenes y les pongo mi nombre, pero si cuando me gusta un CD, lo grabo. Tampoco creo que sea delito. Y así como... Bueno, en realidad, si es delito, pero ves... Pero así como se vale escuchar música pirateada, pues, igual es piratear imágenes. No creo que sea tan... Sí, cuando tú fotografías una imagen estás pirateando su imagen también. Es una cuestión rara. Ni modo de que cuando... Digo, tampoco es que vendo muchas fotos, pero si he publicado mucho en "Ojarasca". Y no me imagino que cuando "Ojarasca" me pague por una foto que publica 200 pesos, voy a ir a buscar cada indígena y... pues, te doy veinte. No sé... Nunca lo había pensado, la verdad.

De hecho, una vez escuché, no sé si sea la verdad, pero alguien me platicó alguien que "Nuestra Señora de las Iguanas", la de la foto de Graciela Iturbide, me parece que como que algo quería exigir. Como que ella se había... Su foto se ha vuelto muy famosa.

No sé, por lo general... Yo soy muy de dar fotos también. Como que por ese lado me siento también de alguna manera que yo ya les di. Yo les regalo fotos, muchos veces les hago grandes y les hago libritos y les pongo un título y la verdad es que todo el mundo ha quedado muy contento con su regalito. No me imagino que nunca me pedirían su derecho de autor. Como que no se me había ocurrido, pero eso como que otra vez... Son relaciones de amistad. Y los demás, no los conozco y nunca los veré y tengo su foto.

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

MR: Sí, claro que sí. Es un poco como lo que hablábamos antes. Creo que finalmente estos fotógrafos indígenas que se expresan a su manera forman parte otra vez no de esta sociedad actual mexicana contemporánea, independientemente de que sean indígenas.

Ahora, Maruch es cierto que creo que fue la primer indígena, además fue mujer y finalmente se llevó el título de la primera. Pero yo creo que habrá muchísimas mujeres fotógrafas indígenas con su propuesta actual y eso creo que merece mucho la pena.

Eso es exactamente el momento indígena que estamos viviendo. Donde los indígenas agarran su cámara y no sólo es que sepan medir el tiempo y la velocidad y el diafragma, sino que tienen una visión muy personal. Y de eso se trata, de que formen parte de esta sociedad contemporánea y se expresen a través de la fotografía.

Creo que la fotografía indígena va a resultar muy distinta a la indigenista. Y yo creo que ahí está algo bien interesante. Y creo que va a ir más allá que es lo que te decía que me sorprendía, por lo menos con mi taller. Y tal vez sí, les insistí tanto en la libertad, en la libertad que me agarraron perfecto la honda. Y sí, fueron súper libres y nunca imagine que una chavita iba acabar fotografiar desnudos en el río. Eso no me esperaba para nada. Eso a mí, se me hace muy contemporáneo de una chava que les dice a su tía y a la amiga de su tía y su sobrina: "Vamos al río, quítense la ropa que os quiero sacar unas fotos". Eso para mí es una propuesta muy contemporánea indígena. Porque bueno, aquí en la ciudad tampoco es tan obvio de irse al río, de quitarse la ropa... Como que tienes que ser muy del lugar para ir a un lugar donde sepas que nadie te va a ver a quitarte la ropa a que te tomen fotos. Y después le pregunté a la tía que si le importaba que la exponga en la exposición. Me dijo: "Mira, como quieras. Sí, no hay problema". Yo, la verdad, nunca me esperaba esa respuesta. Y sí, la tía acabó desnuda en la exposición y todo fue muy aceptado. Yo estaba muy sorprendida.

LMC: ¿Prefieres a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

MR: Yo prefiero hacer fotografía documental, porque a mi no se me ocurriría hacer fotografía construida. Rara vez he construido una foto y ha sido divertido, pero yo siempre encuentro las imágenes por ahí. Me divierte encontrarlas, descubrirlas y crearlas de alguna manera. Por ejemplo, en los reflejos yo creo mucho las imágenes de alguna manera, si las acomodo. Pero las encuentro y duran un instante y se van. Sin embargo, hay mucha fotografía construida que me llama la atención. No quiere decir que no me guste por el hecho de que yo no la haga. Pero no tendría la paciencia para recrear un mundo. Siento que el mundo es tan maravilloso que ¿para qué recrear otro, si ya la maravilla está? Cómo ser tan redundante a veces... Pues, me da un poco de flojera. Ahora, sí creo que hay mucha gente que ha logrado construir cosas y propuestas interesantes. Yo no sería muy capaz creo, pero sí encuentro mucho talento en otros fotógrafos que lo han hecho.

LMC: ¿Por ejemplo, en el trabajo de Suter?

MR: Lo de Suter... más o menos. Algunas cosas me gustan. Lo de Suter tampoco lo conozco muy bien. Me gustaría verlo para hablar sobre él. -Es muy difícil hacer fotografía construida o conceptual... no es tan fácil.

LMC: ¿Y Pedro Meyer?

MR: Pedro Meyer... Bueno, Pedro Meyer no tiene tanta foto construida, es más documental.

LMC: Es digital y construida...

MR: Ah, lo de las mentiras verdaderas. Eso no me gusta. Hay cosas de Pedro que me gustan mucho más. "Verdades y Ficciones"... Lo que pasa, Pedro sacó ese libro cuando la foto digital no se conocía en México. Entonces, yo siento que partió de ahí

como una manera de enseñar lo que se podía hacer a un público que no tenía ni idea de lo que era Internet, ni lo que era digital, ni lo que era Photoshop, ni lo que era nada. Tal vez, en Estados Unidos estaban ya adentrándose y aquí... Ese libro fue como la introducción a lo digital y yo siento que ahorita Pedro haría un libro de ficciones y verdades distinto, ya no tan didáctico como enseñándonos lo que se puede hacer, sino haciendo otras cosas; que seguro está haciendo.

LMC: ¿Qué opinas sobre la digitalización de fotografía?

MR: Es una maravilla, es padrísimo. La verdad, se nos está abriendo un mundo increíble a los fotógrafos y fíjate ahora en Guelatao, junto con un amigo hicimos un taller con cámaras estenopéicas que son cámaras de cartón. Y justamente hablamos que increíble de trabajar con cámaras hechas de cartón y después digitalizarlas y hacer cosas con ellas, bueno, el hecho de digitalizar y mandar por Internet.

Todos los negativos del taller de taller de Guelatao están muy maltratados. Imagínate el cuarto oscuro es puro polvo. Los chavos están comiendo Cheetos a veces, estos chicharrones con chile y luego agarran sus negativos. Es un desastre. Y gracias a que digitalicé, pues, están impresas muy bien en la exposición. En ese sentido me ayudó mucho a que no se vieran las manchas de Cheetos en los negativos.

Bueno, las posibilidades son infinitas y creo que la foto digital no se pelea con la analógica. Van bien juntas. Creo que la fotografía digital, no sé, tengo que agarrar bien la honda, pero de alguna manera siento que las fotografías analógicas son distintas a las digitales. Siento que las digitales se parecen más como a la pantalla de televisión que a la realidad y las fotografías no digitales se parecen más a la realidad que a la pantalla de televisión. No sé como explicar eso, pero es de alguna manera como el ejemplo que te puedo dar. Siempre que veo una foto digital, la siento como más plana o más como pantalla, es real. Aún todavía no veo bien la diferencia. Y creo que no se pelean. Son distintas y además se complementan. Puedes tomar una foto con una cámara estenopéica y luego digitalizarla y mandarla por Internet y eso está padrísimo.

LMC: La manipulación de imágenes es muy frecuente actualmente. ¿Hasta qué grado crees que la fotografía mexicana de hoy está representando la realidad en la que vivimos?

MR: Primero, en cuanto a la manipulación de imágenes, dices ¿por medios digitales?

LMC: Sí.

MR: Eso es un tema interesante, porque yo creo que me he dado cuenta que mucha gente que manipula o ha manipulado imágenes de alguna manera trata de que sus imágenes recreadas parezcan reales. Yo me doy cuenta de que la gente que documenta la realidad, todo el tiempo trata de que su realidad parezca más rica. Ahí hay como un cruce. En donde lo que puedes recrear a partir de la fantasía, tratas de que sea real; y los que hacen realidad tratan de que esa realidad se vuelva fantástica. Yo estoy dentro de los que fotografían la realidad y tal cual sin manipularla busco la magia y la fantasía dentro de ella. Y me da risa ver que los que

tienen todas las herramientas para hacer fantasía se tratan de apegar a la realidad. Eso siempre se me ha hecho curioso. Pero bueno, la foto manipulada es un juego más.

Finalmente, cuando tu vas a la calle y escoges fotografiar algo, pues estás encuadrando una realidad. Y de alguna manera manipulándola ya. Claro que en el ordenador, todo se te hace infinito. Las posibilidades son tan infinitas que ya te pierdes. Pero vuelvo a lo mismo, a mí la realidad, la verdad que a veces se me hace tan mágica y fantástica y depende tanto del punta de vista con el que la veas... Como dice el dicho popular: Nada es verdad y nada es mentira y todo es del color del cristal con que lo miras. Igual puedes reproducir algo a partir de varias imágenes y recrear una imagen muy aburrida. Digo no que tratar de apegarla a la realidad sea aburrido o muy fantástica, pero banal. Finalmente, creo que lo creativo está mucho más en el cerebro de cada individuo que manipula o no y el resto puede ser mucho más sorprendente, tal vez algo real que algo construido. No tiene que ver. Es otra vez, las cosas no son tan comparables; como que cada cosa es muy distinta.

LMC: Y crees que todavía la fotografía está reflejando la realidad o ya no.

MR: Hoy en día ya no puedes confiar casi en ninguna foto, tal vez en un negativo sí. Si tu fotografías en transparencia algo y queda en el negativo de una transparencia y es muy difícil de alterar, pero ya una foto... Cualquier foto puede ser alterada y nadie se da cuenta un cien por ciento; pero un negativo todavía no.

LMC: ¿Crees que la digitalización de la fotografía indígena/indigenista falsifica la realidad del lo indígena contemporáneo?

MR: No, no. Y esa misma frase podría ser sin el rollo indígena. Cualquier fotografía digitalizada no falsifica la realidad contemporánea, o sea, lo digitalizado no tiene nada que ver, finalmente. ¿Dices tu manipulada?

LMC: Sí, manipulada de alguna forma.

MR: Porque una cosa es digitalizar y otra cosa es manipular.

LMC: Las dos cosas.

MR: Porque digitalizar es meter una imagen a la computadora. Eso es digitalizar.

LMC: Pero luego lo retocan...

MR: Entonces, una foto retocada falsifica la realidad. Pues, sí, aunque no sé, habrá que ver el ejemplo específico de esa foto retocada y hacia donde está... Pero en realidad, yo creo que toda la fotografía indígena o indigenista que se ha hecho no ha sido retocada o muy poca. Tal vez, ahí en "Verdades y Ficciones" habrá unos tres cuatro ejemplos, pero yo casi no he visto fotografía... Por lo general la fotografía indígena o indigenista siempre ha sido muy *straight*.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

MR: Finalmente, no hay tanta diferencia entre una cámara digital y una no. Finalmente, la luz entra por un agujero y se grava en un material sensible. En este caso es un chip, en aquél caso era un material que puede ser una placa, un papel o un negativo. Pero, bueno, en principio la fotografía... Aún cuando agarras una camerita de cartón hecha a mano, pues, es exactamente lo mismo que una cámara con su lente y tal cual. Finalmente, además es igualito a nuestro ojo. Si desaparecen las cámaras convencionales y todo se vuela foto digital finalmente va a ser el mismo principio de la fotografía. Entonces, tal vez si a la larga desaparezcan las cámaras convencionales, pero son las mismas. No hay tanta diferencia si se grava una imagen en un chip a un papel fotográfico. Claro, las posibilidades sí son infinitas. Yo creo que el principio del básico de la fotografía seguirá siendo el mismo siempre.

LMC: ¿Cuál es tu siguiente proyecto?

MR: Por lo general yo no... De alguna manera si pienso y fantaseo en algunos proyectos que de alguna manera por casualidades de la vida se hacen realidad. Por ejemplo, estaba pensado lo de los indígenas fotografiados, buscar la manera que se fotografían ellos y por eso hice esta exposición del taller que se llama "La mirada interior" y de alguna manera después encontré un cuarto oscuro en dos comunidades. Pero si han sido casualidad y siento como que los proyectos más llagan a mi. De alguna manera los medio sueño antes y se hacen realidad como un poco mágicamente.

 Mi siguiente proyecto, no sé, tal vez tenga que ver... Me gustaría seguir con el rollo de la educación por medio del arte. Y últimamente estaba fantaseando con la idea de ir a trabajar con los gitanos, pero bueno, es como un sueño. Quien sabe, si se haga realidad.

 Por ahora, el proyecto de Guelatao creo que es cosechando mucho de lo sembrado durante cuatro años. Entonces, también me interesaría ver hacia donde puede ir ese proyecto y seguir. Pues, y seguir sacando fotos y haciendo historias.

LMC: Esa pregunta siempre la hago para ver, si podría acompañarle a un fotógrafo para ver como se acerca a los indígenas y como trabaja.

MR: Justo ahorita vengo llegando de Oaxaca de un taller. Lo que pasa, yo a Guelatao sólo voy en vacaciones. La próxima vez que vaya va a ser en Semana Santa. Tal vez yo no vaya, porque es posible que me vaya a Francia y ahora estuve trabajando con un chavo que tal vez él vaya a dar el taller, pero aún no sé, si me quedo o no, pero él si va y después en verano, yo creo que si voy a ir. Creo que ahora no tengo muchos proyectos, pero si se me ocurre uno, te digo.

Entrevista con Gerardo Suter, 16.10.2002, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

Gerardo Suter (GS): Empecé hacer fotografía en 1970 y básicamente porque mi padre me compró una cámara y teníamos un laboratorio ahí en la casa donde nos mudamos. Había un laboratorio en un closet, entonces empezamos a... El me enseñó a fotografiar y lo que me cautivó de esto fundamentalmente es de estar en relación con la parte de... el hecho de que pudieras ir a tomar una foto en algún lugar y después a través de un proceso mágico recuperar a esa imagen, ese espacio y ese tiempo en cuestión de minutos, ¿no? Entonces el interés, más bien la fotografía, yo creo que me atrapó a mí o esta magia, es lo que me atrapó.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para tí?

GS: Es fundamentalmente esta idea de traducir una serie de sensaciones, ideas, reflexiones que yo tengo en torno a lo que me rodea y la forma que yo tengo de entenderlas, de explicármelas, de hacer estas reflexiones a través de la imagen. En gran medida a través de la imagen fotográfica, pero también a través de otros tipos de representación que no solamente se circunscriben a la fotografía.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opinas respecto a esto?

GS: Creo que hay como una vuelta a este querer recuperar la parte esencial de la fotografía. Hubo un momento en la fotografía que era un trabajo mucho más de adentro hacia fuera y ahorita siento que se está recuperando esta apropiación. Tiene como mayor peso, mayor importancia lo que sucede fuera del fotógrafo que lo que sucede dentro del fotógrafo.

LMC: ¿Crees que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

GS: Pienso que no, porque Álvarez Bravo... Realmente el *boom* de la fotografía latinoamericana y particularmente en México es a partir de los años setentas, finales de los setentas principio de los ochentas, cuando se dan los coloquios latinoamericanos de la fotografía y ahí hay como un reconocimiento de la fotografía. Entonces, ahí pienso que surge este surgimiento y este interés por la fotografía.

El caso de Manuel Álvarez Bravo es un caso que mas bien yo lo relacionaría al arte en general que tuvo que ver con Vasconcelos, que tuvo que ver con los muralistas, que tuvo que ver con todo un movimiento artístico nacionalista en México. Particularmente como fotógrafo, don Manuel Álvarez Bravo se insertaba en este mundo como un intérprete más, como un artista más de esa época. Pero él para nada fue un detonador de la fotografía en México.

LMC: Era el maestro de Graciela Iturbide. ¿Tenías tú algún maestro o un ídolo de fotografía?

GS: No, curiosamente es por épocas que me interesa el trabajo de un fotógrafo luego otro y luego otro... Pero no me interesa tanto la fotografía, o sea me interesa más bien todo lo que no es fotografía. Me interesa más la literatura, me interesa más la música, el cine, la arquitectura, la escultura, la pintura... Eso me ha formado más que la propia fotografía.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo?

GS: Un fotógrafo es... es también una repuesta un poco difícil desde mi punto de vista, el fotógrafo, yo me asumo más como un traductor de la realidad y un productor de imágenes. De alguna manera es esta, más que definirme como fotógrafo, me gustaría definirme como traductor, como productor de ciertas imágenes.

LMC: ¿Te sientes fotógrafo o artista?

GS: El término de fotógrafo me parece un poco limitado y la definición de fotografía me parece... En los términos tradicionalmente se la conoce, escribir con luz o fotógrafo como el artista que escribe con luz; me parece muy limitado. Prefiero más bien, se debe llamar tempografía en todo caso, es más allá de una herramienta. Los términos que uno define en la fotografía a veces son así como "escribir con luz", es una definición técnica y es una definición finalmente de la herramienta. ¿Sí? Pero no es nada más que una herramienta, es un lenguaje; y en tanto lenguaje, la definición también debería implicar una reflexión más de tipo filosófico y pienso que en ese sentido para mí el término "fotógrafo" como tradicionalmente se entiende, me parece un poco limitado.

Entonces no podría definirme ni como fotógrafo ni como artista, sino como un traductor. ¿Sí? Y un traductor que utiliza como vehículo este mundo de las imágenes sobre distintos soportes, sea papel, sea un monitor, sea una proyección... Pero es un mundo de representaciones.

LMC: ¿Cual es tu definición de una imagen?

GS: Sería como esta definición de este texto que uno hace, esta traducción que uno hace sobre diferentes soportes, de una idea o de un entorno específico.

LMC: ¿De qué forma te atrae lo indígena / lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena / lo prehispánico de México?

GS: Empecé retomar espacios prehispánicos, cierta iconografía prehispánica, cierta simbología prehispánica, porque no tanto por lo prehispánico en sí, sino por el vínculo o la relación que específicamente lo prehispánico tiene con el tiempo y con la memoria. Entonces de ahí que yo me tomará lo prehispánico para desarrollar mis ideas.

Concretamente lo de México, porque es aquí donde vivo y está todo a flor de piel: Sales a la calle, vas al mercado, te topas con las zonas arqueológicas a la vuelta de la esquina. Es algo que está ahí; y particularmente ocurrió una vez que tuve que hacer una serie de fotografías sobre los descubrimientos en el Templo Mayor en el

Zócalo y el día que llegué a tomar estas fotos estaban en ese momento descubriendo una ofrenda prehispánica. Entonces estaban limpiando con un pincel la arena, la tierra que cubría esta ofrenda, y el impacto fue tan grande, o sea de pensar que nadie había visto eso desde hace quinientos años y cada uno asistía a ese ritual de descubrir esta ofrenda.

Inmediatamente este vínculo con el pasado, con el tiempo de una forma me impregné de esa sensación, y de ahí se destapó toda esta serie de proyectos que tenían que ver con los espacios prehispánicos y con esta iconografía prehispánica. Que después, en otros proyectos, traté de retomar de hacerlo más amplio y extender, ampliar la idea de lo prehispánico mesoamericano a lo prehispánico americano y la idea de lo indígena, sí, ampliarlo a la idea de lo primitivo. No tiene que ser tan puntual, tan específico, tal local, no, tratar de darle cierta universalidad a esas ideas.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opinas sobre esto?

GS: La situación... Para mi lo importante de la parte indígena, independiente de su importancia numérica que es considerable en caso de México que numéricamente, porcentualmente tiene un peso muy grande, creo que donde tiene un peso mucho mayor, una presencia mucho mayor es en el pensamiento, en la influencia cultural que durante muchísimas generaciones ha tenido y tiene sobre cada uno de nosotros.

LMC: ¿Cómo defines al indígena de hoy?

GS: Lo definiría como una cultura que se ha logrado mantener, que en los últimos años ha tenido que luchar muchísimo más por mantener su identidad como cultura, pero que siento que es una cultura y que tiene un pensamiento que ha perdurado por cientos de años. Creo que a pesar de que nosotros como occidentales queremos de alguna forma captar e incorporar esta cultura o más bien no incorporarla, sino más bien, agotarla. Creo que eso no está haciendo posible, porque es una cultura que es mucho más fuerte que la nuestra, que tiene una conciencia mucho mayor de lo que son y de lo que quieren ser y lo que quieren seguir siendo.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en tu trabajo?

GS: Mira, creo que lo indígena ha influido mucho en mi forma de trabajar. Cada vez es menos obvio en los trabajos; o sea, cada vez en la superficie del trabajo se refleja cada vez menos esta preocupación, este interés por lo prehispánico, por este pensamiento prehispánico. Cada vez es menos notorio. Sin embargo, desde los 96 más o menos 95 que abandono esta referencia obvia hacia lo prehispánico. A pesar de que lo hago sigue estando presente dentro de mi trabajo. Toda esta relación con estructuras no lineales de pensamiento que son pensamientos occidentales de pensamiento, siguen estando presentes dentro de mi obra. Esta idea de la convivencia, de elementos de alguna forma contrarios siguen estando presentes en la obra.

Cuando trabajaba en blanco y negro, la relación entre el día y la noche, la vida y la muerte era una relación importante, o sea, no era nada más el blanco y negro

por el blanco y negro, sino que también había una relación conceptual con el pensamiento prehispánico...

LMC: La dualidad.

GS: Esa dualidad... Esa dualidad se mantiene a lo largo de muchos de mis últimos trabajos. Y lo que veo ahora es que ahora estoy trabajando cada vez mas con nuevas tecnologías, con un lenguaje no lineal y con estructuras no lineales del pensamiento, veo que se parecen cada vez más a la forma de estructura de pensamiento prehispánico donde no tenían una linealidad occidental como la entendemos, sino que se permitía la sobreposición de ideas y de contrario y eso no significaba contradicciones en los esquemas, en los planteamientos lógicos. Entonces en ese sentido sigue estando muy presente.

LMC: ¿Nunca hiciste fotos así como Graciela, digamos documentales, o de algún movimiento indígena, por ejemplo? No he visto nada así en los libros.

GS: No... Hice una cosa, pero son errores... Era cuando empezaba hacer fotografía, pero no sirvo para eso.

LMC: Era como experimentar...

GS: Sí, pero me dí cuenta de que no iba por ahí mi trabajo. Tienes que tener un carácter especial, tienes que tener una... tienes que saber hacerlo. No es lo mismo... Siempre pongo el ejemplo: Puedes ser un buen escritor, pero no necesariamente tienes que ser un buen ensayista, un buen poeta, un buen novelista, un cuentista. Tienes como una especificidad dentro del lenguaje que manejas. Y yo en este sentido no lo sé hacer.

LMC: Sí, como los pintores que prueban cualquier técnica y luego se quedan con lo que más...

GS: Es más afín, a lo que uno quiere comunicar. Y fue por eso que elegí más bien la otra vuelta, una vuelta más del interior hacia el exterior que de alguna forma se parece mucho más a la forma en que otros artistas plásticos trabajan, o sea hay como una preconcepción de la imagen o de la idea y después la realización de esa idea. Y en el caso de mis fotos hay mucho de eso.

LMC: Sí, leí que haces dibujos antes...

GS: Sí, sí, sí incluso en el libro este vienen algunos bocetitos.

LMC: ¿Cómo defines tus trabajos con el tema indígena? -¿Lejos o cerca de la realidad contemporánea?

GS: Yo creo todo depende como lo abordes, si yo lo pienso como una estructura de pensamiento no lineal, entonces lo siento súper-contemporáneo. Aunque en la

aparición no se manifiesta así, pero esencialmente tiene algo de esta afinidad como formas de pensamiento.

LMC: Contemporáneo en el sentido cultural, pero políticamente no, ¿verdad? Es más bien lo documental que va junto con lo contemporáneo. Entonces en este sentido tú trabajas más bien lo cultural, ¿no?

GS: Sí, y a la forma de pensamiento, pero no como... Mi trabajo no tiene ninguna afinidad con la realidad cotidiana, sino más bien como algo interior.

LMC: ¿Te identificas con la cultura indígena de México?

GS: Es que me es muy difícil separar las cosas. Es muy difícil decir esto es así, esto es siglo XIX, esto es cultura indígena, esto es contemporáneo, esto es moderno; me cuesta mucho trabajo. Yo creo que es algo que uno puede identificar ciertas características de una sociedad o de otra sociedad, pero es muy difícil separarlo.

Me encanta, por ejemplo, como me gusta ir a Oaxaca y pasearme por algún pueblo del lugar, me interesan ciertos objetos de indígenas, me gusta, me encanta la comida; entonces, sí me identifico, pero también puedo comer... o en mi casa como el lunes *nouvelle cuisine*, el martes puedo comer *spätzle* y el miércoles puedo estar comiendo unos chiles rellenos de queso. O sea, eso está inseparable de uno, ya está incorporado a uno.

Entonces en ese sentido ni me preocupa la pregunta de identificarme, porque es la forma de mi ser. O sea, no tengo duda de eso, porque en muchos de mis actos cotidianos eso está presente.

LMC: Yo tenía este mismo problema. Llegué a este punto que me estaba preguntando si lo indígena existe o si es simplemente una característica de lo mexicano en general.

GS: Yo creo que sí. Sí lo puedes abordar, pero no tiene sentido. Yo no lo veo mucho caso, salvo para investigaciones específicas o para hacer un trabajo documental específico. Lo puedes hacer, pero yo creo que trasciende eso y lo más importante, por eso se han mantenido tanto, es trasciende lo obvio. Trasciende el traje, trasciende la vasija, trasciende la comida, trasciende la transmisión del lenguaje, del dialecto entre la madre y sus hijos. O sea, va mucho más allá de eso.

Tenemos una gente que trabaja con nosotros desde hace muchos años y ella es zapoteca. Ella cada vez que habla con cualquiera de sus familiares habla en zapoteco por teléfono, pero con una naturalidad, o sea ella lo tiene incorporado y nosotros lo tenemos incorporado cuando estamos hablando y de repente ella habla en zapoteco con otra persona. Es parte de... o sea, no hay una distinción. Es parte de ella y así es.

El ejemplo que quedó más claro es la comida, que no te das cuenta, pero lo tienes asimilado. En una tortilla que hay en el país... Entonces por donde camines... ya no te das cuenta, pero lo sigues teniendo. Claro, que si quieres hacer una distinción puedes hacer esa distinción, pero a mí no me interesa hacerlo. Porque me parecería también como querer separar los mundos cuando en realidad no lo están.

LMC: ¿Piensas que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización" y qué no sólo indígenas como los zapotecas en Juchitán intentan recuperar culturas prehispánicas, sino también otros como los extranjeros?

GS: Los extranjeros lo recuperan de otra manera. Lo intentan hacer por una idea romántica, exactamente igual por lo que Humboldt hizo su viaje en el XIX, sigue habiendo esta necesidad de acercarse al otro y de tratar de entenderlo y de tratar de hacerlo suyo. Pero es totalmente distinto a porque las culturas indígenas lo hacen.

Deberías entrevistarte con Eniac Martínez. Él trabajó las culturas mixtecas en sus pueblos de origen y luego en Estados Unidos. Entonces, esta movilidad, este desplazamiento de lo indígena a una sociedad totalmente contrapuesta. Sería interesante tener su punto de vista.

El extranjero, igual nosotros, el occidental me atrevería decirlo, aunque vives en México, muchas veces el acercamiento es por un afán de... Creo que es como muy romántico y además egoísta hasta cierto punto, porque no es por el otro que lo hacen, sino que siento que muchas veces es más por una necesidad personal.

LMC: Pero ya no es de forma tan arrogante como en el principio del siglo XX. Ahí sí que a veces se sentía la opinión de que el indígena es sumiso y los otros son avanzados...

GS: Sí, sí. Pero sigue habiendo una... O sea, yo lo percibo como a todos niveles... Sigue habiendo una idea de país central y de país periférico. Y siempre el interesarse y el aproximarse está hecho desde la perspectiva del occidental. Entonces, la cultura zapoteca, si hablamos específicamente de la cultura zapoteca, las razones son... Puede que se vean iguales, este interés.

Cuando tu hablas de una cierta "indigenización", creo que es más bien como una recuperación de lo indígena. Creo que es distinto para una comunidad indígena o una comunidad rural y es distinto para una sociedad o para un grupo o para un individuo de una sociedad o comunidad occidental. Las razones son totalmente distintas.

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

GS: Mira, el caso de Maruch Sántiz, a mí me encanta su trabajo. Me gusta mucho. El trabajo de Maruch a mí me interesa mucho, pero curiosamente porque sus imágenes o su obra es súper-contemporánea, es una propuesta súper-contemporánea, una propuesta muy conceptual. Toda esta idea de asociación de texto e imagen, como están tomadas las fotos... Igual tu vez una imagen de Gabriel Orozco y se parece mucho a una foto de Maruch Sántiz. Hay esta fascinación por el objeto y la connotación que ese objeto puede tener. No es lo mismo, pero en ese sentido son imágenes súper-contemporáneas. No tienen para nada este "look indígena", lo que uno podría esperar de una fotógrafa de una comunidad a la que pertenece Maruch.

Pero yo no lo vería como una oposición sino como un complemento a eso, porque, otra vez, el ser un fotógrafo indígena o el fotografiar al indígena no necesariamente es fotografiar la superficie. También es fotografiar la esencia que es lo que en caso de Maruch, se hace.

LMC: El termino "indigenista"... ¿Estas de acuerdo con el?

GS: A mi no me gusta. Pienso que es... Llega un momento en que se vuelve hasta... Yo le tengo miedo, porque es un término jerárquico; no me gusta. Inmediatamente marcas lo que no es indígena; o sea, con todo lo que un término tiene y con todo lo que otro término tiene. Entonces, me molesta, porque se establece una diferencia cuando esa diferencia no tiene porque existir. No me parece una definición equitativa, no me parece una definición tolerante, no me gusta.

LMC: Se dice claramente que fotógrafos indigenistas no son indígenas. Son los que sacan fotos del tema indígena.

GS: Pero además desde afuera. Yo lo percibo como una visión externa sin entender lo que están fotografiando. Como los gravados del XIX, igual, que llegaban y hacían los tipos mexicanos o los vestuarios. Es esa visión del otro y desde fuera y esto es lo que no me gusto.

LMC: ¿Prefieres a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

GS: También esta distinción me parece un poco estrecha. Yo ya ni me preguntaría, ni establecería esta dicotomía o estos dos géneros. Yo nada más hablaría en todo caso de fotografía en general y que cada quien haga lo que quiera, pero que lo haga bien. Y: ¿porqué la una y no la otra? Porque la otra, no la sé hacer. Y hay gente que lo hace mucho mejor que yo, que lo sabe hacer y está mucho más convencido de lo que hace. Que tiene oficio, que tiene sensibilidad y yo no lo tengo. -Todo es valido cuando lo haces bien.

LMC: ¿Qué opinas sobre la digitalización de fotografía? Y: ¿Crees que tiene futuro y que tal vez hasta va a desplazar la fotografía documental?

GS: Trabajo todos los días con todas estas cosas y yo a veces extraño esta parte como más física, más mecánica que tiene la fotografía convencional. Es más, pienso que la fotografía digital ya no es fotografía, o sea que ya es otro código. Que en ese sentido prefiero ser purista y mantener la idea de que la fotografía nació en 1850, es una forma no solamente de trabajar, como te decía hace rato, no es nada más que una herramienta, sino que es un lenguaje con características muy precisas que para mi es el lenguaje. No es el mismo en el momento en que estamos trabajando con la imagen digitalizada. El proceso es totalmente distinto. Porque la relación que el fotógrafo tiene a través del aparato es totalmente distinto y lo que le pasa a la realidad cuando la pasas por ese aparato es distinto; y en términos filosóficos otra vez como lenguaje son cosas totalmente diferentes. Y no es que va desaparecer una y va a permanecer la otra; simplemente son cosas distintas. Y probablemente convivan los dos como el cine que puede convivir con el video, por ejemplo.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

GS: Ahora... Probablemente sí, desaparecerá el uso de la cámara convencional, pero por cuestiones económicas se está tendiendo a desaparecer ese proceso que nos conocíamos fotográfico. Así como desaparecieron muchos papeles a principio de siglo, papeles fotográficos se fueron sustituyendo. De hecho Kodak ya no va a producir película dentro de un par de años.

LMC: La manipulación de imágenes es muy frecuente. ¿Hasta qué grado crees que la fotografía mexicana de hoy está representando la realidad en la que vivimos?

GS: Sí, pero una cosa es la manipulación de imágenes, y si lo defines como imagen no hay problema, yo no le veo ningún... no me hace ruido, no me complica el asunto, pero si dices... Mi problema es, yo pienso que esas imágenes, una vez que entran a la computadora, una vez que pasan, una vez que están digitalizadas ya no son fotografía. Pueden ser cualquier cosa. O sea, yo te puedo mezclar una foto y un gravado. Tienen la misma característica en la computadora. Te hago una impresión de eso y tu no me puedes... ¿Por qué me dices que es una fotografía? ¿Por qué es un soporte fotográfico, nada más? Eso no es cierto.

Entonces es muy difícil hablar específicamente de fotografía; sí, puedes hablar de "imagen digital". Y en el momento en que hablas de una imagen digital es una imagen que es altamente manipulable. Su naturaleza misma de esa imagen es que sea manipulable. ¿Por qué? Porque es un código, una matriz de código binario, es información y esa información la puedo manipular como quiera.

LMC: ¿Hasta que grado crees que la fotografía mexicana de hoy está representando la realidad en la que vivimos? Claro, aquí también surge la pregunta si tienen la necesidad de representar la realidad en que vivimos...

GS: Yo creo que sí. Hay muchos fotógrafos que están tratando de representar las distintas realidades con las cuales convivimos, pero eso es lo que te comentaba yo, que hay como una necesidad ahorita de volver a esta función de la fotografía de representar la realidad y no de recrearla.

LMC: Va por la misma idea: ¿Crees que la digitalización de la fotografía indígena/indigenista falsifica la realidad de lo indígena contemporáneo?

GS: Es que no es fotografía, o sea pon lo que está haciendo Pedro Meyer. Sobreponiendo imágenes, a mí no me interesa. Es ahí donde hay que tener cuidado, eso no es fotografía, es otra cosa. Que está bien que lo hagan, pero es otra cosa. Que tú utilices fotografías para armar una imagen no quiere decir que esa imagen que tú estás armando sea fotografía. Porque así como utilizas una imagen, puedes utilizar un texto, puedes utilizar un sonido, puedes utilizar un grabado. No necesariamente es fotografía y no necesariamente... Tu hablas de falsificar la realidad. No es que falsifique la realidad, sino que está planteando otra realidad que no es la realidad exterior, sino la realidad interior del fotógrafo.

LMC: Será difícil de representar lo exterior con este medio tan...

GS: Se puede. Se puede, pero si tu lo modificas entonces ya no es el exterior. Ya es más bien tu interior. De todas maneras cuando tu vas a tomar una foto, tu escoges donde pones la cámara, la luz, el momento. Pero cuando estas enfrente de la computadora y estás trabajando, tu realidad es esas imágenes con las cuales tú vas a trabajar. Tu realidad inmediata no es la realidad en la que fotografiaste, sino tu realidad inmediata es en el monitor.

LMC: Y la creación, todo el proceso....

GS: En el monitor, en el monitor. Pero eso es... por eso no tiene nada que ver con la fotografía para mí.

LMC: ¿Cuál es tu siguiente proyecto?

GS: Voy a tener una exposición; lo que estamos viendo acá [en el MUCA] y sigo trabajando con la idea de utilizar el cuerpo que de alguna manera es el que narra en todos mis trabajos. Entonces es como una utilización de este cuerpo visto a través de las nuevas tecnologías. O sea, son imágenes con mucho píxel, obviamente digitalizadas. Pueden o no pueden ser fotos, da lo mismo; algunas están sobre soporte fotográfico y otras son videos, pero es como este cuerpo que obviamente pasó por un proceso de digitalización.

LMC: Y el tema del indígena, ¿va a volver o está más bien acabado?

GS: No me gustaría decir que está terminado. Está ahí, es parte de mi *background*, está como entre mis *files*.

LMC: Sí, pero de tal forma como aquí con los dioses...

GS: No, no creo. Aunque, por ejemplo, estoy haciendo un trabajo que tiene que ver mucho con la piel. Y la piel tiene mucho que ver con el Xipe Totec, con esta imagen del Xipe Totec. Entonces las piezas de alguna manera tienen la referencia de cambiar la piel, de que la piel que está cubierta que tenemos, que registra todo: sensaciones, paso del tiempo, todo eso. Entró en un momento como Xipe Totec, o sea cada año se puede... ya por cuestiones de las nuevas tecnologías, ya lo puedo quitar, ya lo puedo desprender, puedo cambiar la piel. Puedo tener en apariencia otro cuerpo. Entonces en este sentido puede que tenga que ver lo prehispánico.

Entrevista con Ángeles Torrejón, 11.02.2002, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Ángeles Torrejón (AT): La fotografía me gustó siempre desde niña, pero como una afición más que como dedicarme a la fotografía. Estudié la carrera de Ciencias de la comunicación en la UNAM, Xochimilco, y tuve la fortuna de conocer a un grupo de fotógrafos de prensa, fotoperiodistas, y al acercarme a ellos... Bueno, me interesó y dije que maravilla con ellos puedo acender foto y de ahí como vi la posibilidad de que realmente puedo dedicarme a la fotografía. Mi interés es como desde niña, pero sin realmente verlo como una meta o como algo que pudiera yo realmente realizar, sino más bien fue un poco al azar, un poco fortuito y gracias a estos fotógrafos me di cuenta que eso es lo que realmente quería hacer fotografía.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

AT: Creo de es más bien como de corazón. Para mi la fotografía es un medio para comunicarme, para expresarme y para revindicar diferente situaciones sociales con las cuales yo no estoy de acuerdo. Entonces, para mi es un medio de expresión, de comunicación.

LMC: ¿Un poco de protesta también?

AT: Un poco también de protesta, sí.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

AT: Yo creo que el fotógrafo es aquel que escribe con luz como diría Héctor García, así que citándolo a él. Es una gente que a través de un objeto y lo pasma en papel lo digitalmente. Es una gente que se comunica a través de lo que ve y digamos que ha transformado de diferentes formas.

Hay muchísimos tipos de fotógrafos. Esta el fotógrafo de publicidad, aunque no creo que él quiera comunicarse a través de una foto de un perfume, pero comunica un perfume, comunica el objeto. – Yo creo que sería tal cual como lo dice Héctor García: es alguien que escribe con luz.

LMC: ¿Se siente fotógrafa o artista?

AT: Yo me considero fotógrafa, yo realmente artista no. Soy fotógrafa.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

AT: Sí, a partir de él y a partir de algunos fotógrafos internacionales como por ejemplo Eugene Smith y este tipo de gente. Álvarez Bravo es el papá de todos los

fotógrafos mexicanos, pero también creo que valoramos el trabajo de fotógrafos internacionales y los cuales también nos han dado pauta para crecer en la fotografía.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

AT: Creo que hay diferentes manifestaciones de fotografía. Entonces, yo creo que la fotografía documental como proyecto estructurado con un objetivo real, me parece que tiene un alto nivel. En la fotografía periodística creo que hay fotógrafos muy importantes dentro de la fotografía del momento, pero no hay los espacios para motivar ese desarrollo de los fotógrafos periodistas. Me parece que también hay muchas propuestas de lo que llamaríamos fotografía conceptual, hay mucha creatividad. Creo que por naturales en los mexicanos hay esta cosa de crear, de descubrir, de proponer y me parece que hay gente muy talentosa también en esta parte de la fotografía conceptual. También creo que de alguna manera poco a poco dentro de la fotografía publicitaria también se hagan espacios, en la fotografía de desnudos entran cosas muy interesantes, muy limpio como las de Suter por ejemplo; y algunas propuestas en la fotografía de paisaje también... Me parece que en términos general la fotografía mexicana es una fotografía que la ha costado mucho trabajo tener un propio espacio, le ha costado mucho trabajo tener credibilidad y que sea valorada como tal. Eso no solo se da en la fotografía, sino en cualquier área. Digo, te puedo hablar desde la pintura hasta gente del campo. Es algo que se produce en México y no está valorado el trabajo. Creo que en México hay gente muy talentosa con una gran creatividad, con unas formas infinitas para manifestarse, para comunicarse. Pero no creo que todavía estemos realmente valorados como deberíamos estar valorados.

LMC: ¿Por qué es esto?

AT: Es por falta de muchas cosas. Primero, no hay una cultura hacia la valorización de la cultura como tal. Para empezar, desde el punto de vista de educación en México, es una educación que estamos muy por debajo del primer mundo y de muchos países latinoamericanos. Desde ahí no hay una cultura por valorar y por apreciar adecuadamente lo que hacemos. Y por otro lado también creo que no existen los canales de difusión adecuados para que se conozca lo que hacemos. No tenemos un nivel económico que nos permita crear, pintar... Los materiales generalmente son muy caros y todos son de exportación. Nuestro peso está muy devaluado, entonces es muy caro producir; y por otro lado creo que la cercanía con los Estados Unidos también nos... Pareciera que es el contrario que nos ayudan, pero no. No, nos ayudan. Nos meten muchas cosas que no es lo nuestro. Entonces, cuesta trabajo destacar lo que realmente nos gusta, lo que realmente creemos y lo que realmente sabemos hacer bien. Yo creo que son muchos factores y para mí lo principal es desde la educación de los niños. No hay una cultura, o sea los niños no van a museos, no ven libros de fotografía, de pintura, etc. y cuando uno crece, obviamente no hay un mercado.

LMC: ¿Qué puede decir sobre el debate fotográfico local, los encuentros de fotografía latinoamericana, las agrupaciones e instituciones fotográficas, etc.?

AT: Creo que los debates son buenos, son propositivos. Siempre y cuando, y no solamente en México sino al nivel internacional, siempre y cuando se deba con argumentos, con racionamientos. Algunos debates que se han hecho en México son como muy simples, como que no hay argumentos lo suficientemente fuertes, pero hay debates muy interesantes que dejan mucho, invitan uno a la reflexión.

En cuanto a instituciones, creo que es un logro que tenemos el Centro de la Imagen como institución, porque siempre desafortunadamente consideraron a la fotografía y los fotógrafos como el patito feo de las artes. Y en lograr tener un espacio, una institución que fomente, que apoye, que difunda la fotografía es un gran logro. Además el Centro de la Imagen ya está a la altura de cualquier instituto internacional.

También hay una nueva cantidad de becas donde antes no había más que becas para las pintores, escultores y escritores. Entonces ya existe la fotografía dentro de estas categorías. Creo que es un logro y es por parte de las instituciones también, estas aperturas a la fotografía. Ahí vamos bien.

Creo que tal vez tenemos un problema de difusión. No tenemos los suficientes espacios para exponer nuestro trabajo fotográfico. [...] El otro punto es hacer un libro. Hacer un libro en México es muy, muy caro y las becas muchas veces no alcanzan. Ahí también hay un asunto económico, un asunto de difusión. Creo que hay mucho material, hablando de la fotografía, que se queda en los archivos personales de cada fotógrafo en su casa. Porque habría que tener más foros de difusión.

LMC: La Casa de las Imágenes ha publicado muchos libros....

AT: La Casa de las Imágenes es un editorial que hace libros e fotografía. Está abierto a la propuesta de los fotógrafos que hacen propuestas con material interesante que aporte algo que sea parte de nuestra cultura y lo apoyan. Lo apoyan ese tipo de trabajos para hacer libros.

LMC: ¿Es una institución privada?

AT: La Casa de las Imágenes es una institución privada; el Centro de la Imagen es una institución del gobierno. Las becas que otorgan el FONCA y el CONACULTA son del gobierno. Yo creo que realmente como instituciones privadas que apoyan a la fotografía... no lo creo. Yo te puedo comentar que un museo x tal vez tenga una exposición de fotografía al año. Ahí hay diferentes disciplinas y no hay mucho auge, mucho espacio para poder exponer el trabajo. Y las instituciones privadas como son las galerías como que tampoco. A la foto le dan un pequeño espacio que los fotógrafos hemos ganado poco a poco, pero no estamos a la par que otro tipo de disciplinas a verlo en las artes.

LMC: ¿Será, porque se vende más fácil una pintura o escultura?

AT: Creo que la foto se vende menos, porque ahora todo el mundo tiene acceso a una cámara. Vas, la compras, te cuesta muy barato, compras rollos... Entonces, no hay una cultura por valorar el trabajo de un fotógrafo. A la gente le parece muy

censillo tomar fotos. Creo que todo tiene que ver con ese proceso de educación que tenemos. Hace falta ver la fotografía como algo valioso e importante.

LMC: ¿En los últimos 20 o 25 años ocurrió un resurgimiento o una reinención de la fotografía indigenista?

AT: A mi me parece que la fotografía indígena siempre ha estado, siempre ha existido. Creo que hubo un momento dado surgieron otras posibilidades y la gente dejó un poco la foto indígena. Después se ha vuelto a retomar por algunos fotógrafos interesados en este tipo de fotografía. No lo considero que se haya resurgido ni que se haya reivindicado, sino son como estabas que uno va teniendo como sociedad. Te puedo decir algo personal: bueno, siempre he hecho fotografía de indígenas y siempre lo haré, porque es algo que me gusta. He probado otras cosas, pero a mí lo que me gusta es esto. Creo que les llegan muchos booms de tipo de fotografías del extranjero y entonces uno ve lo que están haciendo y dices: lo voy hacer, experimentar cosas nuevas. Pero creo que de alguna manera siempre ha estado latente la fotografía indígena. Ha tenido momentos muy fuertes y momentos no tan fuertes, pero ha estado presente.

LMC: ¿También por los movimientos indígenas?

AT: Sí, también atraía eso, pero más como registro. Creo que habría que hacer la fotografía indígena como algo mucho más serio, como algo más estructurado e investigado. Hay que tomarlo con mucho más seriedad.

LMC: A muchos fotógrafos no les agrada el término "fotógrafo indigenista"; ¿qué opina al respecto?

AT: Honestamente es la primera vez que lo escucho. Yo más bien había escuchado la palabra fotógrafo documental. Incluso me preguntan mucho: ¿Es fotógrafo periodista o fotógrafo documental? Entonces, no había escuchado la palabra fotógrafo indigenista. A mi en lo personal, la palabra indígena no es algo que me moleste, pero creo que la palabra mucho más completa sería fotografía documental.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico? ¿Y por qué lo indígena y/o lo prehispánico de México?

AT: Me da un poco de pena comentarlo, pero a mi la cultura mexicana me apasiona, me gusta por las raíces familiares. Pero es algo que descubro, algo que me cautiva y que quisiera saber cada vez más. Entonces, en este sentido hacer fotografía de indígenas es algo que me gusta, es un contacto con tu gente, es volver a tus raíces, estar a sangre con sangre. Me parece como de una gran calidez y creo que hay que respetarlos y hay que darles su espacio en México. Tengo pasión por como hicieron los mayas el hospicio en Quintana Roo que parece extraordinario, pero bueno soy mexicana y qué te puedo decir en ese sentido. Me gusta descubrir nuestra cultura, nuestra raíz, nuestra tierra, nuestra sangre. Si puedo de alguna manera dar de conocer a través de lo que yo hago, pues que afortunada me considero. Qué privilegio por poder hacerlo así, porque yo creo que hay mucha gente que también

piensa así y tal vez no tenga los medios. Entonces, en ese sentido yo me siento afortunada.

LMC: En mi caso, aunque no tengo sangre mexicana, también me siento muy atraída por la cultura mexicana.

AT: México es magia. Tiene algo que cautiva, que a uno le hace *clic*. Porque es más como de corazón a corazón. Estamos en un nuevo siglo y todo es como más superficial, como más por fuera, los sentimientos cada vez son menos y los indígenas son puro corazón. Digo que maravilla y hay que prenderles.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

AT: Influye mucho. Cuando yo voy a las comunidades a hacer fotos de los indígenas no me gusta llegar como una gente externa que les retrate y no vuelve. Incluso en lugares te dicen: "No me tomes fotos, porque te llevas mi alma." Es muy poético y es cierto. La gente toma las fotos y se va.

Cuando yo voy, me gusta seguir los pasos o el pensamiento de Nacho López de llegar con una actitud sencilla, con una actitud de respeto, establecer alguna relación. Tal vez se pueden formar lazos de amistad, pero tal vez no, pero que haya la actitud de honestidad, de franqueza y de respeto mutuo. Que sepan porque haces el trabajo y porque es importante hacerlo. Cuando uno logra pasar eso es mucho más fácil hacer las fotos y no son fotografías desde afuera, sino son unas fotografías más desde adentro, más intimistas. Sí, creo yo que influye totalmente en mi vida personal. Cuando estoy ahí en las comunidades y regreso, creo que llego transformada, como una gente mucho más sensible a lo realmente valioso. Me doy cuenta de todo lo que tenemos y que no todos tienen lo mismo. Te parece que no es lo justo y uno se vuelve mucho más amoroso, mucho más sensible, menos superficial. Creo que yo a raíz de que yo he tomado fotos de los indígenas siento que mi forma de ser es diferente o procuro tener más calidad humana y no hacer las cosas tan porque sí, sino con un sentido más profundo.

Sí creo que al nivel nacional nos influye muchísimo muchas instituciones se están preocupando por recuperar toda esta historias, mucha historia que no conocemos y que ha estado guardada; y darla a conocer. Creo que se tiene que trabajar mucho con los niños en ese sentido, porque muchos lo hacen con la tele y entonces pierden ese tipo de cosas. Habrá que pensar en algo que te ayude como padres, como educadores de sensibilizar a los niños y valorar nuestra cultura indígena y prehispánica.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

AT: Lo que más he fotografiado ha sido Chiapas, la selva y los altos de Chiapas. Y en Puebla, la sierra de Puebla que es la Aguasteca. Y un poco Hidalgo también. Me encantaría poder retratar a todas las comunidades del país; eso sería mi máximo. Pero necesito realmente una súper-beca para poder hacer eso, una beca de aquí

hasta que cumpla 70 años. A mi si me dijeran te contratamos o queremos que documentes... Yo sería la más feliz. Es algo que me gusta hacer.

La forma en la que me acerco es un poco como te dije: Voy, platico quien soy, porque estoy ahí, que es lo que quiero hacer. Incluso llego a platicar un poco de mi vida personal, un poco para que la gente se siente cómoda, confíe y poco a poco lo llevo y les tomo la foto. Es como un proceso lento y que disfruto esa parte de la conversación. Sobre todo con quien hablo son las mujeres. Te cuentan de sus trabajos y sus hijos y poco a poco se va rompiendo esa barrera de extranjera, tú vienes de fuera, no nos conoces. Se rompe y entonces, como con ellos, duermo con ellos, vivo como ellos el tiempo que estoy ahí. No gozo de ningún privilegio ni mucho menos y eso ayuda también muchísimo a establecer la confianza. Después, cuando empiezo hacer las fotos es un poco complicado a pesar de que ya se rompió esa cosa de "tu vienes de a fuera etc.", pero como regreso varias veces, de repente ya la cámara se vuelve como parte del cuerpo. Ya no es algo externo y ya no les interesa, no les importa. Y eso es muy padre llegar al momento en que para ellos la cámara ya no es un objeto más, sino es parte de ella. Se puede trabajar mucho más fácil. Y además les llevo las fotos. Entonces, a veces se gustan, a veces no se gustan en las fotos. Cosas de este estilo.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

AT: Sí, claro que sí, por supuesto. Y en todos aspectos. He estado por ejemplo con los Tojolabales en la selva y hablan como con poesía. Entonces es como que qué forma tan bonita de hablar y siento que su traducción al español es diferente, es poética. Te llega profundamente.

La otra cosa es el maíz, la tortilla, el campo, los niños, su forma de tener hijos. Claro que hay una identificación. Y su pensamiento grande... Sí, sí me identifico.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización" y qué no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros?

AT: No estoy segura de entender muy bien la pregunta, pero creo que hay que respetar la cultura de los indígenas. Esto no significa que no les demos la oportunidad de estudiar, la oportunidad de tener mejores condiciones de vida. Yo creo que son dos cosas que se complementan. Una cosa es el respetar su pensamiento, sus creencias que son muy importantes; pero también hay que darles mejores condiciones de vida como es que tengan agua potable, que tengan medicinas, que tengan lo básico que cualquier ser humano debe tener. No te vas a meter más allá con sus creencias y sus tradiciones, no les vas a cambiar sus fiestas o su forma de preparar unas tortillas. Pero si les puedes dar elementos para que tengan unas mejores condiciones de vida. Creo que se da como de todo. Yo pienso que cuando llegan extranjeros o los mismos mexicanos que llegamos a las comunidades tenemos que observar mucho antes de llegar con propuestas y decirles como tienen que hacer las cosas. Ellos saben y lo han hecho así desde hace mucho tiempo. Entonces, hay que observar mucho para saber como decirles y que decirles. No se puede llegar y ahora hay que hacer esto y esto.

Te voy a comentar un caso: Las mujeres generalmente tienen muchos hijos. Entonces, yo les decía bueno porqué no se cuidan. Hay diferentes métodos etc. y decían, no ya sabemos que existen las pastillas. ¿Y? Pues, mira nos dan unas pastillas y ya se acabó. Aquí no tenemos un lugar donde comprarlas. Entonces, no hay un proceso de observación. Dices sí, les voy a decir esto, pero luego cómo lo van a conseguir y con qué dinero. Entonces, se tiene que observar mucho para poder sugerir cosas, para poder proponer. Creo que hay gente que lo sabe hacer y lo hace muy bien. Pero también creo hay gente que no tiene ni la menor idea y que lo único que quiere hacer es ayudar y no ayuda.

Los niños están acostumbrados hasta los 3 ó 4 años a tomar de la mamá, del pecho, y de repente llegan las cajas de leche pasteurizada y les provoca diarrea. No puedes llegar así. Tienes que familiarizarte, tienes que conocer, tienes que investigar para poder hacerlo adecuadamente, para poder sugerirles cosas que les ayuden en su salud, en su forma de vida. Creo que hay gente que lo hace muy bien, que realmente tiene un compromiso y que ha trabajado mucho, pero la mayor parte de la gente no.

LMC: ¿Qué opina sobre INI?

AT: Yo creo que si es una institución que ayuda. No conozco bien como trabajan, pero se me hace que ahí debe haber gente muy capaz, muy comprometida; también hay gente que no tanto, como en todos lados. Pero no podría decirte yo decirte algo, porque no se exactamente como trabajan. Supongo que bien.

LMC: ¿Qué opina sobre el trabajo de Gerardo Suter? Retoma lo prehispánico como tema central.

AT: Es muy interesante que te puedes dar la reflexión. Eso valioso y siempre cuando se hace con la actitud de respeto, de reivindicar y con mucha calidad. Suter tiene una calidad extraordinaria. Cuando hace algo, lo hace perfecto. No hay fallo.

LMC: Hay pocos que se dedican a la cultura prehispánica. No parece ser fácil para los fotógrafos tratar ese tema.

AT: Primero, estoy de acuerdo contigo que mucha gente no profundiza, no va más allá. Pero también no es tan fácil llegar a las comunidades; no es tan fácil que ellos te demuestren su tradición, su costumbre y que te permitan retratarlo. Eso no resulta tan fácil.

En una ocasión estuve en los altos de Chiapas y estuve viviendo con unas mujeres y no hay nada: ni luz, ni agua, ni gas, ni nada. Y tejía ella. Hacía sus telares. Yo tomaba fotos cuando hacía sus telares y después de varios días me dijo: "Ven, voy a tejer." Me llevó a un cuarto pequeñito, pequeñito donde estaba pidiendo a los dioses con copal etc. para poder hacer su tejido. Entonces, eso son cosas que... Yo no lo sabía y si ella no me hubiera dado este espacio, no lo hubiera hecho. No es tan fácil llegar realmente al fondo. Lleva tiempo y si uno está acostumbrado a ciertas comodidades está peor el asunto. Uno se tiene que quitarse todo y decir: Voy con la idea de aprender, de conocer, de crecer y de poder hacer las fotos, poder mostrar las fotos. Y mucha gente no le interesa, también es lo real.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? En la literatura se lee mucho que el indígena parece ser sumiso....

AT: No me parecen sumisos. A mi me parece una gente muy inteligente. Entonces, ellos saben lo que son, lo que hacen y como lo hacen. Lo tienen completamente claro. Son sabios. El problema es que su misma sabiduría... dicen, si me van a decir esto, voy a obedecer, voy a observar, voy a hacer como me piden las cosas para no crearme conflictos. Pero no voy a cambiar mi pensamiento, no voy a cambiar mi cultura, no voy a cambiar la forma en que yo tenga a mis hijos ni como las educo o mis tradiciones o mis fiestas –eso no va a cambiar. Pero acepto lo que me dice, me crea menos problemas. Yo no considero el indígena una persona sumisa, no.

Nosotros, por ejemplo, no nos gusta, protestamos, decimos, nos peleamos, etc. No nos importa e incluso llega el momento en que se pierden ciertas amistades etc. por eso. Ellos prefieren ahorrarse todos esos problemas. Como que no se capotean, pues. Cuando llegaron los españoles y creo que llega a pasar ahora, hay como un deslumbramiento, es lo nuevo y que maravilla. Yo como estudiante, de repente aparecían las computadoras y decía que maravilla. La tesis ya no la tengo que escribir en máquina cien veces... No por eso soy sumisa, sino me deslumbró, me sorprende. La foto digital. Dices, ahora puedo hacer cualquier cosa y para las fotos no necesito de un correo para enviarlas. Digitalmente las envío a cualquier parte del mundo. Y yo creo que eso pasó un poco cuando llegaron los españoles. Con tantas cosas nuevas dijeron wow, no las conocíamos. Estuvieron abiertos a recibir todas estas cosas y en muchos casos resultaron mucho más cómodas, mucho más atractivas y entonces se fueron perdiendo poco a poco otras cosas –igual como hacer el trabajo a máquina; qué flojera. Es una cuestión de comodidad.

No estoy muy de acuerdo con que los indígenas son sumisos. No son sumisos, sino que les deslumbran las cosas, les sorprenden. Deciden recibir todas estas cosas. Llego, los niños jugando en la selva, felices y les llevo una televisión con los videos, bueno, se pueden maravillar, pueden pedir ver la película cien veces. Es algo nuevo, diferente, nunca lo han tenido, se sorprende –pero por eso no son sumisos.

LMC: Hoy en día hasta son muy activos con el movimiento zapatista...

AT: Sí. Lo que pasa es que ahora conocen lo que no tienen y deberían de tener. Nosotros realmente no deberíamos estar como estamos. Deberíamos estar mejor, porque hay mucha gente que está mejor que nosotros. Tenemos que pelear por esas cosas.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opinas sobre esto? He leído que un 57% de los mexicanos vive en pura pobreza y supongo que la mayoría son indígenas.

AT: Sí, creo que las condiciones en las que viven ellos, es una condición de miseria, una situación de salubridad, de falta de educación. Yo te diría que de pobreza en todos los sentidos, o sea en el sentido económico, de educación... No me explico como un niño de 8 años no puede ir a la escuela, porque no hay una escuela ahí. No

me puedo explicar como un niño se puede morir de tos –¡de tos, no puede ser! No hay un cuidado de salud para las madres, para los hijos...

En México de repente por ahí escuché que cuatro mexicanos pertenecen al grupo de los cien más ricos del mundo. Eso no puedo creerlo y por otro lado hay una cantidad de gente que no tiene nada, absolutamente nada. Pero creo que el indígena de ahora esta más conciente, no todos, pero mucha gente es muy conciente de lo que deberían de tener y que sus condiciones de vida deberían de ser mejores para ellos, para sus familias y para sus hijos, lo cual está bien que tengan esa conciencia qué lo piden como sepan hacerlo. Son gente muy organizada y muy respetuosa entre ellos mismos.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

AT: Para mi la realidad es el hoy, esto es real.

LMC: ¿Cómo define sus trabajos con el tema indígena? -¿Lejos o cerca de la realidad contemporánea?

AT: Yo creo que cerca, totalmente cerca. Creo que mi trabajo es un trabajo actual y me parece por ejemplo que hay fotografías de otros fotógrafos importantes que incluso ya se murieron, pero sigue siento una fotografía actual.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

AT: Sí, sí me acuerdo de una situación difícil. No difícil en el sentido para mi; yo creo que ni siquiera estaba muy consiente de lo que estaba viviendo en este momento, pero era una situación muy difícil.

Estaba yo en la selva, con los zapatistas y justo habían anunciado de quien era el subcomandante Marcos. Habían dicho quien era y habían pedido que fueran por el que le capturarán. Yo me encontraba en una comunidad, donde estaba muy cerca. Y la comunidad tuvo que abandonar, la gente de la comunidad dejó todo, todo... su pequeña casa, sus animales, todo, para huir. Es lo que llamaríamos el éxodo. Fue en febrero del 95. Decidieron salir de la comunidad por miedo. Llegaban los federales y tenían miedo. Y tenían miedo – tal cual como lo decían ellos, no es una interpretación mía – bueno ellas decían, porque iba con las mujeres y los niños, tenían miedo de que las mujeres fueran violadas, que les quitaran los hijos, de que a sus esposos se les llevarán presos.

Tenían mucho miedo. Y nos fuimos a la montaña de la selva, así lo llaman. Caminamos mucho, las mujeres iban algunas embarazadas, ya a punto de parir, y otros llevando a sus hijos, un hijo adelante otro aquí y otro de la mano, niños pequeñitos y de diferentes edades. Íbamos todos formados como en fila india, uno detrás de otro. Nadie se quejaba, no había un niño que dijera: ya me cansé, tengo sed, a que hora llegamos, hasta donde vamos –nada. Caminando en un silencio asombroso. No se oía más que las pisadas de las hojas y finalmente llegamos a un lugar donde ni siquiera había una explanada u otra comunidad –nada, solo la selva tal cual. Ahí estuvimos como unos tres días y se comía al día una tortilla dura. Nada más; era todo lo que comíamos, todas las mujeres y los niños de la comunidad.

Fue una situación muy difícil, con mucha angustia por parte de ellos, pero no la angustia que nosotros de la ciudad tenemos este estés. Era realmente más profundo, de adentro. Fue para mí una experiencia fuerte, muy enriquecedora de mucho aprendizaje. Ellos valoraron todo lo que tenían: sus casitas, su leña, la cobija que me regalaron, se van a llevar todo lo que se quedó ahí. [...] Tuve una experiencia muy fuerte con ellas, de mucha cercanía y ellos valoraban que yo estuviera ahí, que estuviera haciendo unas fotos. Digo, todo el mundo se comía una tortilla y a mí me querían dar tres. Me dijeron: "Es que tú estás trabajando, tienes que estar fuerte."

Por ejemplo, cuando íbamos caminando, una niña como de 7 u 8 años me dijo: "Dame tu mochila. Es mi carga, es mi orden. Yo tengo que llevar tu carga, porque ese va a ser mi carga." Le dije que no, pero entonces ella: "Sí, porque no vas a poder cargar tú, te vas a cansar. Nosotros sabemos caminar..." Algo así decía, una cosa impresionante. Era algo muy fuerte, muy vivencial y aprendí mucho de esa experiencia.

No tenían ni el techito y comparten lo que tienen. Ahora hay indígenas de todo tipo, no me cabe duda, pero con los indígenas con los que yo he podido estar, convivir y aprender, es gente que tiene un gran corazón y que te dan todo a cambio de nada. Incluso se pueden quitar su plato de frijoles para dártelo a ti. A ese nivel de humildad; son valores de otro estilo.

LMC: ¿Al regresar, qué encontraron?

AT: Evidentemente habían sacado algunas cosas como en una especie de robo. Se llevaron algunas cosas y todo estaba revolteado. Por supuesto ya no estaban los federales cuando decidieron regresar, estaban un poco asustados de que pudieran regresar nuevamente los federales, tristes por todas las cosas que perdieron. Para ellos es muy difícil conseguir estos, implica mucho trabajo. Pero no había esa queja que uno aquí en la ciudad la tiene. Más bien era una actitud de tristeza, porque, si nosotros no hacemos nada, nosotros no vamos a sus ciudades.

LMC: ¿Cómo se pones de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

AT: Nunca he hablado de los derechos de la imagen, porque ellos no saben de estas cosas. Pero hablamos en otro sentido. Les explico todo del trabajo. Es para que la gente de afuera conozca como están viviendo, se dan cuenta de las condiciones en las que están. Porque esto no tiene porque estar así, se tiene que cambiar y es la única forma que la gente conozca y reflexione, actúe y para eso están las fotos. –Y nadie me ha dicho: ¡Ah, no! Y mi *copyright* es... Nada de ese estilo. Tal vez alguna foto que tome: "A esa foto, por favor, no la lleves por allá. ¡No queremos que nadie la vea!", porque sale peinándose o algo así. Queda perfectamente claro para qué son las fotos y porque quiero las fotos y nunca he tenido este tipo de derechos de autor.

LMC: ¿Le dejas unas fotos de regalo?

AT: Cada vez cuando voy yo, montamos una exposición. La inauguramos y la gente va, ve las fotos y se ríe. Se queda un tiempo y después, sin que yo les diga, ellos

solos deciden ya tomarse las fotos y llevárselas a sus casas. Se quedan con las fotos. Siempre les dejo las fotos, siempre.

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

AT: No, para nada. Al contrario: nos complementamos, aprendemos. El libro de Maruch me parece un libro precioso. Nos muestra su cultura, su tradición. Uno aprende, reflexiona. Esto es un libro buenísimo para nuestros niños, porque es una forma de acercarse a la cultura indígena de una manera sencilla y con la imagen. Yo la pondría como libro de texto en primaria para los niños, o sea de este nivel. Aprendemos su forma de mirar.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

AT: Yo prefiero la foto documental. Siempre es lo que he hecho y me gusta hacerlo. La foto construida no la hago, porque no se me da. No manipulo las imágenes y entonces no sabría que hacer. No lo hago, porque no sé. Así de simple. Sin embargo, aprecio a varios fotógrafos que hacen fotografía conceptual. Me parece que hay una creatividad ahí especial y creo que hay fotos extraordinarios. No les quito su mérito.

Sin embargo también pienso que en la fotografía documental también hay esa creatividad que ellos tienen. Para empezar, es ver y saber que ese lo que estás viendo es justamente una foto. No es tan fácil, o sea no todos pueden ser fotógrafos. Por ejemplo, uno de los fotógrafos que a mí me impresiona, es Cartier-Bresson. Él hacía unas fotos... Tenía esa creatividad innata en el ojo para ver y saber que era la foto. La creatividad viene en este momento en cuanto la vez y dices ésta es una buena imagen. Me parece, ahí hay un asunto creativo. Y si después los grandes intelectuales dicen que es foto artística, pues, bueno. Para mí, es un documento antes que artístico, pero no deja de ser artístico tampoco, porque hay una creatividad ahí. Creo que en la fotografía conceptual hay un mayor trabajo creativo, pero la foto documental también es una foto creativa. No es una foto al azar, una fiesta de cumpleaños. No. Hay un pensamiento, hay una actitud, hay un compromiso. Es foto creativa.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

AT: Yo creo que la digitalización de la foto habría que verlo desde dos puntos de vista: uno es la manipulación de la imagen digitalmente que me parece es un recurso, es una nueva forma de hacer foto y yo no estoy peleada con ningún género de la foto, entonces está bien, es respetable y hay cosas interesantes como las de Pedro Meyer, por ejemplo, son muy buenas fotos y son para un cierto tipo de gente con una propuesta interesante; por el otro lado, también pienso que el proceso digital nos ayuda tener una mayor difusión de nuestras imágenes. Yo hice un libro pequeño de fotos y está muy difícil que las vean en Japón. Se necesitaría una súper-distribuidora, está complicada. Pero si puedo tener las fotos digitalizadas en Internet, pues, que maravilla, porque todo el mundo puede ver las fotografías. Es extraordinaria la difusión que pueden tener. En ese sentido me parece un buen

medio. Se pueden hacer muchísimas cosas. Alguna vez estaba pensando hacer un calendario y ahora lo estoy haciendo digitalmente sin tocar la fotografía. Me ayuda, cuando antes había que hacer una maqueta etc. y a ver quien me lo imprimía. Sí, creo que es un buen recurso. Hay que saberlo utilizar. Es un buen recurso para la difusión de nuestro trabajo, por un lado. Eso de digitalizar imágenes. Y por otro lado es esta parte de manipulación de imágenes que es otras cosas.

LMC: Muchos tienen miedo de que les roben las imágenes. ¿No le preocupa eso dentro de la difusión e las imágenes por Internet?

AT: No tendría miedo, si alguna persona en Noruega vea una foto mía, la imprime y la tiene allá en su casa. – ¡Qué maravilla! La parte que me preocuparía es la gente que quiere tener una imagen para robártela para lucrar con ella. Eso me parece que está mal. Eso, éticamente, no se vale. Esa es la parte que me cuesta trabajo. Hay que respetar con el trabajo de cada quien.

LMC: La manipulación digital de imágenes es muy frecuente actualmente. ¿Hasta qué grado cree que la fotografía mexicana de hoy está representando la realidad en la que vivimos?

AT: Yo creo que la fotografía mexicana en todas sus categorías, disciplinas sí es un reflejo de la realidad mexicana. Me parece que sí tenemos cierta influencia extranjera, pero que si somos talentosos, creativos. El libro de Pedro Meyer tiene fotos y es México; y hay una manipulación en la imagen, hay una intención, una propuesta y todo esto.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

AT: No creo que tanto para que desaparezca, pero me parece que va haber muy poco. Ahora es muy barato conseguirlas, no hay que gastar tanto en rollos, en procesos de revelado y que te las impriman. Creo que es una herramienta mucho más de fácil exceso en términos generales. Pero yo creo que habrá fotógrafos a los cuales les gusta el laboratorio y continuarán. No creo que desaparezca. –Casi todo el mundo tiene una computadora en casa, pero también sigue habiendo máquinas de escribir y la siguen vendiendo las máquinas de escribir. Yo creo que es un poco igual.

LMC: ¿Me puede comentar un poco sobre "Imagen Latina"?

AT: "Imagen Latina" es una agencia de información fotográfica. Lo que hacemos es fotografía periodística y fotografía documental. Cuidamos las imágenes en cuanto su calidad técnica como estética. Estética, es que sean fotos que tengan una composición, que tengan una propuesta. Y técnicamente hablando que tengan un proceso de archivo. Cuidamos los negativos, que no se deterioren etc. Este material es difundido a través de diferentes publicaciones y los proyectos fotográficos que es la fotografía documental serían a través de becas, de algunos reportajes que nos pidan de alguna institución o de alguna publicación. Nos dedicamos a la fotografía documental, a la fotografía periodística, impresión fina de fotografía para exposición, para libros. Tenemos un banco de imágenes que es un archivo muy completo.

Digamos que mayoritariamente periodísticas. Eso es principalmente lo que hacemos. También damos talleres de fotografía: impresión fina, proyectos de fotos documentales, fotoperiodismo.

LMC: Supongo que hay muchos cliente. Me parece que hay mucho interés de aprenderlo.

AT: En cuanto a talleres, si. Hay mucha demanda. En cuanto al banco de imágenes es un poco menos, no hay tanto. No hay mucha memoria, todo es solo de hoy, de hoy y lo demás nada. Lo que pasa es que "Imagen Latina" ya tiene muchos años, ya tiene un prestigio, tiene un nombre que lo respalda.

LMC: ¿Cuántos años lleva?

AT: Diecisiete años. No es una agencia que acaba de surgir.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

AT: En realidad son varios. Uno es mi proyecto de Chiapas. Hice una publicación. Mientras, está el tema zapatista y volveré. Sigo haciendo cosas sobre los zapatistas. Es un proyecto que no ha terminado. Y el otro proyecto es "México de noche". Es fotografía urbana en las calles de la Ciudad de México y la noche... Soy más nocturna que de día y, bueno, vivo aquí en la ciudad. Quero hacer algo en mi ciudad. Me la noche y me gustan las calles, salir a la calle y documentarla. Lo que pase es que no me meto en las bares y esas cosas. Más bien la calle. Lo que pasa es que hay mucha gente que trabaja en la noche, el amor el trabajo, la diversión, etc. Estoy trabajando en esto: "México de noche". No lo estoy haciendo de forma muy seguida. Sino, estoy en la agencia, tengo una pareja, tengo un hijo de cuatro años y por eso no me puedo escapar todas las noches. Me tengo que ir haciéndolo poco a poco. También antes era un poco más fácil, porque la ciudad se ha vuelta más insegura.

Entrevista con Gérard Tournebize vía correo electrónico, 03.04.2004, México-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Gérard Tournebize (GT): Viajando por el mundo.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

GT: Un prolongamiento del alma.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

GT: Muy vasta pregunta.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

GT: Ninguno, no trabaja sobre mi imagen.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

GT: Una interpretación de una preocupación o reflexión.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

GT: Debiendo de donde pone barreras a la realidad.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

GT: Sí.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

GT: Desgraciadamente una grande tendencia a buscar fuera de sus raíces.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena / indigenista?

GT: La verdad no estoy muy bien informado al respecto, pero no me acuerdo de ningún "boom".

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

GT: Es horrible esta categoría de fotógrafo indigenista. Es cuadrar una idea más amplia. No es necesario. Es seguir perdiendo tiempo en catalogar.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

GT: Lo considero como lo que quede de las raíces de la humanidad.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

GT: Me impregno de ella, mas bien.

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

GT: ¡La cultura!!!!!!!!!!!! Bueno para ser específico me atraen las ceremonias.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

GT: Cada vez más precarias, olvidadas, son sujeto de investigación.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

GT: Por falta de recurso tuve que suspender mi trabajo sobre la cultura indígena, pero mi experiencia con ellos maduro mi visión.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

GT: Huicholes, Tarahumaras, sin ideas preconcebidas.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

GT: Ninguna.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

GT: El que no ha perdido su alma, el que camino bien (este son palabras de ellos).

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

GT: Es a cargo de la conciencia de cada uno. Con los indígenas existe una ley de reciprocidad que el hombre blanco ha traicionado y que es: el que tiene debe dar al que no tiene y de esta forma alivio su conciencia en el camino de la vida. Los Tarahumaras la llame *korima* y el que recibe no dice gracias. En cuanto a derecho tendríamos también que preocuparnos por el sentido que le damos a la imagen.

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

GT: No lo conozco.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

GT: Sebastián Belaustegui, magia en sus fotos. Graciela Iturbide, fresca y dinamismo de sus fotos. Pablo Ortiz Monasterio, un trabajo muy reportero sobre los huicholes. Jorge Ardura y Eniac Martínez, magia en sus fotos. Edward S. Curtis, un valioso testimonio.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

GT: Aprecio todo lo que tiene algo que decir.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

GT: Una oportunidad y una ardid.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

GT: Claro que con el tiempo sí.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

GT: Rebasar mi límite. Actualmente trabajo con cámara digital abstracción y con toy cámara algo más social.

Entrevista con Antonio Turok, 29.11.2003, Oaxaca de Juárez, Estado de Oaxaca, México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Antonio Turok (AT): Para mí la fotografía fue circunstancial. Porque como yo de joven... detectaron una especie de deficiencia mental para el aprendizaje. En aquél entonces lo llamaban dislexia. Pero ahora dicen que la dislexia no funciona, pero que no existe. Pero en aquél entonces yo agarré y me robé una cámara de mi papá sin que él supiera. Se supone que el no lo sabía, pero si lo sabía y entonces empecé a tomar fotos de muchas cosas, no solamente de... pues, de todo. Y me sirvió como una terapia para poder adaptarme a mi lentitud en cuanto a lo que el sistema educativo considera lo que debe ser la educación, porque al nivel mundial a uno nunca le enseñan o a apreciar o a interpretar otro tipo de lectura que no sea la establecida por las instituciones educativas. Creen que solo la lectura era la única manera. Para mí la fotografía me sirvió para poderme adaptar. Entonces yo le agarré mucho cariño a la fotografía.

También en aquel entonces pintaba... No era yo tan exclusivo de... A mí me interesaba más las artes visuales en general. Pero también leí mucho a mi ritmo y cosas que yo quería. Digamos que me gustaba más la filosofía y... No sé, fui más joven inquieto, pero a mi ritmo sin tanta presión como... Nunca me he interesado la presión social de hacer esto de hacer lo otro. La fotografía es una herramienta, no es a lo que yo diría que sólo eso soy.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

AT: Significa que la diferencia entre la fotografía y la arquitectura es que... Aunque en la fotografía tu puedes estar interesado por curioso... ¿Cómo fue que un arquitecto o un ingeniero concedió de un espacio? Nosotros, los fotógrafos hacemos lo mismo. Yo parto de una filosofía griega: Tu recibes un doctorado o... dicen que eres un licenciado en artes. Y para eso estaban las principales artes griegas. Si tu tenías ese conocimiento, entonces eras una persona completa. Entonces, la fotografía es uno más de muchas disciplinas que uno requiere para poderse expresar.

Claro, que la fotografía tiene ciertas características que son fascinantes. Que no los tienen otros medios. Y también habría que definir qué tipo de fotografía. La fotografía se... Desde el inicio de su historia, de su origen ha tenido muchas transformaciones. No todo ha sido fotografía documental. Ha habido fotografía construida desde hace 1840. Entonces, habría que definir primero, en tu pregunta, qué es a lo que te refieres de la fotografía. Y más hoy en día, porque hoy en día yo estoy haciendo este trabajo aquí que es fotografía... Es fotografía digital, pero también tiene otras características.

Pero creo que una característica que sí lo une... Por eso no digo que eso sea grabado o sea otra cosa... Es que la fotografía es esencialmente testimonial. Yo lo considero testimonial, porque corresponde a una época. Que es a partir de lo digital, se presta más que tu puedas experimentar más en este sentido.

Muchos dicen que esto le acuerda mucho a Toledo. Entonces obviamente también tiene una característica indígena, porque incluye un poco esta fascinación del mito del chapulín. Entonces si tu quieres puedes decir que esto es fotografía indígena, aunque... no creo que tanto indigenista, pero...

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

AT: Yo como fui tutor de los jóvenes creadores y por lo general, ya ellos ya no construyen los mismos mitos que construimos mi generación. Yo creo que tú como persona también construyes otros mitos por tu generación.

LMC: ¿Se siente fotógrafo o artista?

AT: Depende de mi estado de ánimo. Hay días que salgo con una cámara y lo que veo en las calles no es mi fotografía ni artista, sino veo algo literal, un poema. Igual cuando tu me haces una reflexión que si es indígena o no indígena el trabajo... No, es más bien antropológico. También es fotografía sociológica, también es poesía visual. No me quiero considerar alguien que no tenga más apertura mental y depende... a veces es que estoy leyendo algo y trato de reinterpretar visualmente lo que estoy leyendo. Y a veces funciona a través de la cámara, pero hay veces que no pienso que es una fotografía. Pienso que es otra cosa.

Entonces, es más bien, yo considero que soy una persona que trata de ser libre pensadora, más que alguien que va a sujetarse. Si yo tengo que pintar una fotografía, lo haría con gusto. No creo que sea algo purista, no. La fotografía es solamente un instante de la realidad que luego tú lo vas a imprimir en una hoja de x medida y lo vas a poner marco para ponerlo en un museo. O a lo mejor lo vas a usar para un diario. Pero, no a lo mejor es simplemente un fragmento que acompaña otro tipo de lecturas. Y, pues, si se usa en la antropología para muchas cosas; que me gusta más ese concepto que ese concepto indígena o indigenista. Tal vez los únicos que podrían en un momento dado responder a tu pregunta de fotógrafo indígena, pues, sería un indígena mismo.

Creo que la palabra indigenista hoy en día es una palabra que se está cuestionando. Entre más se vayan adaptando los mismos pobladores originales de este continente empezará una nueva palabra, porque indigenista viene desde un error. Porque los españoles llegaron y les llamaron indios pensando que estaban en la India. Entonces existen filósofos de los pueblos originales de las Américas que dicen: "Bueno, yo no soy indio. Soy tzotzil" O: "Soy apache." No soy indio, soy otra cosa. Entonces creo que es un error que se fue dando más bien por un... Puede ser que sea un racismo. Definitivamente al principio de la Conquista fue. Fue como una etiqueta. Claro, que en este instante había que conquistar. Y eso era la mejor manera.

Digamos, en Chiapas yo he observado que una de la manera de etiquetar a los diferentes pueblos fue introduciendo diferentes patrones en el tejido para identificarlos que son de un pueblo o son de otro. Y de esa manera ya podían saber que ese individuo venía de tal y tal pueblo. La palabra indígena o indigenista o todo lo que sea indio es una de estas marcaciones para poder dominar.

Ahora, si dejamos la parte semántica y entramos al contenido, yo creo que no existe una fotografía india o indigenista, porque lo que hemos hecho los fotógrafos

es entrar cada quien con su sensibilidad, entra un ratito y observa una fiesta u observa una persona, le toma una fotografía y se va. Entonces, en mi caso, a mi me interesó fotografiar estos personajes, porque siento que mi trabajo en su totalidad trata de hablar sobre la dignidad humana y específicamente con los pueblos. Es para darles un lugar en la historia, pero no porque sean indígenas sino, porque creo que es tan importante alguien que se dedica al campo como lo puede ser alguien que se dedique a... digamos, si es honesto y no es un criminal, bueno, un banquero puede ser fascinante, conocer el personaje... si lo ves con esa dignidad, pero si usas un grupo y lo contrastas con otro para decir estos son los buenos y estos son los malos me parece deshonesto. Entonces, no me gusta que se vea de esta manera.

Yo por eso no me gusta ese concepto, porque yo cómo te puedo hablar de algo que no soy. Yo no te puedo decir si es folclórica... mis imágenes que yo he grabado de indígenas no lo son o si sí son. Pero no soy. Yo simplemente reinterpreto algo personal mío y le doy la interpretación que a mi conviene. Ese mensaje es el que importa en el fotógrafo Antonio Turok, no el hecho que tome o no tome una foto de una indígena, porque no lo soy. Y nadie de los cuales vas a entrevistar... Posiblemente con una excepción de una mujer como Maruch que nace y sigue siendo indígena... Deberías de entrevistar a los indígenas.

LMC: Ya lo he hecho.

AT: Entonces ellos obviamente van a ver la fotografía... o van a ver las preguntas desde lo que es ser indígena. Pero aquí hay un fenómeno: ¿La tecnología de quién es? ¿Es patrimonio de la humanidad? Yo creo que sí, porque cualquiera puede agarrar y hacer clic y sale. Vuelve a ser subjetivo, vuelve a ser porque es como la luz. No puedes decir que la luz es... ¿Es indígena, es india la luz porque esta en una casa indígena?

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

AT: Como todo, hay imágenes buenas e imágenes malas. Una imagen mala es, porque no resume todas las características que deben de asumirse cuando uno piensa personalmente que es una buena imagen y que no lo es, pero digamos para una familia que se compra una camarita, el toma de recuerdo de su familia, todas las fotos son buenas. Digamos que cuando uno tiene 18 años ya se empieza hacer foto, todo lo que uno hace es bueno. Entonces, no existe una mala imagen como tal. Se convierte buena y mala dependiendo de la exigencia de cada uno y esa exigencia implica que empiezas a estudiar la historia de la fotografía. Y una vez entendiendo la historia de la fotografía tu hazlo malo a tu criterio y por lo tanto tu exigencia será mayor. Y a partir de ahí tú dice esto es una buena foto y esto es una mala foto. Pero es muy subjetivo este concepto como debe de ser – ¿buena y mala para quien?

Yo, por ejemplo, puedo considerar que una imagen de un fotógrafo como Joel Peter Witkin, que no necesariamente es la manera en que yo construyo una imagen, me puede parecer excelente porque reúne algunas características que yo también respeto dentro de lo que es hacer una imagen.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

AT: Depende de la suerte y de la exigencia del modelo. Hay veces que el modelo se conforma con pedirme diez pesos. Hay otros que me dicen: Puedes tomar todas las fotos que quieras, pero no las puedes comercializar. Hay otros que me dicen: Dame un libro cuando salga... es relativo. Si tu lees el texto de mi libro, hay imágenes donde fui invitado por la comunidad, pero porque ellos querían un registro como comunidad. Sin embargo, cuando la lleve el que la quería era el que pagó la fiesta, no la comunidad que me invitó. La comunidad dice, bueno él ya cumplió con lo que nosotros queríamos. Hay otros que se enojan. Pero por un lado me dejaron tomarla y después se enojaron. Es un problema de...

En Estados Unidos ya ni puedes tomar fotos. En Estados Unidos tu puedes tomar la foto, pero si no tienes lo que se llama un *author release* nadie se atreve a imprimirla. Era el caso de una foto de Graciela, de una familia de cholas que son ciegas; en su libro de *Aperture*. Y le exigieron el papel antes de que se pudiera publicar el libro. Tuvieron que ir con Marietta, porque eran amigos de Marietta, y no sé que negociaciones hicieron.

Yo cuando puedo, por lo menos hago el intento de regresarles algo. Muchas veces llevo una camarita chiquita y les regreso eso. Pero sí, no hay justicia. Pero también... Tal vez por eso no deja de tomar fotos así, porque es tan complicado todo lo demás que mejor dices, sabes qué... se quedan sus historias o que esas comunidades se hagan fotógrafos. Yo por mí, si no vuelvo a hacer una foto de ese tipo, tampoco estoy preocupado. Ese tipo de fotografía va cumplir una época en la historia como lo hicimos esta generación de nosotros. Los jóvenes lo tendrán de hacer de otra manera y lo más sano sería que los mismos indígenas empezaran a hacer su propio registro.

LMC: Pero es muy joven todo eso todavía. Hay con Maruch, Xunka', Juana, Petul... con todos ellos del AFI... y con Carlota Duarte...

AT: ¡Pero Carlota no tiene nada que ver! Carlota -¿quién es? ¡Es una sátrapa! ¡Pues, es una ladrona!

LMC: Están trabajando en grupo...

AT: Sí, porque la necesitan a ella, pero ella no... Es lo que yo estoy diciendo: Yo me opongo a que... es como el colonialismo otra vez. Yo, el blanco llego y... Creo que hay que analizar lo que nosotros hicimos en una época cuando las preguntas eran otras, no estas y tampoco es cuestión de quien es bueno quien es malo. Simplemente se dio de esta manera, creo que en el futuro será de otra manera. Si es que se va a dar, porque igual ni se puede. No tiene que reinventarse.

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

AT: Para empezar, Maruch ni se siente fotógrafa. No conciben intelectualmente ellos como concebimos nosotros los tatuajes que nos ponemos nosotros. Ella es escritora, es poeta y a veces usa una cámara, pero si tu la preguntas, ella dice: Pero yo no soy fotógrafa. Pues, ella te dice yo ni fotógrafo soy... se ríe.

Entonces sí, la respuesta es que los que hacemos fotografía indígena somos nosotros, los que estamos fuera. Porque necesitamos ponernos este sello: ¡Nosotros si hacemos fotografía indígena ellos no! Ellos ni fotógrafos quieren ser.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

AT: Toda fotografía es construida. Aunque tu salgas a tomar una foto con ciertas características documentales tu construyes, porque tu escoges si quieres pararte aquí y enfocarte en eso o pararte allá.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

AT: Es el único futuro que yo veo.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

AT: No. No mientras que haya gente que no quiere ver la realidad del futuro. Siempre habrá alguno rezagado por ahí, pero en el fondo no creo que ni importe. Lo que importa es el contenido. Si la imagen no tiene contenido pasa a ser de la gran basura de la que hablábamos, la basura artística.

Entrevista con Pedro Tzontémoc, 02.02.2004, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

Pedro Tzontémoc (PT): Quería hacer muchas cosas... quería ser oceanógrafo, luego quería ser antropólogo... fundamentalmente quería ser científico, porque oía esos programas de Cousteau en la televisión y yo decía: yo quiero ser como éstos. Entonces, fue a la escuela de oceanógrafos y ahí me enteré de lo que sería ser científico y como que no me hizo mucha gracia. Y entonces me metí a la escuela de antropología y estudié prehistoria y tampoco me hizo mucha gracia. Entonces, de repente yo lo que quería era viajar y como estar metido donde fuera y la fotografía era el elemento que me lo permitía, o sea podría ser metido con un científico haciendo fotos científicas, con un antropólogo o con un dentista. Como que la fotografía me permitía como hacer un paseo mas claro en la realidad, que pueda ser vinculado con cualquier rincón de la realidad, digamos. Fundamentalmente por eso decidí ser fotógrafo.

Y ahora te puedo decir como los artistas de Televisa... "que desde chiquita yo cantaba"... A mi me gustaba la foto desde chiquito en realidad, pero nunca lo vi como una profesión. Yo tomaba fotos y jugaba con mi cámara y ya, pero nunca me lo tomé en serio. Y después de ver la opción de oceanografía y luego tratar de ser antropólogo, historiador, me dí cuenta lo que quería era andar de metiche por todos lados. Ahí deje la escuela de antropología, ya tenía algunos estudios de fotografía con el pretexto de que cuando termina mi carrera, me va a servir. Y decidí de ser fotógrafo a partir de una experiencia fotográfica en El Salvador. Ya había tomado unas fotos, me invitaron a un proyecto que fue después de un terremoto en El Salvador fue México a apoyar, me invitaron a mí como fotógrafo. Fui y a partir de eso ya probé lo que era de ser fotógrafo, digamos, o sea fui, fotografié, estuve en una situación de guerra, viajé y dije esto es lo que quiero. Si la foto me permite esto, esto es lo que quiero.

Entonces realmente el interés no era ser fotógrafo, era viajar y tener la opción de poderme involucrar en lo que fuera. Y a partir de ahí, bueno, era lo que mejor me ofreció lo que a mi alcance estaba como la opción que mejor me ofrecía andar en todos lados fue la foto. A partir de lo de El Salvador decidí ser fotógrafo.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

PT: La foto para mi de alguna manera... yo no creo que la fotografía sea un arte. Para mi la fotografía es el medio, nada más. Es un medio que me permite vivir experiencias. Entonces, a partir de eso, la foto me da la opción de estar viviendo experiencias diversas, la guerra en El Salvador, los indígenas en la tarahumara o Paris o alguna vez hice fotografía científica, fotografía publicitaria, que la detesto, pero alguna vez la hice y entonces, la foto para mi es simplemente el medio que me permite ir de experiencia, de experiencia. Es una búsqueda de experiencia nada más. No la considero un arte, no la considero nada en particular, nada más el vehículo que es. Es como: "¿Qué significa un coche para ti?" - "¡Nada! Es un coche que me permite ir donde quiero viajar."

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

PT: Yo como fotógrafo soy una gente que busca la experiencia y que de alguna manera la fotografía es como... Yo voy haciendo fotos de mi vida. Por ejemplo, ahora estoy digitalizando todo mi archivo desde el principio hasta el final. Ha sido bien interesante, porque lo estoy haciendo obsesivamente y además en un ritmo más o menos rápido. Estoy viendo clarísimo como se ha movido mi vida. Donde he estado, que he pensado, que he vivido y de alguna manera eso es la foto para mí. Son como las huellas de mi vida, como los elementos que de alguna manera me van a dar en algún momento dado de mi vida la posibilidad de regresar y saber que lo que he caminado.

No estoy muy vinculado con los fotógrafos, conozco algunos, conozco más o menos el mundo de la fotografía en México, pero estoy bastante desvinculado. Precisamente por lo mismo. No me interesa la foto como tal. Por ejemplo, expongo, porque me interesa viajar y exponer te permite viajar. Montas una exposición en Portugal, el año pasado monté una exposición en Portugal o la de Panamá... Pues, te vas a Panamá. Entonces tienes el pretexto, montas tu exposición y te vas a tomar fotos en Panamá o Portugal. Viajas y eso te permite hacer otras huellitas.

Lo que significa para mí ser fotógrafo es una especie de registro de mi paso por la vida. Eso es ser fotógrafo para mí. No sé lo que significa para otros. De alguna manera la foto tiene que ver con todo, o sea hoy el mundo es un mundo fotográfico. Dije una frase que mi hijo se burla de mí horriblemente, pero creo que es cierto: Un fotógrafo es el quien editorializa la realidad. Finalmente componer una fotografía es aislar el mundo. Bueno, tu dices: "Yo quiero fotografías de aquí para acá. Nada más. Y todo lo demás dejo fuera." Y eso es ser editorial de la realidad. Y creo que eso es un fotógrafo, es una gente que editorializa. Y editorializa a partir de su propia experiencia, de lo que ha vivido, de como lo ha vivido y de lo que será presentado en el camino. Lo que se va a presentar en el camino, cada experiencia te transforma y cada vez eres diferente, o sea hoy te vas a Portugal y montas una exposición y el simple hecho de eso ya te transformó. Hay obviamente experiencias que te modifican más que otras. Una gente siempre es muchas veces una gente diferente. Y bueno eso es ser fotógrafo para mí. Es darme cuenta a través de las fotos cuantas veces he sido yo, quién he sido yo a lo largo de mi historia personal. Básicamente para mí eso es ser fotógrafo.

LMC: ¿Te sientes fotógrafo o artista?

PT: Artista no me siento, por muchas razones. Ahora, en un cierto sentido, sí me siento artista. No en el sentido en que se entiende el arte hoy. Y no me siento artista, porque el arte hoy es una basura. Vincularme con esos mafiosos, la verdad es que prefiero... Es como si me dijeras: ¿Te consideras gangster? Pues, no. Por eso no me considero artista, en este sentido. En el sentido de que el arte es un mecanismo ideal para... O sea, el arte es la herramienta para encontrarte, para buscarte a ti mismo y para saber quien eres; y en ese sentido, sí soy un artista. Arte lo que realmente significa en raíces latinas es "hacer bien las cosas" y en ese sentido también me considero artista. Soy un obsesivo y me gusta hacer las cosas bien y hasta donde yo creo las hago bien. Entonces en ese sentido, sí me considero artista

y en el sentido en que la gente entiende un artista... para nada. No me gusta hacerme ver, no me gusta la mafia, no me gusta...

LMC: ¿Cuál es tu definición personal de una imagen?

PT: Es simplemente el elemento físico tangible de una experiencia, para mí. Porque una imagen puede ser mil cosas. Depende del contexto y depende para qué y depende de que lo sea, pero para mí la imagen es simplemente el referente histórico personal.

Volviendo a lo de artista / no artista... Yo creo que el arte debe ser la vida. Tu vida debe ser el arte y el resultado de esa vida pueden ser fotos o pueden ser una cajita llena de cositas, no importa. Esos son como los resultados. El arte finalmente debe ser esa búsqueda interna de ti misma y las fotos, como en mi caso, esas son como referentes de mi historia. Yo los ubico muy bien y quien era yo en ese momento. Si tu ves mis fotos, las puedes ver como quieras, pero yo veo mis fotos y ya muchas veces ni siquiera me identifico con ellas. Ya no soy yo. Ahora que estoy digitalizando el archivo, por ejemplo, hay muchas fotos que las marqué en su momento. Ahora las veo y digo: "¿Cómo se me ocurrió marcar esta foto?" Y ahora rescato algunas que no marqué y algunas que la rescato simplemente porque sí hablan bien precisamente de que era yo en ese entonces.

Entonces es como una especie de apuntes... Casi todas mis exposiciones se llaman "Apuntes", "Apuntes de un viajes", "Apuntes sobre la piel", "Apuntes de la memoria", "Apuntes...", porque eso es. Las fotos son nada más como un día de íntimo personal de mi vida y el pretexto perfecto para estar aquí para no ser como *clochard*. Dices "soy fotógrafo" y tienes un papel en la ciudad, te creen productivo y ya, pero nada más.

LMC: ¿Cómo defines la realidad y la realidad en la fotografía?

PT: Yo no la diferencio, porque yo fotografío mi realidad. Y a partir de eso mis fotos son mi realidad. No hay una diferencia.

Yo he conocido algunos fotógrafos que, desde mi punto de vista, no lo son. Son fotógrafos como de ocho horas, o sea como que checan tarjeta. Dicen: "Ahora soy fotógrafo y ahora no soy fotógrafo." Yo no hago esa diferencia. Yo a veces no traigo cámara; ahora y muchas veces no traigo cámara. Sin embargo hay esa percepción de fotógrafo. De alguna manera veo la vida como un fotógrafo, o sea, siempre viendo imágenes aunque no traiga cámara. De hecho también pienso que mis mejores fotos son las que no he tomado en el sentido de que hay veces que la realidad, mi realidad que me toca vivir, que es tan poderosa, que no vale la pena filtrarla con una cámara. Entonces, prefiero vivirla y de alguna manera fotografío, aunque no quede el registro físico de esa vida, de esa referencia histórica. Y de alguna manera también mi realidad es como que si hay una relación muy clara con la cámara. Hay una frase de Cartier-Bresson que me encanta que es... Dice más o menos: Fotografíar es alinear el ojo y el corazón. Que yo creo que sí hay una relación. Yo creo que hay ojo, vista y disparador como un eje, o sea tu aprendes de percibir la vida de esa manera.

Por ejemplo construir fotografías... Ahí viene una pregunta de eso, pero no las construyo, porque no construyo yo mi realidad. La realidad se está dando.

Y cosa interesante en cuanto a la definición de la imagen es que, la fotografía es el único elemento para conocer el presente. Es más, el presente no existe. Estamos ahora platicando y ya es pasado y ya es futuro... no existe el presente. Lo único que lo detiene y congela y hace tangible el presente es la fotografía. Entonces, una definición así muy puntual de la imagen es el presente, o sea la imagen es el presente. Todo lo demás es el transito entre el pasado y el futuro.

También me siento de alguna manera instrumento. Soy como el instrumento de la imagen, o sea yo no soy el que decide que fotografiar. La vida, de alguna manera, te va llevar a circunstancias, te pone ahí y tu las fotografías. Entonces, eres como un instrumento finalmente de eso que se llama imagen o foto o lo que sea.

LMC: ¿Crees que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

PT: Eso es la pregunta polémica. No hay calidad fotográfica en Álvarez Bravo; que hay algunas fotos geniales, son maravillosas, y eso es indiscutible, pero no había calidad fotográfica.

Me tocó ver una exposición que le hicieron, una retrospectiva en Bellas Artes. Tu veías todas esas copias y decías: "No puede ser... ¿Cuál es la calidad? ¿Estos son los estándares de calidad?" La verdad es que alguien que hace foto infantil, las hace mejor en cuanto a calidad fotográfica. En cuanto a calidad de impresión fotográfica de revelado de eso, o sea en cuanto a composición, al momento y a lo que sea... hay algunas fotos geniales, no muchas tampoco. -Para cien años de vida no hay muchas fotos geniales.

Creo que ahora hay calidad fotográfica en México; creo que Álvarez Bravo ni siquiera marcó una pauta. Para mí no es una pauta. Por ejemplo, había algunas copias de Álvarez Bravo que cuando... creo, no estoy seguro, pero creo que Flor Garduño le hizo unas impresiones en algún tiempo y esas fotos están muy bien impresas. Igual así hasta se veía la foto.

La técnica y el oficio tienen mucho que ver. El material tiene su propio lenguaje y su propio mecanismo de expresión. Si tu traicionas ese lenguaje, estás traicionando el propio resultado. Entonces, si no hay calidad de impresión, por ejemplo de revelado, no puedes ver la imagen. Si estas haciendo fotos, pues haces foto y que este perfectamente bien hecha. A mí en particular me critican en particular, hasta donde yo sé hay una cierta crítica, porque yo imprimo muy oscuro. A mí me gustan las fotos muy oscuras y las imprimo muy oscuras. Algunos me dicen que no están bien impresas. Las de Álvarez Bravo, en términos generales, hay una falta de calidad fotográfica lamentable en cuanto al proceso, por lo menos.

Pero bueno, para conciliarme un poco con la memoria del maestro, hay fotos de él que me gustan mucho; diez fotos de él me parecen geniales. Bueno, pues, es la verdad...

LMC: No eres el único que le quiere desmitificar...

PT: No, yo sé... Y claro, también es porque de repente fue el único fotógrafo que había. Llegas a un país, buscas un fotógrafo y siempre sale Álvarez Bravo. Obviamente tuvo un impacto importante. Y también eso le debemos mucho... Eso sí, se lo debemos: Un cierto camino abierto a la fotografía Mexicana en el mundo se le

debe a él. Pero también es cierto que ese mismo camino abierto por él nos condiciona. Entonces, si tu llegas con algo que no sea fotografía a la Álvarez Bravo, casi hasta te dicen que no eres mexicano.

Por ejemplo, hablando de "astronomía corporal"... Ahora en Portugal acabo de tener una exposición y yo quería montar la "astronomía corporal", porque como que es una visión más contemporánea del trabajo que estaba haciendo y me dijeron que no. Querían fotos de México. Es.... A lo mejor por Álvarez Bravo, sabían que existió un país que se llamaba México y que había fotógrafos ahí, pero te condicionan a que seas Álvarez Bravo. Y sin embargo, el texto que hicieron en Portugal hablaba claramente de este asunto, o sea Álvarez Bravo abre el camino, pero la generación de fotógrafos hoy es muy diferente a Álvarez Bravo. No tienen nada que ver con Álvarez Bravo, menos mal.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opinas al respecto?

PT: Yo creo que la fotografía mexicana es como lo más representativo en las artes plásticas en México hoy; pintores no hay, escultores no hay, no hay nadie. Los fotógrafos somos los que tenemos ahora la vanguardia de las artes plásticas en México. Creo que hay una respuesta a esto. Claramente hay un apoyo a la foto, porque es obvio que los que dan empuje a las artes plásticas en México somos los fotógrafos. Claro que de todas formas la gente percibe al arte como pintura, o sea la gente todavía no ven la foto como arte y sin embargo yo creo que es lo más significativo en las artes plásticas de México. No hay artistas plásticos en México que fotógrafos.

En términos generales de fotografía latinoamericana es como lo más representativo. La fotografía y la literatura son como lo más representativo de la creación en esos países. No sé, a lo mejor es porque estoy demasiado metido en eso, pero en el mundo en general... Ves la pintura francesa, por ejemplo, y me gustan mucho más los fotógrafos franceses que la pintura francesa. En términos generales como que los fotógrafos tienen una visión mucho más actual del mundo, como que los fotógrafos entendemos al mundo y los pintores ya no lo entienden; se quedaron en el pasado.

LMC: ¿Hay apoyo para todos estos fotógrafos de México? Tengo entendido que hay muchas becas...

PT: Si becas hay... He recibido dos becas del FONCA.

Mercado no hay mucho; por lo mismo: la gente no compra fotografía. Yo tuve la suerte una vez de vender una exposición completa aquí en México. Fue una locura, porque no pasa eso nunca. Claro que también utilizamos una técnica muy interesante. Se hizo subasta y nadie compraba nada... había precios de unos 2000 dólares, lo que más o menos se maneja, y nadie compraba nada. Entonces se me ocurrió que empezarán las subastas en cero pesos. La subasta empezó a crecer, a crecer y las fotos se vendían más caras a lo que estaban al origen. Se vendió toda la exposición y fue padrísimo! Sí, vendo algunas fotos, pero el mercado es más editorial, digamos, y bueno... Yo sí vendo algunas fotos, o sea venderé una foto cada mes, cada dos meses... y si me lo propongo vendo, pero tampoco me gusta... Soy

muy mal promotor, no sé vender. Es que es muy difícil venderte a ti mismo. No sé vender. De repente vendo algunas fotos, pero es editorial y básicamente... No sé si hay un mercado de venta.... supongo.

LMC: Se puede vender a través de las galerías...

PT: Y yo no trabajo con galerías, nunca me han invitado.

LMC: ¿Crees que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

PT: Yo creo que incluso un poco antes que los 90s con todo ese asunto de Consejo Mexicano de Fotografía que había como una estética de la pobreza, estética de la miseria. Y antes era así, si no fotografiabas miseria, casi ni te tomaban en cuenta. Ese es como la brecha abierta por Álvarez Bravo. Si no fotografiabas indígenas, pobres y mientras más pobres mejor, no te tomaban mucho en cuenta. Creo que en los 80s, si llevabas una foto como "astronomía corporal" será así como... ¿qué le pasa? Es mexicano, ¿no?

Creo que sí hubo un boom y se apagó. Creo que hoy no hay mucha fotografía indígena en México. Hay siempre... todos pasamos por eso; es que es parte de la realidad y no podemos desvincularnos de eso.

LMC: ¿Sabes, por qué elegí a los 90s? Primero, no se escribió casi nada sobre esta década, más bien se publicó mucho sobre las fotos de finales de los 70s y los 80s; y segundo, de golpe hay fotógrafos indígenas que viven bien de eso, se consideran artistas, también vienen los zapatistas, etc. Creo que hay algo como un boom, y aunque sea el último.

PT: Por ejemplo, el Instituto Nacional Indigenista o el Instituto Nacional de la Mujer... todos esos institutos son como desintegracioncitas, o sea ¿por qué separarlos? También: ¿Por qué hacer fotografía indígena? No. Es como decir "apoya a la fotografía indígena"... No, estas fotografiando a un mexicano. Yo lo que he hecho de fotografía que podría verse como fotografía indígena, básicamente el asunto de los tarahumaras, no fui a fotografiar indígenas. Yo fui a la tarahumara a seguir la ruta de un escritor francés, que casualmente se dio en la tarahumara, y que casualmente hubo algunos mexicanos ahí a los que se les dice "indígenas", pero no son indígenas, son mexicanos. Sí se visten diferente, pero también en la Zona Rosa se visten diferente y no hay porque diferenciarlos. A partir de eso sí fue fotografía indígena.

Es como por modas... Por ejemplo, hoy la fotografía construida es súper-clara, o sea hoy es el boom de la fotografía construida; el boom de la fotografía ultra-individualista, o sea es yo, a partir de mi y a partir de mi nada más, sin considerar su entorno, porque de alguna manera mi trabajo sí es muy personal, o sea sí fotografío hacia afuera.

Por ejemplo, me acuerdo de alguna exposición que vi de la gente fotografiando a sí misma en las fiestas de sus amigos o el micromundo en el que viven. Y de alguna manera, mi foto es mi experiencia a partir de lo que yo vivo y que el mundo me ofrece; no solamente yo. Y obviamente es a partir de mi como todos.

Pues, no puedes fotografiar a partir de otras gentes. Pero no es una fotografía en el que el yo es el elemento fundamental de la imagen. Ahora es ese boom, como fotografiar a mi mismo, yo desnudo, yo con mis cuates, etc. Eso está bien como para donde la familia... Bueno, está bien. Todo está bien, no quiero decir que algo está mal, porque cualquier manifestación de cada quien esta bien hecha. Pero creo que esta búsqueda debe ser más universal. Esa búsqueda de ti mismo, pero de ti misma encontrarte en un contexto de un arquetipo universal.

Finalmente la obra debe ser a partir de ti, a partir de que sepas quien eres tú, pero lograr un arquetipo universal. Y eso, bueno, eso es una obra de arte. Hay pocas. Yo no creo haber hecho ninguna. Pero hay algunas que es cierto que se acercan. Desde mi perspectiva y desde mi propia experiencia hay algunas que sí me dan esa sensación clara. A lo mejor con algunos comentarios puedo sentir que hay una percepción en ese sentido más universal, pero yo no creo haber creado una obra de arte hasta ahora. Espero algún día hacer una por lo menos. Algún fotógrafo me dijo alguna vez que, que si lograbas una foto buena por cada rollo podrías considerarte un genio. Pero una obra buena por cada rollo, sí que tienes que ser un genio...

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opinas sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

PT: Sí se hace muchísimo esa distinción y no yo entendiendo porqué. Por ejemplo, durante mucho tiempo, si tu llegabas con fotos así de alta burguesía mexicana, por ejemplo, no eran consideradas. O sea, en ese boom de la fotografía indígena, decían como ¿qué es? Es como Maruch, o sea de repente el fotógrafo burgués está fotografiando su mundo, su entorno y lo criticaban. Es como Maruch ahora fotografiando sus tortillas. ¿Por qué hacen una diferencia? Yo no lo veo como una diferencia, aunque se haga. En todo caso mi diferencia sería fotógrafo indigenista, o sea es el colonialista que va y fotografía desde una visión totalmente extranjera – llámese extranjero quien sea. Yo puedo ser extranjero en una comunidad huichola. O sea, es una visión extranjera que se impone a la realidad indígena. Eso sería como indigenista.

Por ejemplo, Fernando Benítez de repente es como el héroe nacional de los indígenas, o sea, es él quien rescata el asunto. A mí se me hace una visión absolutamente colonialista. Tu ves los libros de Benítez y hasta los juzga... de repente dice: "Ay, ¿cómo puede ser que tenga tres mujeres?" Si eso les funciona, si así viven y si se organizan de esa manera... a ti ¿qué te importa? ¿Cómo llegas a juzgar?

Entonces, eso es como ser fotógrafo indigenista, el que llega e impone su realidad, el que juzga con la cámara la realidad del otro. Por lo general son fotos muy estáticas, muy duras. Y el fotógrafo indígena es el que se involucra. Digamos, no es Maruch Sántiz. Es él que fotografía su mundo sin imponer una visión desde fuera. Por ejemplo, mi mundo no es Egipto, sin embargo, curiosamente cuando llegué a Egipto me sentí más en mi mundo que cuando llegué a España. Cuando llegué a Egipto dije, ahora sí, estoy en una tierra conocida y en cambio España no se me hacía como que... Sentí como que los que nos habían conquistado, habían hecho

la conquista de los árabes y de cierta manera así fue. Nosotros llevábamos cuatrocientos años de conquista y ellos setecientos. Entonces venían bien arabizados. Bueno, no es mi realidad, no es mi mundo. No, es como decir: voy a fotografiar mi mundo y me voy a Egipto, pero sigo en mi mundo. En el sentido de que me estoy involucrando con lo que estoy fotografiando, entonces ES mi mundo también. El mundo es mi mundo. Dejo que la experiencia me traspase y transforme. Eso sería un fotógrafo indígena, forzando ya un poco las definiciones. Es el que se involucra; y el fotógrafo indigenista es el que fotografía desde fuera con una visión colonial.

En cambio, de esta manera tu estas en el mundo y siempre es tu mundo, estas en la tarahumara o estas en Egipto o en Paris... es tu mundo, aunque no sea tu realidad cotidiana, tu cultura o lo que sea, tu haces tu mundo y dejas que te transforma. No llegas a juzgar a los franceses diciendo: "Ay, ¿cómo no hay chocolate a las doce del día?" No hay chocolate. No hay chocolate, ni modo. Eso te transformó la vida, pues, la transformó sin juzgar.

Creo que la fotografía indigenista es como... Como Lumholtz, digamos, que es como el caso extremo. Es el cuate que llega desde afuera con su cámara y es casi un registro antropológico de la realidad y un juicio visual de la realidad. Ahora, para no mencionar gente... En ese momento histórico, así era de una manera u otra, pero hoy ya podríamos trascender a Lumholtz y a otros.

LMC: ¿De qué forma te atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

PT: Mis abuelos eran españoles, los dos; mi abuelo materno era catalán y mi abuelo paterno era gallego. Mis abuelas eran mexicanas y a lo mejor por ahí viene algún indígena perdido – ¿quién sabe? No sé.

De alguna manera... Eso por ejemplo, yo lo contaba mucho en Francia. Monté una exposición en Francia y después de la exposición, me invitaron a cenar. Entonces había un cierto interés por parte de los franceses para ver al mexicano. Estaban como antropólogos viendo como agarrará el tenedor el mexicano. Lo agarras como se agarra un tenedor. Entonces decían: "¿Qué quieres tomar?" A ver qué se le ocurre... Es vino y como que se les empieza hacer un poco como que... A lo mejor se esperaban que diga pulque, no sé... Me decían: "¿Y has probado esto? ¿Y esto?" El colmo era cuando me dijeron: "¿Y has probado el pan?" - La ventaja de México es que conozco todo de tu cultura: tus quesos, tus vinos, tus carros, tus panes y además conozco algo que tu no conoces que es la tortilla, el pulque y los chapulines oaxaqueños. Creo que eso es finalmente lo prehispánico, lo indígena. Lo tenemos incorporado. Es una visión del mundo integral. Estos franceses creían que va a llegar un indígena.

Creo que la ventaja de ser mexicano es que tenemos incorporados esas dos partes. Seremos una cultura muy rica, porque conocemos la cultura occidental y conocemos nuestra cultura completa. No es de que la conozcamos así académicamente, la vivimos. La comida mexicana tiene maíz, arroz y trigo – tiene los tres granos básicos de la humanidad en una sola comida. ¿En qué comida del mundo hay eso? Es como un crisol, México. Nos falta un poco de cultura asiática, digamos, pero... Así vivencial, pero como que sí está incorporado. Es lo mismo, así con Maruch que no es indígena, sino es mexicana; lo mexicano está incorporado eso en su vida.

Por ejemplo, también hubo un tiempo en que el indígena siempre era bueno, siempre tenía la razón, siempre tiene una cosmogonía maravilloso del universo. No es cierto. Hay unos indígenas que son unos hijos de la fregada y hay otros que sí tienen una visión poética del mundo, pero también hay gente aquí en la calle, niños de la calla, que a lo mejor ni los ves, ni los quieres ver, sin embargo a lo mejor tienen una visión poética y cosmovisión en ese sentido poética del universo. Entonces, son mexicanos y creo que tenemos esa cultura incorporada nosotros.

LMC: ¿Te identifica con la cultura indígena de México?

PT: Sí, en ese sentido sí. En el sentido que puedo ir... a mi sí, me gustan los grillos oaxaqueños. Me gusta el pulque y puedo tomarme un pulque. Como que logres buscar experiencias. Si ya de entrada mi país me permite esa experiencia de poder comerme un grillo... Sé que para un europeo es difícil...

LMC: Lo he probado...

PT: Los has probado... ¿No te gustaron?

LMC: Es más bien un problema de cabeza. No me gusta la idea de haberme comido un grillo.

PT: Un día en Oaxaca se hizo una comida que algo que hizo la ONU o no sé que, pues había muchos extranjeros. La esposa del gobernador hizo una comida oaxaqueña y puso grillos. Claro, ningún extranjero se comió ningún grillo. Entonces la esposa del gobernador se dio cuenta y mando hacer un mousse de grillos. Los molieron e hicieron su mousse. Llegaron los cuates, lo pusieron en pan... qué delicia... "¿Eso qué es?" – "Pues, es lo que estaba ahí, lo que no se quieren comer."

Eso, de alguna manera por ser mexicano, no digo todos los mexicanos, porque hay algunos que no se comen grillos ni de chiste, pero en mi caso personal de haber buscado las experiencias, te permite esa libertad de ser universal, de tener valores de todas las culturas, haber vivido... Hay cosas de México que me gustan y hay cosas de México que no me gustan; y de Europa que me gustan y de Europa que no me gustan. Tenemos asimilada la cultura indígena, pero también la cultura occidental. Somos muy occidentales los mexicanos también; en cierto sentido hasta más occidentales que los occidentales. Tengo un amigo que es más francés que los franceses.

LMC: Los franceses también se comen saltamontes.

PT: ¿A sí?

LMC: Comen gusanos y saltamontes. En Alemania siempre sale en la tele que los comen, porque los insectos tienen muchas proteínas.

PT: Otro día me enteré de que por cada kilo de carne humana hay treinta kilos de insectos. Deberíamos comer de insectos, ¿no? Con las vacas locas, los pollos con

gripa... hay que comer insectos; además son bien ricos. – Es cultural eso de comer insectos.

LMC: ¿Tienes algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

PT: No. Es que no fotografío la cultura indígena. Entonces, no.

LMC: ¿Piensas que hay una tendencia hacia una cierta “indigenización”? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros como los extranjeros.

PT: La revalorización del indígena... También partir de los zapatistas, por ejemplo... A lo mejor me quema la niña verde, pero también es un cuate que llegó con los indígenas a hacerlos hablar. Entonces, creo que si hay una revalorización del indígena, pero creo que hay mucha charlatanería en este sentido. Es un poco como lo de Maruch, es como rescatar la superficie. Es como vamos a vestirnos de huicholes. Yo cuando fui a fotografiar huicholes, que te digan no vamos a fotografiar huicholes es mentira, yo fui una vez con un cuate que se creía huichol y había nacido en la Ciudad de México, quería hacer un ritual huichol. Le decía: “Oye, es que tu no eres huichol, no puedes asumirte como huichol, no puedes ser huichol, entonces deja de actuar como huichol, no puedes ver el mundo como un huichol, aunque hayas leído todo de los huicholes y sepas como entiendan el mundo y quieras verlo como ellos, no lo puedes ver como ellos, no se puede.” Como un indígena no lo puede ver como nosotros.

A los indígenas les pasa un poco a lo que nos pasa a nosotros con lo que te decía con lo del vino y el pulque. Pues, un indígena tiene su visión más la nuestra, porque ellos sí conocen nuestra visión y conocen la visión suya; ellos tienen esas dos visiones del mundo. Nosotros no podemos ver el mundo como un indígena y este asunto de vamos a rescatar al México indígena y vamos a ser indígenas todos...

Yo me acuerdo que mi padre por alguna razón estaba metido en un asunto de trabajo ahí y conoció a un cuate que quería que todo el México fuera indígena. Entonces mi padre lo citó en el hotel Cortés a desayunar. Decía el cuate es que no hay que hacer lo de los caracoles que quien sabe que... y bueno, mi padre respeta mucho la cultura indígena, la herencia indígena de México, pero a ver, ¿cómo te llamas?, decía el otro cuate: me llamo Juan Pérez, por decir algo. Bueno, Pérez es un apellido español y Juan también y estamos comiendo en el hotel Cortés y estas comiendo huevos con jamón de puerco. Entonces, ya no podemos ser una cultura indígena, ya no podemos regresar a eso. Además, como te decía hace un rato se diviniza ese asunto. Siempre los indígenas tienen razón y no es cierto. A lo mejor sí tienen una cultura mucho más apegada a la tierra y otros valores que nosotros ya hemos perdido, pero creo que están perdiendo más sus valores que rescatando nosotros sus valores. Ellos pierden más sus valores que nosotros recuperamos los suyos. Y la globalización esta haciendo estragos.

Una vez fui a fotografiar a Veracruz, fui hacer un trabajo allá de unas artesanías y hubo una cosa que me sorprendió mucho. Hay un pueblito que acababa de llegar la luz e inmediatamente después llegó la televisión. Entonces, había dos televisiones en el pueblo y tenían un año con televisión, nada más. Será maravilloso, porque las dos casas que tenían televisión, ya eran casas que parecían... ya eran de

cemento, ya tenían techo de lámina y la sala donde estaba la televisión ya eran salas esas de tela, claro con plástico porque se ensucia. Entonces ello absorbe todo, porque era un lugar con mucho calor. La sala con plástico y tela era calentísima, la casa con techo de lámina era calentísima y las otras casas que no había televisión tenían todavía techo de palma, sillas de madera y era bien fresca la casa, bien agradable. Entonces parecía como que la televisión vomitaba el mundo, como que ya la sala era ya igual a lo de adentro de la tele. La casa ya se estaba convirtiendo en lo de adentro de la tele y el pueblo al ratito se va a convertir en lo que había en la televisión. Entonces, ellos lo pierden más rápido que nosotros. Claro, la televisión es mágica y sí te ofrece cosas maravillosas, que no sirven para nada, que no sabes ni para que sirven, pero te las hacen sentir que son indispensables. Por ejemplo ahora con el celular. Antes no teníamos celular y sobrevivimos. Así se seduce ese mundo. También se seduce el mundo indígena y va destruyendo esa cosmovisión más rápido de lo nosotros podíamos recatar nada. Y el problema es que se rescata la superficie. Sin mencionar a nadie, hay gente que se viste de indito y piensa que eso ya es pensar como indito, pero no. Hay que pensar como mexicano. Incorporas valores, o en mi caso, egipcios, jordanos, franceses, españoles, portugueses, y donde me haya parado, tarahumaras y todo. Así te vas haciendo una cosmovisión personal. Ni recatar indígena, ni rechazar la globalización tal cual. También es bonita la globalización que te permita andar por todos lados. Claro que también la globalización lo que hace es que el mundo será igual, así como esa casa se iba haciendo... Mi padre dice que el mundo se nezahualcoyotliza y en este sentido la globalización es un asco.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas y cómo te acerca a ellas? ¿Los tarahumaras?

PT: Sí. Fui a fotografiar los tarahumaras, mayas y huicholes, pero la que más he fotografiado han sido los tarahumaras y te digo, no como tarahumaras, pero sí es lo que más he fotografiado.

LMC: ¿Por qué crees que a algunas pocas etnias les fotografían mucho más que al resto de los grupos indígenas?

PT: No sé, a lo mejor porque los mazahuas tienen hongos de los hidrógenos. Los huicholes y los tarahumara tienen pelotes. A lo mejor por eso van a fotografiar esos lugares y ya de pretexto dicen: regresé de fotografiar los huicholes. ¡No sé! No sé.

LMC: Tengo algunas teorías. Primero que son más accesibles, no son tan retirados, porque a veces cuesta llegar a algunos pueblos. Entonces, fotografían los que están más cerca. Luego me decía alguien que es también porque ellos se saben vender, digamos, conviene cuando viene gente a sacar fotos y les venden más de sus artesanías. - Hasta en el INI... De los kikapús hay unos cinco fotos...

PT: Es que hay cinco kikapús... Llegas allá, fotografías los cinco kikapús y no hay nada que fotografiar. Además también que los que conserven más sus costumbres, porque los kikapús ya se visten como tejanos. O sea, en este sentido colonialista... Se visten igual que el jardinero. Entonces, ¿para qué vas a fotografiar kikapús? Si

nunca vas a fotografiar tu jardinero, para que vayas a fotografiar los kikapús. también puede ser eso. A lo mejor son los que más conservan su esencia. Como que los que más conservan son los que más fotografías. Puede ser por eso, quizá.

Yo no fui a fotografiar tarahumaras por ser tarahumaras, se atravesaron en el camino de mi vida. Si hubieran estado ahí los seris, pues, hubiera fotografiado seris. Pero, sí, no sé porqué. Es cierto, hay etnias más fotografiadas que otras y los tarahumaras son un ejemplo. Y no sé, quizá se sepan vender mejor, no lo sé. En la tarahumara, Creel es una especie de Creelandia, es la tarahumara para gringos, hay tarahumaras vestidos de tarahumaras para gringos, pero si te internas en la sierra puede ser que no estén vestidos así. A Creel van los turistas, yo fui a pueblos en donde no hablan español. Es más, llevaba un traductor tarahumara quien no lograba entenderse en ciertas zonas con los mismos tarahumaras por diferencias en su propio idioma, por las distancias que hay entre las comunidades.

LMC: En tu trabajo con indígenas, ¿te acuerda de alguna situación difícil?

PT: Tiene que ver mucho con lo que habíamos platicado. Estaba yo en Creel, o sea me metí ahí en la zona donde a penas se entra en la tarahumara, y hay tours para turistas. Entonces llegaban y les llevaban a las cuevas tarahumaras que había ahí cerca y ahí me encontré con un chavo en una albergue totalmente deprimido, un mexicano. Platicando, decía que no puede ser que en plena siglo XX la gente vive en cuevas, es horrible, no puede ser. Le dije: "Espera, cuanto te costó tu tour?" - Cien pesos o lo que le había costado y le dije: "Tomate mañana el mismo tour y pregúntales a ellos que opinan por vivir en cuevas, no seas colonialista, ¿no?" Otra vez: Voy a fotografiar desde fuera y voy a juzgar desde fuera. Entonces, pregúntales a ellos que opinan de vivir en cuevas. En la siguiente noche me lo volví a encontrar y ya estaba contento... "¿Fuiste?", "Sí, sí fui." - "¿Y qué te dijeron?" - "Me dijeron que como era posible que nosotros viviéramos unos encima de otros en esos edificios horribles." Y ellos vivían ahí libres en sus cuevas con todo el campo enfrente, pues, vivían maravillosamente bien. Entonces, tiene mucho que ver con eso, con ese juicio desde afuera...

Curiosamente las situaciones más difíciles que tuve al fotografiar indígenas fueron con los mestizos en las zonas indígenas. Nunca tuve problemas con los indígenas... Bueno, alguna vez que alguno se emborrachó y estaba de necio, pero bueno, eso es normal. Pero con algunos...

Un día llegamos a un pueblito, llegamos con unos burros, unas casas de campaña, cinco locos ahí y llegamos a la tienda del pueblo preguntar que dónde nos podemos dormir, donde podemos poner las casas de campaña etc. y la tienda del pueblo era de los curas del pueblo. Nos decían: "Aquí no se pueden quedar." - "¿Porqué no nos podemos quedar?" - "Porqué ustedes, los extranjeros, siempre vienen a explotar al indígena. Vienen, los fotografían y se van y viven de estos trabajos y los explotan." - "Ni vengo a fotografiar indígenas, ni vengo a explotar a nadie. No tengo, porqué no quedarme aquí." Nos agredieron mucho, no quieren que nos quedáramos.

De repente nos salimos de ahí sacados de honda y llega un indígena y pregunta que qué estamos haciendo ahí. Ya le platicamos del proyecto y lo que sea y dice: "Vénganse a mi casa y pueden poner su casa de campaña"... son súper amables, hasta "vénganse a dormir en mi casa". No tenía mucho espacio y pusimos

las casas de campaña y ya platicando les contamos todo y nos decía: "No, los que nos explotan son ellos, los de la tienda. Nos venden el maíz carísimo." La única cosa que llega de afuera, es un coche que es de las curas y la leche les venden carísima. Ellos se echaban caminatas de medio día para comprar leche, porque se les vendían carísima en la tienda del pueblo.

Bueno, era claro que nos estaban agrediendo para que no viéramos que ellos eran los exploradores del pueblo. –Son las situaciones difíciles.

Una vez también... ha sido una cosa chistosa por ahí... Iba con una chava a la tarahumara y mi padre siempre me dijo: "Nunca viajes ni con armas, ni con mujeres, porque es un problema". En cierto sentido es un riesgo... te quieren quitar o el arma o la mujer. Bueno, esa vez nos vio un guate totalmente borracho en una fiesta y a la chava se la querían llevar a bailar por allá y a mí me estaban mandando para allá y obviamente estaba una situación tensa. Y curiosamente en la casa lo más interesante era que habían dos cosas enmarcadas, nada más, un certificado de primaria y la primera plana del Alarma, el periódico súper-amarillista. Entonces, decía: "El asesino que mata y viola a diecisiete mujeres"... no sé, una cosa así sangrienta y amarillista y el cuate que estaba fotografiado en primera plana del Alarma era el mismo del certificado de primaria. Era genial eso, porque eran dos momentos históricos: cuando salió de la primaria y cuando le agarraron del Alarma.

Esas dos situaciones viví con mestizos, no indígenas y nunca más tuve problemas fuertes.

Yo no tuve problema con ninguno quizá también por la forma de acercarme, pero te digo, yo llegaba, cotorreaba, me emborrachaba con vino y ya después me puse a tomar fotos. También pienso... tú estas en tu casa, desayunando, te tocan la puerta, llega un imbécil y te toma fotos...pues, lo agarras a patadas... yo estoy en mi casa, me tocan la puerta, abro la puerta y me fotografía... le pegas. Hay muchos fotógrafos que llegan así.

LMC: ¿Cómo defines al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no? Ya hemos hablado de esta también... ¿Todos somos indígena o nadie es indígena?

PT: Todos somos indígenas, pues, o sea... Si tu estás en tu país y vives la cosmovisión de tu país... pues, sí eres un indígena. Bueno, eso es lo que es un indígena según el diccionario.

Claro, otra vez la visión colonialista: indígena es aquél que se pone plumas en la cabeza. Las francesas son indígenas según esa definición, porque también se ponen plumas en la cabeza, o sea, Chanel es una diseñadora indígena, porque también pone sombreros con plumas – ¿no? Si el indígena es el que se viste de guarache y todo eso, pues la escuela de antropología está llena de indígenas.

También tengo que decirte que sí hay una definición clara de lo indígena. Es el que tiene una cultura diferente a la tuya etc., yo no lo veo así, pero sí lo hay. Hay una visión como despreciativa; a mí se me hace desde este punto de vista.

El INI es un asunto de desagregación como los separa. Son mexicanos. Luego se puso el Instituto Nacional de la Mujer. Pues, son seres humanos. ¿Por qué les hacen un Instituto Nacional de la Mujer? Somos todos iguales. ¿Cómo separas así?

Entonces, si hay esta visión, pero se me hace una visión bien colonialista, bien segregacionista.

LMC: El INI, ¿por qué tiene fotos tuyas?

PT: Trabajé para el INI. Fue mi primer trabajo formal como fotógrafo.

LMC: Como para muchos otros fotógrafos...

PT: Te ofrece viajar. Viajé poco, pero viajé. En un tiempo casi siempre estuve en el archivo imprimiendo y haciendo esas cosas, pero algunas fotos tomé y después me invitaron a tomar unas fotos que eran para un calendario.

LMC: ¿Crees que el INI ayudó en los asuntos de los indígenas? ¿Qué ha logrado buenos cambios para los pueblos indígenas?

PT: Creo que el INI en sus orígenes fue heroico. Realmente las condiciones indígenas... o bueno de estos mexicanos, en un cierto momento era realmente de desagregación brutal; no nada más que fueran pobres, sino que encima de ser pobres eran diferentes y encima había que rechazarlos. Y en algún momento el INI fue heroico. Hicieron algunas centros estatales y de alguna manera creo que el INI tuvo que ver con el cambio del indígena.

El labor del INI que se me hace bien valiosa, esa labor de registro. Esto es lo que hay en el país. Es casi como hay este tipo de plantas y hay que fotografiarlas, en tanto que van a desaparecer. Y eso no quiere decir que se muera la cultura. Una cultura siempre es una cosa de movimiento y de transformación. Y el hecho de que el tarahumara se deja vestir como tarahumara no quiere decir que desaparezca, quiere decir que se transformó y en tanto se transforme es una cultura viva. Si no sería como meterles en el zoológico como los gringos que les agarran y ponen zoológicos sioux y los dejan con sus tipis bien bonitos y es mentira todo. Pero creo que el INI ha hecho un labor de registro súper-importante, de investigación... a ver, los cuates piensan así, viven así...

Que muchas veces también los indígenas se los cotorrean, porque llegan y dicen: "¿Oye, y que significa el tigre en la danza?" Entonces, les pueden decir lo que sea y el antropólogo se la crea. "El tigre significa el movimiento del universo." A lo mejor nada más significa que el tigre estaba no sé donde y se le había ocurrido hacer una máscara de tigre. A lo mejor no quiere decir nada. Pero, bueno, hay una labor de investigación bien importante que a la mejor sí ha abierto una cierta visión, por lo menos hacernos ver que ahí hay otro, porque en nuestra cultura sí sabemos que existe Francia o Alemania y el muro de Berlín, sabemos que existe la Torre Eiffel, pero a lo mejor no sabes que existe la tarahumara. En este sentido creo que si ha dado un poco esa información y la gente... a lo mejor y la gente interesada en el mundo sabe que hay otra cosa que la Torre Eiffel y del Ángel de la Independencia. En este sentido es una labor importante del INI. - En el asunto social, no lo sé.

Por ejemplo, ese asunto paternalista... no sé que tanto culpa tiene el INI. No lo sé, pero el Gobierno sí ha tenido una actitud ciertamente paternalista. Como esa honda del Cristo que es bien interesante. No les des pescado, enséñales a pescar. Y lo que hace el INI es darles pescado y esa postura de un gobierno también es someter a un pueblo. Es que no sea autosuficiente, que dependan de mí, del estado.

Cuando yo trabajé en el INI había gente realmente interesada y realmente comprometida. En el INI trabajé en el 84/85 por ahí, la primera vez, y la segunda

vez como el 94/95. El calendario es del 95, así que las fotos deben haber sido del 94, estas fotos....

Tuve la suerte de trabajar en un programa de gobierno que no era del INI, se llamaba Programa Nacional Solidaridad que fue un programa de Salinas que hizo la Secretaría de Desarrollo Social. Y ahí, yo viajé por todo el país fotografiando todo el país y no funcionó en algunos casos, hubo errores, lo que sea, tuvo muchos problemas, pues, pero yo que vi de primera fuente era que la idea fundamental era tu pones tu trabajo, yo pongo los materiales. Era una cosa de compartir la responsabilidad y funcionó muy bien. Yo vi muchos pueblos alimentados, con luz con drenaje y otros que no tenían nada. Al nivel fotográfico, lo interesante de este programa era vete a fotografiar, pero no vayas a fotografiar sólo las obras que hemos hecho. Sí las obras, pero además las casas, el paisaje, le gente y todo. Entonces sí es que se hizo un registro brutal del país. Se fotografió todo el país y de todo. Eso fue por los 90s.

LMC: ¿Cómo te pones de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

PT: No lo hago con nadie, ni con los franceses que fotografió ni con los indígenas ni con nadie...

LMC: Ni con el INI...

PT: Bueno, el INI... Yo fotografié y el material original se lo quedaron ellos. Yo puedo tener acceso a este material para exposiciones, para publicaciones y no tenía problemas nunca. El INI me pagaron el hecho de fotografiarlas, pero... Por ejemplo, otro día encontré un libro que se llama "Los 50 años del INI", no sabía que existía. Un día estaba en la escuela de antropología, lo vi, lo abrí y encontré fotos mías ahí. Yo no sabía, nadie me avisó, no supe nada de ese libro y bueno, me dio gusto.

LMC: ¿Siempre te dan tus créditos? ¿Nunca ponen tus fotos con otro nombre?

PT: Siempre me dan mis créditos. Con otro nombre, no, pero muchas veces me las he encontrado sin mi nombre. Nada más dice "Foto archivo" y ya, pero por ejemplo, en el programa este de desarrollo social, tenían la idea que como te pagaban las fotos, para qué poner el nombre del fotógrafo. Yo me peleé... y finalmente lo pusieron. Además yo argumentaba que finalmente somos fotógrafos que estamos haciendo otras cosas. Finalmente eso le va dar una cierta importancia a lo que estás publicando. No son fotos anónimas, son fotos de un autor. Finalmente, ya después de tanta pelea, pusieron los nombres de todos los fotógrafos. Generalmente, mi nombre lo ponen mal. Así como muchas veces he sido otro, tengo algunas publicaciones con nombres diferentes.

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

PT: Yo veo a Maruch como una fotógrafa mexicana y yo no me veo como un fotógrafo indigenista. Si indígena es el oriundo de un lugar, pues siempre he

fotografiado indígenas. Siempre. Tengo un proyecto, por ejemplo, que es fotografiar en París a cinco grupos étnicos diferentes. Ese sería el único trabajo de indígenas que haría en ese sentido. Tampoco me considero un fotógrafo indigenista, porque tampoco fotografío indígenas, fotografío mexicanos o lo que haya. Fotografío mis experiencias. Si eso lo que tengo enfrente de mis experiencias son indígenas o lo que se considere como tal, bueno, puedes decir fotografía indigenista.

Tampoco creo que haya una oposición... desde mi percepción no la veo. Maruch para mí no es ni fotógrafa indígena ni indigenista, es fotógrafa mexicana que está fotografiando a lo que está a su alcance, lo que está en su mundo; yo fotografío lo que está en mi mundo. Lo que me molesta es ese asunto de rescate indigenista, es decir: Soy indígena y luego soy fotógrafa. Ese surgimiento de Maruch no me molesta nada, porque todo es una experiencia y eso también te da una percepción de la realidad y muchas otras cosas; por eso no hay experiencias buenas y malas. Eso de Maruch es una experiencia que a mí también me ayudó entender ese asunto. Creo que no hay una oposición. Maruch es una fotógrafa mexicana y ya.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoces y qué opinas sobre la calidad de sus trabajos?

PT: Yo no conozco a Maruch, no me gusta su trabajo y no me gusta ese asunto. Se me hace discriminatorio decir "puesto que soy indígena tengo abiertas todas las puertas", o sea cuando apareció Maruch se le abrieron las puertas del Centro de la Imagen así... Maruch... pero ¿cuánto tiempo lleva ella haciendo foto? Qué ha hecho ella como fotógrafa como para que de repente sea: ¡Maruch! Hay muchos fotógrafos atrás que han trabajado mucho tiempo y que porque no somos indígenas ahora resulta que están discriminando a nosotros. Esa postura a mí, no me hace muy feliz. Como oigo Maruch, es una fotógrafa mexicana y punto.

No me gusta su trabajo como no me gusta de muchos otros. Y si me gustara su trabajo, bueno sería una fotógrafa mexicana que me gusta su trabajo. No me gusta esta percepción: Me gusta su trabajo, porque es indígena. Es como tratarlos otra vez como niños chiquitos. Entonces "Ay, como es indígena, lo que fotografía sí está bonito." - No es así, pues, no lo es.

Esa foto de la tortilla... todos los fotógrafos de México tenemos una foto de la tortilla igual a la de Maruch Sántiz y nunca nos lo han publicado. Tu llegas con fotos de Maruch Sántiz a cualquier lugar y te agarran a patadas... O sea tu llegas con las fotos de ella y no eres indígena, ni te abren la puerta. Es una discriminación en dos sentidos: "Soy fotógrafa importante, porque soy indígena." Es una discriminación a los que no son indígenas y es una discriminación a ella, a los indígenas, porque como son indígenas se dice: "¡Que bonito que hacen esas cosas!"

Conozco los fotos de los alumnos de Mariana Rosenberg que me gustan mucho más que las fotos de Maruch, porque curiosamente... Creo que Mariana les ha enseñado a los chavos a fotografiar, pero no se ha puesto ella sobre los chavos. Entonces los chavos sí realmente fotografían su mundo tal y como lo vean ellos. Y creo que Maruch está fotografiando un tanto con esta imagen con lo que tiene que fotografiar un indígena.

Por ejemplo, Artaud dice algo muy dramático, pero a mi parecer es genial. Cuando él vino ha México, decía que no haya pintores mexicanos, no había obra mexicana. Por ejemplo, decía que Diego Rivera no es un pintor mexicano. El lo que

hace es pintura europea, o sea de mexicanos para europeos, lo que los europeos quieren ver de México.

Yo creo que Maruch fotografía lo que todos quieren ver de un fotógrafo indígena y los alumnos de Mariana son ellos. Mariana les ha enseñado y se ha quitado ella. Y los chavos ven realmente su mundo y curiosamente las fotos de esos chavos son mucho mejores que las de Maruch y mucho mejores que las de muchos fotógrafos de los que vemos circulando por aquí.

LMC: En el libro de Carlos Montemayor sobre los tarahumaras también hay fotos hechas por indígenas. ¿Te acuerdas de esos trabajos?

PT: No me acuerdo mucho, pero hay un fotógrafo que se llama Gerard Tournebize que creo que está ahí en ese libro de Montemayor. El hizo un libro de la tarahumara y yo le encontré... Además te catalogan. Tomas fotos de las tarahumaras y ya eres el fotógrafo de los tarahumaras -o eres fotógrafo indigenista. Y me invitaron a la presentación de su libro; yo presenté su libro.

El vive en Chihuahua, es francés. El aparentemente siguió la ruta de la tarahumara y lleva muchos años fotografiando en la tarahumara. Pero yo creo, esa sensación que me da y se lo dijeron ahí... ¿Tú conoces a Toni Kuhn? El es un fotógrafo de cine. A él deberías de verlo también. Es suizo, pero vive en México desde hace años. El le decía a este fotógrafo de la tarahumara, a Gerard: "Es que tú no has fotografiado a la tarahumara." Y yo creo que de alguna manera, y aunque el lleva muchos años ahí, fotografía a los tarahumaras por encima. Creo que en eso se cae mucho también. En eso se cae mucho el fotógrafo indigenista, ahora pensándolo bien. Es como yo, el fotógrafo de la cultura occidental mexicana, voy a ir como Hernán Cortes a fotografiar a los indígenas. Entonces, los fotografías a partir de tu visión occidental. Entonces, es casi colonialista. Más que una fotografía indigenista es colonialista. Es casi como las de Lumholtz... que son así de casi "ponte así" con la regla al lado. Son súper-rígidas. Es como sin involucrarte.

Yo nunca he fotografiado los tarahumaras así, precisamente como es mi experiencia. Como no me fui a fotografiar indígenas... Fui a fotografiar mi paso por la tarahumara. Yo me acuerdo que yo iba, me ponía hacer los altares con ellos, no fotografiaba nada y entonces de repente decía, pues, ya tengo que tomar fotos. Venía a eso. Ya tomaba fotos y había como un involucro al mundo real, así intento fotografiar todo. Entonces, creo que los fotógrafos indigenistas hacen mucho eso: fotografiar desde afuera, es una visión muy colonial del asunto.

Gerard Tournebize, por ejemplo, me da esta sensación, o sea a mí no me gustan sus fotos de las tarahumaras. Hay otro fotógrafo que se llama David Ribas que es un español que vive cerca de Barcelona y que tiene un portafolio tarahumara único. El tiene un portafolio de la tarahumara que a mí particularmente, me gusta mucho. Lo que fotografió es lo que se ve atrás de las casas de los tarahumaras. Ese portafolio me dio una envidia de la buena, o sea fue algo que no vi en la tarahumara y que a mí me gustó mucho. Fotografió las casas desde dentro, pero las ventanas, lo que veía un tarahumara. Entonces, no es la visión de ti viendo un tarahumara. Es la visión de él viendo lo que está viendo un tarahumara. Esa es la diferencia.

Creo que la mayoría de los fotógrafos indígenas son fotógrafos colonialistas; llegar y poner tu visión, o sea, no se las impones a ellos, pero impones tu estructura de composición sobre lo que vas a fotografiar. Y creo que más bien hay que vivir lo

que vives, así como fotografió Paris o lo que sea y fotografiarlo, y no es llegar con la idea preconcebida. Ay, bueno, tengo que ver sus trajes, una cosa muy elemental, tengo que fotografiar sus guaraches para ver que tipo de guaraches traen y como se pintan la cara y estas cosas.

Por ejemplo las Fotos de Pablo Ortiz Monasterio de los venados, del "Corazón de venado", que es una foto que siento bien involucrada, o sea el cuate por lo menos caminó con los huicholes y creo que los fotos se sienten, hay un involucramiento. Y por ejemplo, los de Gerard no me lo dan. Es como el cuate que... Por ejemplo, él es francés, pero yo soy tan francés o tan chino o él en la tarahumara. En la tarahumara soy tan extranjero como él, sin embargo sus fotos son como las de un extranjero que va a colonizar un lugar y fotografiar, casi como de registro.

Creo que es como que hay como esos dos tipos de fotografía indigenistas, lo que te involucra y lo que no te involucra. Gente que fotografía sin estar involucrada, sin que haya una retroalimentación entre la experiencia que estas viviendo y tú. Llegas, fotografías y te vas – eso es la fotografía documental. Y no hay esa retroalimentación, o sea, no dejas que fluya. En ese libro de los tarahumaras hay un texto de Georges Lavaudant que dice bueno, el fotógrafo va, fotografía y luego ¿qué? ¿Qué deja el fotógrafo? ¿Qué pasa? Creo que no es lo que deja el fotógrafo, es lo que el fotógrafo se lleva. Y no se lleva en las imágenes, se lleva en la conciencia, en la experiencia y en permitir que esa experiencia lo haya transformado y lo ha hecho otro ser humano.

LMC: ¿Prefieres la fotografía documental o la fotografía construida? Y: ¿Por qué la una y no la otra?

PT: Si tu ves mi trabajo formal, es fotografía documentalista. Y yo no creo que mi trabajo sea documental, o sea es documental en tanto documenta mi propia experiencia personal. Ahí sí es una fotografía documental, pero no estoy documentando la realidad tal cual. Hay toda una experiencia fotografiada a partir de lo que tienes enfrente, o sea lo que te obliga la experiencia fotografiar a partir de lo que la experiencia misma te está dando. Eso puede ser documental o no... yo entiendo la fotografía documental que tu te vas a El Salvador y fotografías lo que está sucediendo sin involucrarte con lo que está pasando en El Salvador. Y si eso es de un fotógrafo documental, yo no soy un fotógrafo documental.

Nunca construyo. Ni a la hora de hacer una foto documental, porque hay mucha gente que construya lo documental. Yo nunca interfiere. Interfiere en tanto fotografió, pero nunca acomodo las cosas. Lo único que he hecho acomodado, es lo de "astronomías", nada más, y ahora estoy haciendo una serie de zapatos.

Ese asunto de la foto digital, por ejemplo, yo tengo unas ciertas desconfianzas. Me gusta el asunto digital y digitalizo todo. Las últimas exposiciones que he tenido han sido todas de impresiones digitales.

LMC: La de Epson...

PT: La de Epson y la de Panamá, la de Chile y la de Portugal. Todas fueran impresiones digitales. Pero no me gusta fotografiar con cámara digital, o sea, sí me gusta utilizar la técnica... está bien, pero si no tengo el negativo, no sé donde está mi

trabajo. Las trabajo y las digitalizo igual como en el laboratorio... corriges contraste, corriges lo que sea, pero no hago trucaje, digamos.

LMC: ¿Qué opinas sobre la digitalización de fotografía?

PT: Creo que tiene su propio lenguaje y me gustan las impresiones digitales. Creo que es muy práctico trabajar así y está bien. Nada más que la toma no me gusta, pero sí me gusta utilizar estas herramientas.



Pedro Tzontémoc, *Tarahumara*, Serie: Artaud, vidente de lo eterno, México, 1993 / Cortesía del autor

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

PT: No creo. Por ejemplo, hay una revalorización del platino, y no creo que desaparezca.

LMC: ¿Qué me puede comentar sobre sus fotos (lista de fotos)?

PT: Cada una de las fotos implica una vinculación con la gente que he fotografiado.

Al nivel formal, esa me gusta mucho [foto 17], porque la mano tiene una posición totalmente católica, pero está llena de sangre y hay una vaca muerta atrás. Entonces esa posición que es un icono religioso, un símbolo católico yuxtapuesto a un rito pagano atrás. Formalmente esa foto me gusta.



Pedro Tzontémoc, *Tarahumara*, Serie: Artaud, vidente de lo eterno, México, 1992 / Cortesía del autor

[foto 21] Con esas niñas, por ejemplo, hubo una relación de juego. Con ellas jugamos básquetbol antes de comenzar a tomar las fotos y luego nos fuimos a

comer, ellas estaban en la albergue, comieron y les tomé la foto. Siempre hay una relación con la gente.



Pedro Tzontémoc, *Nahua*, Chalchocoyo, Municipio de Tamazunchale, Estado de San Luis Potosí, s/f / Cortesía del autor

Esa... fuimos a fotografiar viejitos para un calendario que se hizo en el INI y me tocaron dos personas. Fui a la casa de esa señora y al principio no quería que la fotografiara... de la 24... pero platicamos, varios días con ellos, iba cada día y me permitió tomar las fotos. La fotografié, pero después la señora enfermó y me culparon a mí por su estado de salud, por haber tomado las fotografías. La gente del INI me pidió que me regresara a la ciudad de México porque el asunto podría complicarse, serían ellos quienes se encargarían del asunto. Pero bueno, antes de que eso sucediera, la señora me contó parte de su vida, terminó mostrándome su diploma de partera. Siempre hablo mucho con la gente antes de comenzar a fotografiar.



Pedro Tzontémoc, *s/t*, Serie: Ombligo lunar, Ciudad de México, 1994 / Cortesía del autor

[foto 13] A menos que las personas estén lejos, como en esta foto, no hay comunicación... pero de cualquier forma, pues, la tomé...

LMC: ¿Cuál es tu siguiente proyecto?

PT: Es un asunto que tiene que ver con lo de la fotografía vivencial; te digo que mi foto no es documental, sino vivencial. Yo vivo lo que fotografío y así es el punto. Bueno, yo me enfermé hace dos años, tres años... tengo problemas para caminar y eso para una gente que le gusta caminar y fotografiar lo hace complicado. Al principio fue un golpe muy fuerte, ya después, curiosamente, creo que mis mejores

fotos son a partir con la enfermedad. Además creo que he tomado más fotos y con más sistema a partir de la enfermedad que antes de la enfermedad. Y creo, que son mejores mis fotos de ahora. Siendo fiel un poco a lo de la fotografía vivencial, bueno, yo en este proceso de la enfermedad he buscado mil opciones, o sea he ido con médicos tradicionales, o esa médicos hospitales, pues, con curanderos, con acupunctaciones, con regresiones espirituales, con todo lo que te puedes imaginar.

Entonces, ahora lo que quiero hacer, es iré en reversa e ir con todos los que han participado en este proceso loco de curación y fotografiarlos, hacer un retrato de ellos y fotografiar los elementos con los que curan y hacer como una pequeña síntesis de lo que cada quien expone como su verdad, porque tu vas con un neurólogo y te dice: "Tu tienes esto y eso y no sabemos porque es, no sabemos curarlo, pero eso es lo que tienes." Y vas con una bruja y te dice: "Ah, es, porque te quieren matar y entonces llevaron tu ropa en el patio y lo enterraron y la manera de curarlo es con un huevo etc." Así son las respuestas. Cada quien tiene su propia cosmovisión de la enfermedad. Bueno, es lo que he vivido en los últimos años. Bueno, siendo congruente, voy a hacer ese recorrido vivencial por la medicina contemporánea en todos los sentidos. Entonces es como el proyecto que quiero trabajar ahora.

Tengo otro proyecto en Paris, fotografiar los objetos perdidos... estos grandes centros donde se pierdan las cosas en el metro, por ejemplo, y hay una oficina inmensa con miles celulares, con doscientas mil paraguas y eso... Pero ahorita lo que voy a trabajar es lo de la medicina.

Ese proyecto de Paris de los objetos perdidos, también va acompañado con una segunda parte que son los souvenirs. La gente va a países y se compra un souvenir como si depositara en este pedacito de porquería.... Son horribles los souvenirs... todo lo que representa su viaje. Yo estuve en Paris y por eso tengo mi Torre Eiffel dorado de éste tamaño que es horrible. Entonces como el proyecto se llama Objeto perdido-souvenir encontrado, es como jugar con esa idea. Pierdas cosas y luego te llevas todo un país en una Torre Eiffel de latón... Supuestamente es tu recuerdo encontrado y algo que perdiste allá, porque ni siquiera viste el país, por estar comprando tu porquería esa. Entonces, eso es un poco el proyecto. Pero, ahorita estoy en México y voy haciendo lo de la medicina.

Entrevista con Pedro Valtierra, 20.11.2003, Ciudad de México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Pedro Valtierra (PV): Empecé hace casi 30 años hacer fotografía. Primero, porque me gustaba ver las imágenes en revistas, en periódicos. Me atraía lo visual mucho y tuve contacto con periódicos de muy pequeño, o sea tenías posibilidades de ver la imagen. Eso hizo que yo fuera disfrutando de la foto y cuando conocí un laboratorio en el '72, me impactó tanto que... me impactó tanto ver como imprimían, como revelaban los químicos, como iba apareciendo paulatinamente la imagen. Se me hizo algo misterioso, algo asombroso, mágico y me encantó, me impactó mucho. Fue tal la fuerza que me dediqué... sería mentira si yo digo que a partir... que me impactó. De eso me dí cuenta que iba a ser fotógrafo toda mi vida. No. Simple y sencillamente me enamoré de la fotografía y ya no vi otras opciones.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

PV: La fotografía es prácticamente mi pasión. Le dedico todo mi tiempo a la fotografía, a las cosas que tienen que ver con la fotografía. Yo edito esta revista [cuartoscuro]. Soy director de la agencia. Tomo fotos. Todos mis amigos, todo tiene que ver con la foto. Mi vida. –La fotografía para mi es todo. Me permite ser, disfrutarla, gozarla.

Yo veo fotográficamente. Yo la veo Usted en foto. Siempre que veo pienso si le puedo tomar una foto, si su ángulo... en fin mil cosas. Es como un defecto. No un efecto, creo que es algo natural de los fotógrafos.

Siempre tengo mi cámara. Sin la cámara me siento desprotegido. Me siento... Pues, no te sientes a gusto. Supongo como un pistolero sin la pistola. –Entonces, la fotografía para mi es todo.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

PV: Es un creador. En mi caso, soy periodista. Soy un periodista que informa a través de la imagen. Un fotógrafo tiene la posibilidad de transmitir situaciones o noticias o hechos a quienes no pueden estar ahí. Un fotógrafo hoy en día es un privilegiado, en mi caso. Privilegiado, porque es muy satisfactoria la fotografía. No por dinero, sino porque te da muchas satisfacciones.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

PV: Una imagen es un pedazo de la realidad que uno construye, que uno hace, que uno corta, que uno construye también y que armas un rompecabezas. Son pedazos de realidad que millones de posibilidades hay. Y en ella va todo tu afecto, tu gusto, tu posición supongo, ideológica, política...

LMC: O sea es subjetiva también...

PV: Subjetiva, indudablemente. Objetiva en cuanto está reflejando un hecho concreto. Pero subjetiva por la interpretación que le das por... pero eso ya los críticos y usted supongo que lo han debatido mucho sobre el asunto de la subjetividad y la objetividad de la imagen. Pero de pronto ese tema de la subjetividad y la objetividad siento que se ha utilizado para cuestionar el fotoperiodismo, ¿no? No me parece justo –y aquí aprovecho como un comentario- Se han hecho análisis sobre las fotografías de los grandes fotógrafos como Robert Capa que han estado manipulando las escenas y que han montado las escenas y entonces durante muchos años pensamos que eran hechos reales las imágenes. Y eso ha dado de pronto pie para hablar acerca de que la posibilidad de la manipulación yo creo que siempre ha existido, pero uno como fotógrafo así como está Capa hay otros que no manipulan.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía? [...]

PV: Es una pregunta interesante. La realidad es el ambiente, el entorno que nos rodea socialmente o gráficamente. La realidad y la realidad en la fotografía yo siento que debe tener una actitud honesta socialmente y honesta el fotógrafo para transmitir o para registrar esta realidad con imágenes honestas. Creo que el hecho de tratar siempre de registrar la realidad debe haber mucha honestidad de quien retrata, pero bueno, eso es mi punto de vista.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

PV: No. Yo creo que a Don Manuel lo tenemos que desmitificar. Creo que hizo poco por los fotógrafos, lamentablemente. Hay algunas cuestiones que a mí no me simpatizan mucho de Don Manuel: su individualidad; su egoísmo para muchos fotógrafos como Nacho López, como Lola Álvarez Bravo; fue caprichoso, porque borró a muchos fotógrafos de las listas de los fotógrafos. Durante mucho tiempo Don Manuel fue un cacique; palomeaba a los buenos de los malos. Esto es distinto a que es un fotógrafo fundamental en la historia de la fotografía, pero yo si quiero hablar del hombre y del fotógrafo. Para mí van juntos los dos. No le estoy quitando mérito como fotógrafo. Hay fotógrafos muy, muy importantes. Yo creo que Doña Lola Álvarez Bravo tiene la calidad, sino mejor, igual a Don Manuel. A mí no me gusta tomar a don Manuel como la base fundamental. Es injusto con la fotografía, es injusto con los fotógrafos mexicanos y es injusto con la cultura mexicana. No digo que sea malo fotógrafo, pero hay que ubicarnos y así como muchos cuestionan los 70 años del PRI tenemos que ahí también siendo autocráticos en el caso de Álvarez Bravo. No estoy diciendo que no sea bueno, pero si tenemos que empezar hablar sin temores y desmitificando, porque eso para las futuras generaciones es importante. Está Casasola como un fotógrafo fundamental, está Tina Modotti como una fotógrafa, aunque no nace en México, pero es mexicana, está Weston que viene a México, están otros fotos importantes que son poco conocidos, que son mejores fotógrafos –no mejores que Don Manuel, pero que en otros géneros son muy importantes. Sería injusto para la literatura, por ejemplo, si nosotros habláramos solamente de Octavio Paz que es poeta y no habláramos de Juan Rulfo. [...]

No es el padre de la fotografía. Se ha generado mucha confusión. Entonces, yo soy periodista y él hace otro tipo de fotografía; no más artística, porque la foto,

toda, si es arte es arte –toda. Yo creo que toda la fotografía es arte. No me preocupa pensar esto. Yo soy periodista; no me cuestiono si soy artista o no. Lo que si es que me encantan los artistas. Les tengo una admiración profunda como Van Gogh, como los músicos, como pintores mexicanos... Entonces, respecto a la pregunta, yo creo que Don Manuel si es un personaje importante, y es más importante para otros fotógrafos, pero no es a partir del él como la fotografía mejora. En mi caso, concretamente el periodismo, Casasola es fundamental –Álvarez Bravo no. Para otros sí, bueno.

Pero yo que te dije es cierto, o sea que fue un poco injusto con Manuel con fotógrafos. A Nacho, un gran fotógrafo mexicano, el no le quería y entonces no le incluía. No aparece entre los artistas, no aparece en su colección. A Lola Álvarez Bravo se separa después de que la amaba, supongo, y desaparece.

Entonces, yo creo que la fotografía en mi caso se da mejor a partir de otros niveles. Ahora, si es importante la presencia que tiene al nivel internacional. Eso no lo puedo negar, pero también sería injusto para la verdad, para la vida decir cosas de Don Manuel que no hizo. Por quedar bien o por subirse al carro de los que aplauden. No hacemos ningún beneficio mintiendo sobre el personaje. Es importante, pero si hay que ubicarnos históricamente. Somos adultos, hay que madurar. Este país reclama madures y sobre todo reclama ver a otros fotógrafos mexicanos. Yo creo que hay fotógrafos mexicanos tan importantes o más importantes que Álvarez Bravo que nunca les publicó.

Nosotros nos hemos dejado impactar por los fotógrafos norteamericanos, por los fotógrafos franceses. No digo que nos cerremos, pero en México tenemos fotógrafos muy, muy valiosos. Muy buenos que estuvieron antes que los francés y antes que los norteamericanos haciendo cosas importantes. Entonces, dejar de ser una colonia francesa o alemana o... ¿no? [...] No es que sea exacerbadamente nacionalista, tú sabrás de eso un poco, pero me parece que hay que equilibrar las cosas. Y México siendo un país visualmente tan rico; somos un país al que le gusta el color, disfrutamos. Yo creo que todos los pueblos, pero México particularmente por sus riqueza visual. Yo creo que sería importante valorar los fotógrafos.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

PV: La fotografía mexicana está viviendo un momento interesante, importante. Han surgido muchos fotógrafos, hay ya escuelas de fotografía con un buen nivel, ya en las universidades están enseñando la fotografía como carrera, hay un interés mayor, no solo de fotógrafos, sino de gente ligar a la fotografía importante. Entonces, la fotografía contemporánea, siento, está atravesando por un buen momento. Hay una buena cantidad de fotógrafos dispuestos a hacer nuevas imágenes, hay una preocupación en el cuidado de su producción mayor.

Esto se ha generado, porque hubo un boom en los años 70s, el los años 80s, en los 90s. Estos años han sido muy intensos de muchas actividades. No quisiera citar hechos concretos, porque de pronto en este país somos muy dados a de pronto a inventar cosas. No es a partir del Coloquio Latinoamericana de Fotografía cuando se... tu eres historiadora, tu me entenderás mejor...no es a partir de un hecho, de un coloquio latinoamericano que se da el surgimiento. Es un evento importante, pero no es a partir de éste momento. Este continente y éste país es muy importante el

desarrollo social, el desarrollo político que ha tenido y tienen el parejo del desarrollo político, de las luchas sociales, de las preocupaciones sociales, de los distintos momentos de la influencia de la revolución, por ejemplo, en fin. Entonces, creo que en los años 70 se da un cambio importante en todos los órdenes de la cultura: en el periodismo, en la política...

Entonces, lo cuento esto, porque de pronto dicen que Fulanito de Tal es el responsable que en tal época surja la gran fotografía. Entonces, vamos mitificando personajes y olvidamos que somos personas que vivimos en una sociedad y descontextualizamos todo y nos ponemos como los héroes, como los protagonistas de... No. Yo creo que los fotógrafos somos personajes que estamos registrando la vida. Entonces, yo creo que la situación de la fotografía contemporánea mexicana está en un buen momento.

Si particularizamos sobre la fotografía periodística, es un momento interesante, pero desafortunadamente los periódicos han cerrado espacio a la fotografía. Esto es algo largo, lo voy hacer muy breve. Se publican fotos muy banales, fotos poco serias de temas del glamour, de cosas realmente sin trascendencia. Se ha descuidado el apoyo a los fotógrafos para hacer fotografías mucho más creativas, con más contenido, con más responsabilidad periodística, con más responsabilidad con los lectores... Entonces, el número de fotógrafos con trabajos de buena calidad disminuye el espacio. Seguramente Usted se dará cuenta de la diferencia que existe entre un periódico inglés y un periódico mexicano, aunque debo decirle que a nivel internacional el periodismo vive una situación complicada, de limitaciones en la publicación. En España alguien decía que era porque la fotografía es peligrosa y porque los medios están en manos de consorcios y de grupos económicos cada vez más poderosos, que no le interesa mucho estimular la creación de los fotógrafos.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

PV: Sí, sí. Me parece que si hubo un *boom* en la fotografía indigenista y, bueno, concretamente sobre después del surgimiento del movimiento zapatista. Se incrementó el interés de los fotógrafos hacia esos temas.

Debo decir que antes en México hubo fotógrafos que se dedicaron durante muchos años a fotografiar indígenas. Y los indígenas fueron usados. Fueron fotografiados como objetos, no como sujetos. Entonces, tú llegabas, veías a los indígenas y... como si llegabas a un circo. Se usó mucho al indígena para la promoción de los fotógrafos que me parece que no es conveniente, ni es ético. Sin embargo, no hubo reflexión sobre eso, no creo, no hubo autocrítica. Pero durante muchos años van los fotógrafos mexicanos cuyos nombres todo mundo conoce, andan por ahí todavía, vivieron de los indígenas; y siempre se les vio de arriba abajo como objetos, no como sujetos.

Pero debe ser a partir de los 90s cuando hay este movimiento zapatista que nos hemos abusado nosotros, pues todo lo que se ha dicho de los zapatistas... Y los que durante muchos años usaron a los indígenas se volvieron de pronto: “A sí, tú tienes razón”... Los usan como objetos. Y aquí debo usar, perdón que cite mi persona, nunca fui de este tipo de fotógrafos. Hice muchas fotos de indígenas y siempre he sido muy respetuoso de las culturas, no solamente mexicanas, sino del

mundo. Yo tengo sangre indígena. Mi abuelo era chichimeca. Yo soy del norte del país, nómada. Es otra cultura distinta al centro; no llueve, en fin, más difícil. Entonces, la visión era de mucho más respecto hacia los indígenas. No cambio mi discurso por los zapatistas, no soy zapatista a partir del 94. Desde hace mucho tiempo que tengo una posición respecto al país. [...]

LMC: Aprovecho aquí un momento para preguntarle sobre el subcomandante Marcos...

PV: Bueno, yo lo conozco como profesional, como periodista. Estuve en varias ocasiones con él fotografiando y tuve oportunidad de conocerlo, de conversar como en entrevistas y realmente me parece un personaje admirable, un personaje muy respetable; yo lo tengo admiración por todo lo que ha hecho. Me parece un hombre con principios y me parece que lo que está haciendo lo hace con honestidad; y hacía falta ese movimiento en México. No me asusta. Conozco un poco la realidad de Chiapas desde hace años. Había derecho de ternada. ¿Sabes lo que es el derecho de ternada? O sea, tu eres una mujer indígena, estas en un terreno, en una tierra y tu tienes primero que vivir con el dueño, el cacique, después de cumplir los 16 años. Eso es el derecho de ternada. Eso existía en Chiapas. Había caciques con 10.000 ó 20.000 hectáreas; provocaron todo eso. O sea, no nos sorprendamos. Muchos se sorprendieron, pero... Uno como periodista tiene todas estas ventajas de conocerlo. Entonces, me parece un personaje admirable.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

PV: Bueno, yo creo que sí. La manera de ver es distinta. La manera de registrar su propia comunidad es diferente. Si creo que hay esta diferencia, está diferencia que tú estableces. Creo que... el fotógrafo indigenista... Yo he tomado muchas fotos de indígenas, pero no solamente hago esto. Hago, como has visto, otras cosas, pero es muy importante entender o comprender la óptica, la visión que tiene cada uno. Un ciudadano como yo, hombre del urbano como yo o como cualquier fotógrafo que vive en la ciudad es distinto al fotógrafo retrata de... siente distinto. Entonces, los indígenas, hay muchos fotógrafos indígenas... yo conozco, he trabajado aquí con varios, y la manera de registrarse de verse y sobre todo la manera de ver a los mayores es distinto, es un respeto que hoy en día se nota, por ejemplo. Hoy en día los jóvenes no respetan mucho a los viejos, en la cultura indígena si hay toda esa percepción y esa cultura de respetar a los mayores. [...]

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

PV: Bueno, a mí me interesa mucho la cultura de mi país. Lo prehispánico es fundamental para mí. Yo tengo debilidad por la historia; me hubiera gustado ser historiador. Entonces, a mí me interesa y me gusta mucho. Me siento muy orgulloso de ser mexicano. Me siento muy orgulloso por la cultura desde los olmecas, todos los grupos, toda la historia me impresiona, me gusta. Me hubiera gustado, lo he

pensado, vivir en la época de los aztecas, por ejemplo. Me hubiera encantado. Eso debe haber sido una maravilla, ¿no? Y sobre todo los mayas es fundamenta. Es una cultura apasionante. Yo tengo este gusto por la cultura maya; tiempo me falta para leer, para reflexionar. Porque además eran científicos, habían desarrollado muchas cosas que no se reconocen mucho. Entonces, me siento muy satisfecho, muy orgulloso. Yo soy chichimeca del norte. Mis abuelos, que es otra cultura que no es la cultura del sur, porque eran como nómadas, pero hay desarrollo de cultura, sobre todo de astrología interesante. Más bien éramos como cazadores. Los españoles nunca pudieron con nosotros en el norte. Era más difícil. Villa es del norte, Pancho Villa. Es un militar importante, porque históricamente el norte es de pelea... Pero que pienso de lo indígena... Admirable, me impresiona mucho.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

PV: Sí, me identifico total y absolutamente con la cultura indígena. Y con mucho respeto hacia las culturas, no solamente la cultura indígena, sino de los bosnios... de las culturas en general. Soy muy respetuoso de las culturas. Me parece que es una forma de convivir en armonía respetando las culturas. [...]

LMC: ¿Tiene algún tema favorito en lo que es la cultura indígena?

PV: No, en realidad no, me apasiona todo. Me gustan las fiestas; me gustan mucho los rostros, las expresiones... Yo disfruto mucho viendo la gente. Los indígenas por todas sus historias me impactan: La manera de conducirse, la manera de reaccionar, la manera de ser... Entonces, yo disfruto mucho viendo a la gente. Imagino cosas. Los indígenas son hombres muy místicos, mujeres muy místicas. Todos los indígenas son muy fuertes, caminan mucho. Si estuvieron bien alimentados, serían una gran cultura.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina al respecto?

PV: Es una situación muy compleja, porque han sido movidos, han sido retirado de su propio territorio, de su propia tierra, están aculturizados, la penetración misma de la cultura mexicana mestiza, la situación de las religiones, hay muchas sectas religiosas y particularmente con los indígenas. Entonces, eso daña mucho el respecto de la cultura de ellos mismos. Viven una situación complicada. Sin embargo, bueno, después del surgimiento del movimiento zapatista hay un cambio en cuanto al interés de la sociedad hacia ellos y de ellos hacia el resto del mundo. Yo creo que va haber cambios favorables para ellos; espero. Ese es mi deseo.

LMC: ¿Cree que van a desaparecer?

PV: En general, la tendencia de la desaparición de las culturas a mi me gustaría que no fuera así. Yo creo que hay que preservarlo. Ves tú lo que ha pasado en los Estados Unidos: Fueron prácticamente absorbidos por la cultura anglosajona. Sin embargo, pareciera de que la tendencia hoy de muchos, de la sociedad, creo, es hacia respetarlos, los diferentes grupos étnicos, y creo que otra vez cito el caso de

Marcos, le ha dado un sentido, le ha dado una razón y le ha dado la posibilidad de seguir preservando las culturas; por lo menos la lengua y la historia. La cultura.

LMC: Mencionó el ejemplo de Estados Unidos... Pues, espero que en México nunca lleguen a este grado. [...]

¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

PV: Mira, yo he fotografiado mucho tarahumaras, huicholes, tojolabales, tzeltales, tzotziles, mixtecos, zapotecos... En realidad, creo que los que más he retratado son tzeltales y tzotziles en Chiapas.

LMC: Hago esta pregunta para ver porque hay un cierto número de grupos se fotografían más que otros y me gustaría saber porqué.

PV: Yo creo que los de Chiapas son los que más se han fotografiado.

LMC: ¿Porqué son más interesantes o porqué son más accesibles?

PV: Porque yo estuve viajando mucho por Chiapas para hacer reportajes distintos. ¿Qué tiene Chiapas? Es como un estado muy retrasado. Creo que todas las comunidades indígenas son retrasadas, sin embargo, Chiapas tiene muchos problemas y siempre fue interés por Centroamérica: Guatemala en conflicto, Nicaragua y Salvador en conflicto, guerras. Chiapas por los características similares siempre fue atractivo para los periodistas.

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

PV: Bueno, he tenido momentos difíciles, pero no de peligro. Más bien recorridos largos, días enteros con ellos, recorridos por la selva con ellos... pero realmente no podría decir que hay una situación difícil.

LMC: A veces tengo la impresión que algunos no me quieren contar se sus experiencias difíciles con indígenas para no dar una imagen de un indígena malo que no les dejó sacar sus fotos...

PV: A, bueno... hay lugares donde los indígenas no te dejan, por ejemplo, en Chiapas. En los huicholes por ejemplo no nos dejan fotografiar la fiesta, porque ellos tienen la idea de que el espíritu se les roban y que pierde seriedad el evento al fotografiarlo, sienten en su idea y su visión de que la foto es parte de uno, que te lleva el alma, te lleva una parte del alma, te arranca... supongo que eso es toda la historia. Yo nunca he tenido problemas en este sentido. Cuando no se puedo, no tomo la foto. Soy muy respetuoso. Incluso dicen que no se puede, ni modo, no tomo fotos. Luego ellos han dicho sí, sí se puede. Depende mucho de la manera como llegas.

Yo he conocido fotógrafos que han mentido a los indígenas y, entonces, llegas tú y ya no te creen. Hay libros publicados de fotógrafos mexicanos que han usado en su momento, hay que decirlo, pero... Pablo Ortiz Monasterio publicó un libro sin

autorización de los huicholes y hay un odio, un coraje por ellos, porque fue una falta de respeto a la cultura.

LMC: ¿Cuál libro? ¿El de los venados? ¿Si...? Eso no me lo ha contado...

PV: No, dile, dile. A mí me lo dijeron los huicholes. El les dijo que no lo va a publicar y lo publicó. ¡No se hacen esas cosas –ni a Bush, ni a un indígena! Ni a Saddam.

LMC: ¿Cómo se acerca a los indígenas? ¿Siempre viene a las comunidades con un cierto proyecto en mente o es más espontáneo?

PV: Yo creo que se da de las dos maneras. Como periodista siempre vas a un determinado problema concreto. Entonces, llegas y ahí trabajas con ellos ya sea si les abordes de manera sorpresiva... Pero normalmente se establece una relación. Yo siempre soy de la idea de establecer una relación, un contacto a través de la autoridad, a través de explicarles. Como periodista te vuelves un poco... No sé si has trabajado en periodismo. Pero bueno, somos muy raros, porque tú llegas y te haces su amigo y platicas... Y el hecho mismo de que cuando hay mayor relación, hay mayor relajamiento de ellos con el fotógrafo cuando eres como tranquilo. A mí no me gusta la conducta de fotógrafos que llegan y empiezan a tomar fotos agresivamente. Muchas fotos... Yo soy de pocas fotos. Entonces, tranquilo, viendo, platicando, tratando de ser agradable, tratando de tener una buena relación, sobre todo el respeto y no sacarlos de manera miserables.

Por ejemplo, hay fotógrafos que durante muchos años lo hicieron. Y hay imágenes de indígenas borrachos, igual que los franceses, igual que los gringos, igual que los españoles que les encanta el vino, el cigarro. Y esas imágenes salían mucho. Entonces, me parece el consumo de alcohol es alto, pero tiene otros... Lo ha metido los caciques. Entonces, no me parece una foto interesante. Las he tomado, pero soy muy cuidadoso.

Aquí en México hay una percepción de algunos grupos medio fascistas de que los indígenas son muy huevones, son muy flojos; e incluso se ironiza, se dice que eres un indígena en este sentido peyorativo.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

PV: Yo creo que el indígena es aquella persona que tiene en su conducta una actitud, una cultura, una convivencia dentro de un grupo, de una etnia. Básicamente son los que tienen sangre de una etnia y que tienen un costumbre, una conducta, que respetan la tradición, la cultura. Aunque es complicado... Yo, por ejemplo, conozco zapotecas en México que son abogadas y todo, pero respetan la cultura. Son indígenas, aunque están viviendo ya en otra situación, pero son indígenas finalmente. Son zapotecas, cumplen con las tareas de su tradición. Entonces, son indígenas.

LMC: Y dicen: Soy zapoteca...

PV: Sí, lo asumen. No se avergüenzan de eso. [...]

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros.

PV: Sí, yo creo que hay una tendencia. Por lo menos en el caso del mexicano reciente por todo el movimiento zapatista hay una tendencia muy marcada hacia esa actitud. Muchos estudiantes mexicanos, por ejemplo, de diferentes clases sociales se han integrado a vivir con los indígenas. De alguna manera ha habido sensibilidad por retornar por lo que eran las culturas antiguas. Y, si bien esta actitud ha ido disminuyendo con el paso de los años, los primeros dos tres años del movimiento zapatista convocó a muchas gentes mexicanos y extranjeros a respetar a los indígenas. Yo creo que esa tendencia existe... o mejor que esa tendencia, esa actitud existe. No sé a que nivel, pero por lo menos sí se que al principio del movimiento era mucha gente que estaba interesado. Yo, particularmente, siempre soy una gente que pretende... no soy un indigenista de tiempo completo, pero respetar, ver la cultura y ser respetuoso.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

PV: Nosotros en México no tenemos este problema. No hay problema. Las vendemos y todo... Yo no hago nunca ningún acuerdo con... no es la costumbre. Como yo soy de periódico, o sea el tomar una foto es para publicar en el periódico, Generalmente no es para hacer daño a ellos. Entonces, no hay este de acuerdo. En la prensa es difícil que tengas un acuerdo con cada uno de los que has fotografiado. Pero supongo que eso en algún momento va a empezar a ocurrir en México, porque hay muchos indígenas que no se dejan fotografiar en México. Sobre todo los que están viviendo en el Distrito Federal, si tu va en la calle y los que están por ahí los mazahuas los retratas te tiran piedras y te... no es fácil.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

PV: Yo creo que no. Yo creo que Maruch es una fotógrafa que tiene todo el derecho, indudablemente, en hacer sus fotografías como cualquier fotógrafo. En realidad, como decía hace un rato, la visión que tienen ellos les da mucho más ventaja en cierto momento. Si tu eres un buen fotógrafo puedes ser indígena, puedes ser mestizo, pero yo no creo que sea una oposición o una competencia fuerte para los otros fotógrafos. Yo creo que tiene derecho de hacer imágenes, pero no me parece que sea conveniente que exista esa como oposición. Quizá es muy posible que ella como personaje de la comunidad tenga más facilidad para que le posen, para que le tengan confianza. Esa es una ventaja, pero también tiene algo que es frecuente que ocurra en nosotros, en cualquier ser humano o fotógrafo, el estar permanentemente en una comunidad, en un grupo. No te hace ver detalles que puedes ver cuando llegas, cuando eras nuevo.

LMC: Yo lo veo más como una obra complementaria.

PV: Sí, también.

LMC: ¿Qué fotografías indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

PV: Conozco a un fotógrafo que trabajó con nosotros que se llama Tomás Martínez que trabajó aquí con nosotros, ahora trabaja en el Reforma. Conozco, bueno, a Maruch. No es mi amiga, pero la conozco. Conozco a José Ángel Rodríguez que es un indígena, bueno, es de sangre, pero atendiendo esta propuesta... El es del norte de Durango; somos muy cercanos de la zona. Es tepehuano... ¿Si conoces a José Ángel Rodríguez?

LMC: Sí, ya le hice la entrevista. Por eso...

PV: Reconoce que es tepehuano, ¿no? Pero como que renegado un poco ¿no? Renegadón un poco de lo...

LMC: ¿Y la calidad de las obras?

PV: Muy bien. Realmente me parece interesante el trabajo de Maruch. Es una visión distinta. Tiene sentido a la composición. Me parecen fotos interesantes.

Espero que no le hayan dañado, porque le publicaron cosas sin tener cierta madurez, ¿no? Fue como muy rápido en el calor de los zapatistas y seas indígena o seas mestizo, croata, serbio, en fin... yo creo que hay que madurar. Siento que puede haber riesgo con ella. De pronto te publican antes de cierto periodo... Es decir, te publican una tesis cuando estas en la primaria. Puede darse, pero hay procesos. Yo creo que tiene posibilidades, si sigue trabajando. Tiene que seguir trabajando y madurando mucho como todo: en la tesis y en el periodismo y en la literatura... Empiezas poco a poco. Yo creo que eso es el riesgo de esta mujer.

Conozco a Tomás Martínez y la cadena de su trabajo periodístico es de primer orden, de primer nivel. Por ejemplo, ahí en la actitud de él... El es indígena, asume la cultura indígena viviendo en México, tiene cargos en su pueblo, cumple con el tequio, salvo los cargos que les dan no los puede cumplir, porque cuestan caro; no sé si va, pero el es un indígena que mantiene la comunidad en Iztapalapa. Todos los que viven en esa colonia son una comunidad zapoteca con la música, la lengua...

LMC: Respeto a los fotógrafos del AFI, estoy de acuerdo que todavía tienen que madurar como fotógrafos. Les han echo muchas flores...

PV: Creo que exageradamente. Yo soy crítico. Creo que tenemos que ser más objetivos. Creo que le faltó edición al libro. Yo si quiero que se diga, o sea, mi posición es: soy crítico. Creo que le faltó edición. Todo el mundo se devenía en publicar a los indígenas. Como que traían la culpa y se estaban lavando toda las... se sienten culpables por todo lo que les ha pasado.

LMC: Eso he oído varias veces: Queríamos ayudar.

PV: Pero no ayudan. ¿Ayudar a qué? Yo creo que hay una confusión ahí. Muchos de ellos han ganado becas para trabajar en esos asuntos. Yo no pido becas, o sea, sí tengo una posición totalmente independiente de las cosas, real. Vivo de mi trabajo y

muchos de ellos se la pasan el tiempo pidiendo becas para trabajar con los indígenas. Entonces, los indígenas les dejan, ayudan ellos, pero en realidad hay una ayuda a ellos resultado al trabajo. A lo mejor es un poco distinta la visión que tengo respecto de estos temas. Soy más libre; yo tengo mi trabajo. No quisiera tener becas para trabajar.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida/digital? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

PV: Yo prefiero la fotografía documental producida formato tradicional o digital; lo digital es una herramienta. Yo no me sorprendo. El soporte es una tarjeta y el soporte es un negativo. García Márquez escribe en una Macintosh, pero no por eso es mejor. Corrige más rápido. Así es lo de lo digital. A mi no me sorprende. Se manipula rápido, hay muchas ventajas. Yo fui a Nicaragua en los 70s y llevaba una maleta así con el laboratorio, las charolas, el papel, los químicos. Llegaba ahí en el baño del hotel, pues ahí pude usar el laboratorio. Era toda una historia mandar las fotos, se tardaba mucho tiempo un fax. Ahora tú llevas tu camarita, una cámara digital, bajas aquí y no tienes que revelar... o sea, es una herramienta. –Yo me acuerdo que antes usaron una paloma mensajera para mandar recados. Se tardaba más, ahora es mucho más rápido.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

PV: Es un avance sumamente importante que te da la posibilidad, por lo menos en el caso nuestro, yo como soy un fotógrafo periodista documental, documentalista, porque hago periodismo que finalmente es un documento. La digitalización en la fotografía tiene grandes ventajas. Desventajas también.

Por ejemplo, los archivos fotográficos yo quisiera ver en los periódicos mexicanos, y hablo de la realidad, que va a pasar con los archivos de los periódicos mexicanos. Los periódicos mexicanos han descuidado mucho sus fotos, las pierden cuando eran negativos. Hay un periódico en Sinaloa que tiene sesenta años. Los acaba de cumplir. No hay una sola foto en su archivo. Con lo digital el riesgo de perder la memoria es mayor. No hablo de que hay programas y de que los de Bill Gates son los mejores programas. No hablo de eso. Eso está perfecto. Hablo de la realidad. Se van a perder con más facilidad los archivos. Es cierto que con más facilidad se pueden archivar, pero no hay la cultura esta de conservar. Como proceso técnico, científico es una maravilla lo digital. Dicen que ahora tenemos más posibilidades de manipular. Pues sí, nada más que la ética no se digitaliza. Y la ética la tienes que mantener con los digitales, con los principios, el respeto...

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

PV: Creo que va a tardar un poco. El riesgo es que supongo que va a desaparecer. No sé en cuantos años. Quizás cuando desaparezca el mundo. A mí en lo personal me gusta mucho la producción con rollo. Por varias razones, en blanco y negro. El blanco y negro es mucho más personal, lo tomas, lo revelas... Es como un proceso amoroso. El rollo, la película, el revelado, el tiempo que tienes que estar agitando, el

secado, toda esta relación que hay con el rollo, imprimes, haces pruebas... Entonces es como un periodo largo que te sirve como terapia.

Yo voy a usar de las dos. Hay temas para las que puedo usar rollos y hay temas cuando puedo usar lo digital.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

PV: Ser feliz y hacer fotos. No, mi siguiente proyecto es fotografiar más. He estado dedicado hacer la revista y quiero dedicarme hacer fotos. Quiero trabajar en Zacatecas con los mineros. David Maawad, el ex-marido de Alicia, hizo fotos de mineros con nosotros.

Entrevista con Irma Villalobos vía correo electrónico, 23.06.2007, México-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Irma Villalobos (IV): De niña me gustaba más mirar (observar) que hablar esto siento que es una actitud que he cultivado toda la vida, a partir de los 8 años comencé a coleccionar fotografías antiguas de mi familia, lo que estudié como primer carrera fue la Sociología, que ha impregnado mi trabajo con un enfoque en el que lo humano posee particular importancia.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

IV: La fotografía es la manera más plena en la que expreso mi ser, es un espacio de experimentación, una forma de búsqueda y el modo en que obtengo mis ingresos.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

IV: La era digital ha traído una especie de difusor en cuanto al oficio, los teléfonos celulares con cámaras y el alud de imágenes que existen en Internet y en los medios de comunicación, hacen que mucha gente se sienta fotógrafa, lo cual es como una ilusión óptica, disparar una cámara no es ser fotógrafo; lo cierto por otro lado, es que los parámetros del oficio se han ampliado, mezclándose con diversas técnicas plásticas y visuales. La fotografía es el idioma de esta época.

LMC: ¿Se siente fotógrafa o artista?

IV: En mi caso no creo que una excluya a la otra, soy productora plástica, creadora.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

IV: En ellas capturo lo que me atrae, plasmo mis viejas y nuevas obsesiones, mis inquietudes, mis influencias y vivencias cotidianas.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

IV: La realidad fotográfica es ya una interpretación de la realidad, es una manera de percibir las cualidades de las personas y de los objetos, involucra la información técnica, el bagaje cultural y las obsesiones que cada fotógrafo tenemos.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

IV: Pienso que algunos fotógrafos extranjeros Edward Weston y Tina Modotti son definitivamente un manantial del que Álvarez Bravo bebe, las influencias tanto fotográficas como de la pintura, el grabado y la música, son fundamentales en la obra de Álvarez Bravo. Pienso que son sus raíces y el vuelco que da la fotografía en

Estados Unidos y Europa, y aún cuando estoy consciente de la originalidad de sus imágenes y de que fue uno de los primeros fotógrafos reconocidos internacionalmente, creo que en el arte no es posible plantear a un solo artista como la Luz y el Cambio, todos estamos influenciados por corrientes y conocimientos pasados, ya sea que los incorporemos o no a nuestra producción.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

IV: Existen fotógrafos y fotógrafas mexicanos que poseen un lenguaje universal, independientemente de cotizaciones en el mercado, becas y premios, como mencionó Ruy Sánchez en uno de sus ensayos, son los hombres no los nombres.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

IV: Como parte de mis raíces, sin afán demagógico, ni populista. He investigado sobre su filosofía humanista y sobre la alta evolución creadora de los nahuatl, admiro la propuesta escultórica (mágica e imaginativa) de los pueblos de occidente y los conocimientos astronómicos y matemáticos de la cultura maya. Como decimos en México, otro gallo nos cantara si la buena conciencia de los conquistadores y su masacre de magnitud cósmica (Según Eduardo Suvirats se mataron más de 40,000 individuos por brujerías, magias o cultos extraños) no hubieran vaciado buena parte de la memoria de los pueblos.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

IV: Desgraciadamente son demasiados los grupos indígenas, pauperizados, marginados de servicios básicos, con piso de tierra y subalimentados, por ejemplo algunos municipios de Oaxaca y de Chiapas.

LMC: ¿Hasta que grado influye lo indígena actual, sus problemas y su cultura en general en su trabajo personal?

IV: La actitud subsidiaria del gobierno, sin planes de trabajo que generen la autosuficiencia, tanto en el campo como en la ciudad, han dado como resultado un deterioro constante de las condiciones de vida. Me afecta por que el hambre y la explotación cada vez se expanden mas, por que la globalización, el capitalismo y la explotación de millones de personas, no puede acarrear nada positivo.

LMC: ¿Cuáles son las etnias indígenas más fotografiadas por usted y cómo se acerca a ellas?

LMC: En su trabajo con indígenas, ¿se acuerda de alguna situación difícil?

IV: Ninguna.

LMC: ¿Qué me puede contar sobre su trabajo con Josefina Aguilar? ¿Qué experiencias ha tenido?

IV: En realidad, mi contacto con Josefina fue Eli, ella ya la había entrevistado y me dio su dirección para visitarlos, estuve solo unas horas en su casa / taller, me mostraron su trabajo, platicamos un poco e hicimos las fotos.

La mayoría de las mujeres indígenas y artesanas que he fotografiado, ha sido gracias a la investigación y contacto de amigas que han trabajado previamente con ellas, por lo que ha estado implícito un voto de respeto y confianza ante su trabajo.

LMC: ¿Cuál es su opinión sobre las Friditas y porqué cree que tienen tanto éxito?

IV: La Fridomanía ha sido una moda apoyada por el gobierno, algunas instituciones culturales y empresariales, le han dado un boom comercial exagerado: reconocer el valor plástico de algunas de sus obras no tendría que significar que es La pintora mexicana por excelencia, existe una gama amplia y sólida de pintoras. Josefina, utiliza imágenes comprobadamente vendibles y han sabido crearse una infraestructura comercial.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

IV: Lo que he hecho es mandarles una fotografía por correo postal del estudio que realice, por que generalmente han sido para publicaciones universitarias.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

IV: Ahora me viene a la memoria Walter Reuter, su trabajo con los tarahumaras me parece muy interesante.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

IV: Para mi las dos ocupan un papel importante en mi obra y continuaré trabando las dos vertientes.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

IV: Soy una de los muchos fotógrafos que nos toco vivir el cambio de lo analógico a lo digital, confieso que me resistí mucho tiempo a las herramientas digitales y considero que aún me convencen más por su calidad, las fotografías que parten de películas.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

IV: Creo que como las cámaras estenopéicas u otras herramientas antiguas, siempre habrá algunos que les gustará experimentar con ellas.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

IV: Ahora trabajo el desnudo digital y analógicamente, combinándolo con sobre posiciones de arquitectura, los imprimo con diferentes soportes como papeles de algodón.

ANEXO B: Entrevistas con fotógrafos indígenas

Entrevista con Emiliano Guzmán Meza, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

Emiliano Guzmán Meza (EGM): En la año del 98, un poquito antes, antes de ese año estuve en un grupo de artes plásticas, un grupo de pintores, hacíamos cuadros, somos puras gentes indígenas, a través de eso Carlota conocía ese grupo, Carlota invitó al grupo a tomar fotografías, entonces conocí a Carlota, las fotografías y el proyecto de Carlota, me llamo la atención, y Carlota me invitó a conocer el cuarto oscuro, a trabajar unas horas dentro del cuartoscuro, hacer impresiones y así poco a poco me interesó, yo fui tomando fotografías ese año, y hasta ahora no sé realmente cuantas fotos he tomado, muchas fotos que he tomado a colores, pero también blanco y negro estoy tomando más, me está llamando más la atención este tipo de rollos, es algo difícil de entender de las fotografías, no tanto por ejemplo uno mismo tomando fotografías sino que a veces, como dicen la mayoría de mis compañeros, ha sucedido eso, depende de qué tipo de fotografías quieres tomar, si quieres trabajar con la gente, la comunidad, el pueblo, tienes que comentar, hablar con ellos, para que ellos te entiendan, me entienden para tomar las fotografías, pero si yo llevo mi cámara para tomar fotografías, es lógico que la gente les molesta en las comunidades, uno tiene que decir, yo estoy tomando fotografías, para que ellos entiendan y ellos mismos pidan sus fotos

LMC: ¿Por qué crees que se molesta la gente de las comunidades?

EGM: Hay muchas ideas, versiones dentro de eso, ¿no?, primero dicen: qué estamos haciendo con las fotografías, ¿estamos vendiendo?, piensan que estamos tomando fotografías y vendemos a otro lado, se molestan. Si llegan a saber se molestan con Carlota. Pero si nosotros explicamos primero quiénes somos, que estamos haciendo con la fotografía, quién está, qué estamos haciendo. Pero, si nosotros explicamos qué somos, como nosotros en el AFI, qué estamos haciendo dentro del AFI, entienden, se enojan, toman esas ideas, se pueden enojar con nosotros, pero sólo nosotros no más, se quedan con la versión de que estamos ganando. Ya se ve claro así, cuando dicen si tomas fotografías a personas, se pierden almas, se roba el alma a través de la imagen, pero no es eso, ya se ha cambiado un poco, porque uno que o es fotógrafo quieren saber que se hace con la fotografía, y a veces se enojan y te dicen te voy a demandar, esto es lo que he visto. Y muchos de mi pueblo, muchos de mi pueblo, hay personas que llegan, son fotógrafos, de lo que yo he visto hasta le quieren quitar la cámara, se prohíbe tomar fotografías en el pueblo porque ellos dicen que no tienen ninguna relación con las personas, pero los que han tomado

fotografías porque sí tienen amistad con el pueblo, esos son los fotógrafos de San Cristóbal, llegan a visitar, tienen amistad, te conocen, ya no hay ningún problema con permiso para tomar fotografías.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

EGM: Es la forma de recrear y la actividad artística, creación, decir algo expresar por medio de la fotografía, por ejemplo, en la comunidad donde vivo, no todo el mundo lo conoce, el pueblo de Tenejapan, a la mejor sí, pero a través de textos no de imagen como se ve, por eso muchas personas que no son del mismo pueblo llevan sus cámaras porque quieren tomar fotografías, quieren ver, sentir la imagen como son las personas, sentir las fiestas o ritos que se celebran quieren captar la imagen, no es lo mismo describir así en el texto, por eso gente desde fuera llevan sus cámaras para poder tomar fotografías; lo que estamos haciendo nosotros es trabajar con nuestra propia cultura, cosas, nuestras actividades, cosas que encontramos en nuestros alrededores, de nuestras vidas cotidianas, sentimos que tomamos la cámara en la mano tomamos lo que vemos y lo que nos hace sentir alrededor de la misma, de la comunidad. Y trabajar con ello, participar como fotógrafos indígenas, participar en la exposición que no sólo fotógrafos profesionales, que han desarrollado, que conocen muy bien la cámara, también nosotros estamos pensando organizar para poder trabajar en la fotografía; ojala se pueda desarrollar, esa es la idea con los otros compañeros e impulsar, practicar con ellos y desarrollar la actividad de las fotografías dentro de las comunidades indígenas.

LMC: ¿Qué es una imagen para ti?

EGM: Una imagen es como una forma de representar una cosa, por ejemplo un retrato; puede ser una representación de una cosa, una persona, por ejemplo, imagen de mi pueblo, es lo que es de mi pueblo, lo que representa de la fotografía, así trabajan, así celebran, así toman el posh, así bailan, así se visten, es lo que, imagen, traduciendo en la lengua tzeltal, fotografía, imagen es como mi retrato o copiar, es al copia de una persona, si es retrato de una persona, si es una cosa es copia de tal cosa, son copias. Esta la palabra casi similar al dibujo, es similar, es copiar, fotografiar es copiar tal persona, tal cosas. Eso es la imagen.

LMC: ¿Me podrías comentar un poco más sobre tus exposiciones, dónde se realizaron, cómo te pareció la realización del proyecto y la colaboración con toda la gente, los comentarios de la gente, etc.?

EGM: Bueno, el comentario local, o sea de mi comunidad, de la gente, si llegan a saber de una exposición de fotografía por nosotros, en primer lugar llama la atención: ¡ah, que bonito, si salen ellos en las fotografías, sí las han gustado! Otras personas que no son de ellos, son que llegan a la exposición, también hemos escuchado comentarios de ellos, que les gusta, que sigamos adelante, que estamos haciendo buen trabajo, ellos dicen que les interesa el trabajo de nosotros y trabajar con la gente... Hay personas que nos han ayudado, hay personas que han llegado al AFI nos invitan a una exposición en su pueblo, en su lugar, en su estado, en su ciudad, etc., llegan a conocer el archivo, la colección, platican con nosotros, llevan la

información y ellos nos invitan, buscan el lugar donde se pueda hacer una exposición y nos invitan. Se han hecho en esos casos, por esa forma, por medio de amigos que nos visitan e invitan a la exposición. Así hemos trabajado bien con las personas. Esperamos que otras personas nos puedan apoyar e invitar a otras exposiciones.

LMC: ¿Cómo describirías al pueblo indígena mexicano de hoy?

EGM: La gente en todas sus ideas y todos sus momentos, lo que he visto, son ideas de cambios, movimientos y desarrollo, pero hay algunas culturas que quieren decir ellos en todo este pueblo, gente, sociedad tienen sus vidas, cómo se reúnen, comunican, desde sus protestas y hay que trabajar con ellos; hay que trabajar con ellos, mi idea es también trabajar con ellos, tomar fotografías de sus luchas, sus movimientos, sus trabajos.

LMC: Actividades para conservar sus tradiciones...

EGM: Sí, en sus luchas, sus ideas, qué quieren decir, que quieren hacer, es interesante trabajar con eso, también se encuentran muchas cosas dentro del pueblo porque en las comunidades están modificando, no sólo hay crecimiento poblacional sino están adoptando otras cosas de afuera, por ejemplo: tecnología, tipos de vestimenta, como van adaptando sus celebraciones, la sociedad aquí en Chiapas, se van haciendo imitaciones en general en México, luchas, cómo se convive, es bonito trabajar con ellos, tomar fotografías.

LMC: Estas dentro de la comunidad, pero tengo entendido que hay algunos que ya son expulsados...

EGM: Sí, es verdad, aquí en los Altos de Chiapas, se habla mucho de esas cosas, de población de esos tipos de gentes. Hay algunas personas que emigran. Hay esos cambios, buscan lugares, hasta aquí hay nuevas fundaciones de ejidos, que vienen de diferentes municipios, de diferentes etnias, crean otra nueva comunidad, población, a veces se encuentran variantes de lenguas, como mezclas. Hay gente de esas expulsiones, por ejemplo en el pueblo de Chamula, solo, casi solo, en Tenejapa no hay expulsiones, no hubo, en Chamula el problema es muy complejo, pero también se ve cuáles son sus intereses, se resiste más la fuerza política, muy consolidado, son fuertes los caciques que manejan y controlan el pueblo. Si nace una idea diferente que ellos no tienen, entonces a ellos no les gusta, los expulsan de su comunidad y se apropian de sus bienes, hasta quemar sus casas y sus tierras se apropian las personas que se quedan en sus pueblos. Esas gentes emigran en busca de trabajo en otros lugares o van a buscar otras tierras en otros lados, o si no, se van hacia la ciudad. Es muy difícil y muchas gentes se han ido, han sido expulsados especialmente el pueblo Chamula. Y formas de religión también, casi es la mayoría, por ejemplo el pueblo Chamula quiere llevar la religión evangélica, protestantes y ahí no les permiten construir sus templos, los corren, porque piensan ellos que esas gentes que creen, se entra a otra religión dejan esa religión, ya no quieren participar con sus pueblos, y ya piensan que pierden fácilmente sus culturas, que es lo que vienen haciendo, que es lo que hacen, y lógico, ya no se va comprar, ya no se vende el trago, es lo que no quieren, que se baje el consumo del trago, sigue el poder ahí.

LMC: Se dice que Tenejapan no es tan estricto, es más liberal...

EGM: No en ese caso, pero siempre tienen problemas, claro en Tenejapa la religión es libre, no te pueden prohibir, nadie te pueden decir si cambiaste de religión, hay muchos tipos de religión en Tenejapa, política también, ya se puede participar en diferentes partidos, pero siempre tienen sus cosas, siempre tienen sus intereses, siempre se encuentra este conflicto dentro de ellos: que aquí que allá, que si no se gana, bueno, no saben perder y ganar, como se dice, todavía quieren ganar a fuerza pero no en vía más limpio, más democrática. Se habla de democracia, pero siempre hay fuerzas, hay intereses por medio. ojala se pueda entender muy pronto más después para que se evite el problema, porque cuando hay estos hasta en la misma comunidad hay confrontación entre familias, vecinos, nace este conflicto, el problema, pero ojala que lo entiendan pronto para que puedan participar democráticamente.

LMC: ¿Qué opinas personalmente sobre la situación actual del pueblo indígena? Me refiero a cosas de economía, educación, cree que el gobierno ha ayudado, que la vida se ha mejorado del pueblo indígena, de esta región por lo menos, la impresión que tienes.

EGM: El gobierno si ha ayudado, pero no sabe ayudar. Ayuda en una forma que se dice ahí está, pero a veces no llega la ayuda a personas que realmente lo necesita, o no se lo entrega a esas personas que necesitan ayuda, a veces aprovechan los que no lo necesitan. El gobierno sí ayuda, pero a veces llega demasiado tarde, o no a veces de una forma directa que se hace desarrollar el pueblo, que se recibe apoyo, es muy difícil, mucha política, por eso es que en Chiapas hay pobreza, pero no sólo los indígenas, porque también se puede decir y muchos compañeros hemos comentado, los indígenas tienen bienes, no todos son pobres, también tienen sus carros, se ve en sus casas, pero hay indígenas realmente muy marginados que realmente tienen sus casitas pero muy humilde, que sus dineros no tienen fuentes económicamente, sus ingresos, sólo trabaja en su campo, siembra maíz, si las plagas lo acaban con el cultivo sí se mueren de hambre, se vive en la pobreza marginada.

Su educación, igual, está desde mi punto de vista muy rezagado porque los instructores, los maestros educadores no trabajan todos los días, los cinco días a la semana, sólo llegan a trabajar tres días y los profesores son bilingües, son indígenas y siempre se quejan, llegan tarde, salen temprano y ¿dónde se aprende?, no hay una educación nivel en Chiapas.

Siempre hay como visualmente están separados indígenas y mestizos, o en la ciudad que rural, hay una gran distancia de separación, yo digo la educación hacia los indígenas rurales están rezagados por lo mismo cómo pueden avanzar si solo son 3 días a la semana, luego se van a la huelga. Bueno, sí que los maestros ganan o no ganan bien, pero lo que pasa es que tienen que saber también su compromiso, su trabajo con el pueblo, con la comunidad, no sólo hacer protesta, quieren ganar y no hacer nada. Es muy costumbre aquí, yo creo que en todo México también, un plantón, manifestaciones, perder el tiempo, mientras que el pueblo queda abandonado. Entonces, dónde y cuándo hay desarrollo educativo, no hay, es muy rezagado, el tiempo va pasando y no hay una forma para poder recuperar.

Es como que se desperdicia el tiempo, no hay un orden todavía; así el gobierno hacia el campo, no hay realmente una fuente, un proyecto que se pueda hacer desarrollar en la producción al campo, aunque el gobierno apoya con un programa PROCAMPO, pero son por áreas, pero no hay otra idea de cómo puedan desarrollar el proyecto, cómo pueden mejorar sus productos, la gente a veces no lo saben aprovechar, lo aprovechan de otra forma, muchos criterios, muchas ideas que aquí en Chiapas como la gente indígena no está asesorado hay unas personas que malgastan el dinero que reciben del gobierno, lo gasta por bebidas, por cervezas,... No saben invertir. ¿Así cómo va a desarrollarse?

LMC: ¿Qué te parecen los fotógrafos no indígenas que vienen a conocer tu comunidad para sacar fotos, qué te parece el trabajo de los fotógrafos no indígenas?

EGM: Ellos son fotógrafos conocidos y saben, tienen sus intereses, vienen a las comunidades, a veces son conocidos y ya saben muy amplio el campo de la fotografía, a veces pueden trabajar ellos en las comunidades, a veces tienen facilidad, no sé como lo hacen pero tal vez tienen muchas ideas, pero siempre a veces es diferente sus técnicas, sus punto de vista y lo que estamos haciendo. A veces un profesional nos puede criticar, la fotografía que puede decir, qué habla, qué dice.

Claro es muy diferente la obra de nosotros comparado con la de los profesionales, pero nos parece que son ideas diferentes, pero en ambos nacen ideas profesionales dentro de nosotros. Y nosotros podemos hacer una idea de ellos hacia nosotros, en ambos podemos pensar o solamente obras de fotógrafos profesionales, cómo toman sus fotos, pensar nosotros cómo podemos mejorar porque todos profesionales tienen diferentes características, formas de tomar sus fotos, esas son sus características, son como sus técnicas que hacen ellos.

Nosotros apenas estamos en desarrollo, en que forma vamos a llegar, en que forma queremos seguir tomando fotografía, que forma podemos mejorar nuestras fotografías, nosotros estamos orgullosos trabajar en nuestras comunidades, qué es lo que encontramos dentro de nuestras comunidades, nuestras culturas, nuestras casas, nuestras actividades. Me imagino y creo es lo diferente de los profesionales, porque los profesionales tienen sus objetivos muy directas, muy concretas y nosotros somos como más libres de hacer fotografía, es algo diferente.

LMC: ¿Te gustaría entrar en una comunidad no indígena y sacar fotos de su vida diaria?

EGM: De hecho, por ejemplo en ciudades grandes como en México hay muchas cosas que tomar, pero a la mejor si estando allá pueda tomar fotografías. Me gusta tomar fotografías o estar conviviendo con otros fotógrafos, pero siempre aquí en la comunidad, es muy lindo y hay muchas cosas que falta tomar fotografía, que se puede tomar fotografía.

Entonces mi ánimo está en mis comunidades, porque tiene otro sonido, otro tono, creo que es seguir trabajando acá. Si hay posibilidades allá, por curiosidad tomar fotos allá también ¡no!, pero siempre hay cosas diferentes, ámbitos, vidas, personas, que en la ciudad, que en el campo, en las comunidades, en lo rural,... Es la diferencia.

A mi me gusta todas las fotografías, porque es el momento de captar y sentir la sensibilidad del momento de las cosas que están presentes, de lo que yo veo, de lo que siento, puedo tomar fotografías, claro me gusta.

LMC: ¿Te gustan las fotografías de los fotógrafos no indígenas?

EGM: Hay algunas, no todas, porque depende de cómo el fotógrafo profesional sus técnicas, a la mejor me falta mucho conocimiento para reconocer las técnicas, a veces la mayoría, claro me llama la atención, sus puntos de vista, que es lo que quieren decir...

LMC: ¿Qué fotografía te llamó mucho la atención?

EGM: Por ejemplo, algunas expresiones que ellos expresan, sus puntos de vista o por ejemplo, arquitectura o por ejemplo, si hay una sociedad también sus movimientos que captan ellos, me gusta eso porque ellos es lo que quieren decir, la visión que tienen y la técnica. Sí, la técnica, su forma de decir, su inspiración que ellos quieren decir cómo los profesionales ven sus obras. A veces unas cosas que sí me llaman la atención y también fotógrafos profesionales permanecen su método, un sistema de ideas, cómo construyen su fotografía, cómo a veces me ha gustado el paso de sus fotografías que es lo que quieren decir. Y hay algunas fotografías que todavía no entiendo, no se que quieren decir. De hecho algunas fotografías son muy cuidadosas de su forma de exhibir, también puedo aprender de eso, de su calidad, de montar, de presentar sus obras.

LMC: Según lo que he visto en el archivo has tratado varios temas: frutas, gente fiestas tradicionales... ¿Tienes un tema favorito?

EGM: He tomado fotografías de personas, que también me gusta, bueno hay uno favorito que más me permite trabajar, he tomado sobre el maíz, me gusta, no se porque empecé a tomar el maíz desde el principio. Es algo que me gustó porque es alimento de todos, en el campo, en eso viven el maíz, puro maíz, maíz, diario, todo el tiempo, porque si dejan el maíz quiere decir que no pueden vivir, no tienen comida. Empecé a tomar el maíz, desde su milpa y maíz ya en grano, preparación de la tortilla. Requiere dedicación, depende cómo lo quiere uno, con personas, trabajando, sólo el maíz. Es un poco de eso de mi favorito. Ya he terminado. Faltaron muchas, pero el proyecto he terminado, ya no sigo tomando maíz, faltó muchas cosas que tomar, pero ya dejé de tomar fotografías de maíz.

Me interesa, he pensado casi junto con el proyecto de maíz, tradición o modernidad, algo de lo que está perdiendo y lo que está entrando en la moda, haciendo esa comparación también es algo delicado, necesita buscar las cosas que dice que está cambiando. Ese mi tema favorito que no se cuando termine, mi gusto para buscar esas cosas.

LMC: ¿En eso estás ahora?

EGM: Sí, quiero desarrollar eso, quiero mostrar como son las cosas que van entrando y se van perdiendo otras cosas.

LMC: ¿Qué te gustaría fotografiar y todavía no has hecho?

EGM: Creo que hay cosas, por ejemplo casas, pero va dentro de tradicional y modernidad. O la construcción de la casa que todavía no he hecho, no he empezado eso. También dentro de lo que he empezado un poco, y me llama la atención es como una naturaleza muerta, cómo empezar tomando fotografías tomando un poco de sombra y luz, también son tareas pendientes.

LMC: ¿Has hecho fotografía digital o fotografía construida?

EGM: No, espero que tenga la oportunidad de conocer, porque antes de eso me gustaba mucho y no entendía en que proyecto me voy, que quiero hacer. También implica dedicación, una educación para poder entender y formalizar. Todavía no he empezado con las fotografías digitales, videos, estoy enfocando para formalizar fotografía, cámara.

LMC: ¿Crees que las culturas indígenas de México van a desaparecer algún día, qué no se van a poder distinguir de la cultura no indígena?

EGM: Claro, si la generación, hay centros, hay proyectos se está haciendo de la misma organización, o de la misma comunidad aquí que grupos indígenas se están organizando para poder rescatar o hacer algo de la cultura indígena. Un poco también tenemos que ver que es la situación, cuál es nuestro paso que se va a llevar la generación. Me parece que es un poco complejo, desde hace tiempo se iba a olvidar el gobierno no quería saber de las comunidades, pero aún existen. El gobierno quería decir que ya no hay, ya no hay rezago, son cuestiones políticas, pero la verdad es que depende de la generación.

Hoy en esos momentos la generación que está en el campo que permanece que lo hacen todavía hay como un 80% ó 70%, y hay indígenas que ya no se distinguen como mencionaste. Por ejemplo yo no hablo muy bien el español porque es mi segunda lengua, pero estando en la ciudad no me pueden decir: bueno, ¿de dónde eres? Me pueden confundir, y no decir: tu eres de Tenejapa, porque estoy comunicando en mi segunda lengua, ni mis vestimentas uso, porque mi generación según mi interés es que la generación buscan su vida. Muchos de las comunidades salen hacia la ciudad y no pueden llevar sus vestimentas, seguir usando, y ni sus lenguas seguir usando. Por ejemplo, te imaginas un indígena joven o señor o muchacha comunicando en su lengua o en tzeltal trabajando en un restaurante, ¡no!, tiene que cambiar su lengua, hasta eso muchas gentes indígenas han emigrado hacia la ciudad y ya aprenden el español, y así se comunican la mayoría. Si vas a las comunidades indígenas lo que ves son puros niños que no han salido todavía, y la mayoría ancianos que se quedaron ahí, ya los jóvenes que están en moviendo siempre salen en busca de trabajo, salen hacia los ciudades u otros lugares, claro, a veces regresa, ya cambió, su ropa cambió, a veces sus lenguas también, ya lo mezclan, algunos compañeros hemos platicado de eso. La generación de ahorita ya se habla la lengua materna pero ya mezclado, combinado con otras. Tal vez posteriormente si mueren los que están en las comunidades, van a quedar pocos, van a disminuir la gente bastante y la cultura se pierde, aunque no totalmente así de

limpio, limpio. Ya no va a tener fuerza tanto y se puede decir que hay peligro de perder, de bajar.

LMC: ¿En cuantos años crees que se puede producir ese cambio tan grave?

EGM: Aproximadamente dentro de 15 a 20 años puede haber el cambio, pero que se pierda totalmente, creo que no pero son muy poquitos que se pueden quedar, casi hay un peligro de la generación, porque casi la mayoría se sale y muy pocos los que se quedan en su propia comunidad. Aunque hay un centro apoyado por el gobierno. Hay escritores, danzantes, otras cosas que se hace sobre la cultura indígena.

LMC: ¿Cómo por ejemplo la casa del escritor?

EGM: También. También escriben, pero siempre es diferente, siempre queda en texto, pero lo importante es quién comunica. Si ya la nueva generación ya no lee en esos textos, casi no se usa pero se usa por pocas personas, es muy fuerte, no tiene salida tarde o temprano se disminuye, lo que se ahora de la gente indígena rural, se va a cambiar. De hecho la nueva población que está creando, por ejemplo la población de expulsiones, la nueva población es muy rápido, pierden muy rápido sus culturas, yo he visto algunos ejidos que se ha fundado hace poco 7 ó 10 años, son de rasgos indígenas, pero sus ropas cambiaron, sus cosas cambiaron, la tecnología cambia y desde sus actividades ya se cambiaron.

LMC: Muchas gracias.

EGM: Gracias a ti.

Entrevista con Petul Hernández Guzmán, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Petul Hernández Guzmán (PHG): Desde cuando empecé a trabajar así en las oficinas porque realmente ya era tarde para mí, que empecé a tener conocimientos sobre fotografía en 1991, empecé a trabajar con una antropóloga lingüística italiana, juntamente realizamos un trabajo sobre enfermedades gastrointestinales con ella, desde ahí me llamo la a tensión las imágenes y bonito irlas tomando y tener un recuerdo y quisiera yo tomar fotografía, sabes pero no hubo la oportunidades, que no había menaras como no tenía cámara, sabes.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

PHG: Para mí significa muchas cosas, la fotografía he pensado mucho ya con esas imágenes que es lo mismo como un espejo para mirarse a una persona, que todas mis imágenes que he tomado he entregado fotografía, a veces la persona que se mire así. cuando ya está en fotografía si poner reírse con esa imagen, y como que se pone alegre, como estuvo en ese tiempo, en esa hora, entonces para mí tiene mucho significado que de menos a paso de tiempo si llega a conocer todavía su fotografía, digamos un niño o hasta un gente adulto a través de los años van a llegar a conocer todavía este fotografía, se ve el cambio que se esta viviendo cada año, no va ha seguir sus mismas caras sino que va a ir cambiando cada año, cada periodo, y más todavía a los jóvenes que están creciendo se va ir cambiando su cara cada vez, y para mí es muy significado cada muy interesante que siempre nos estaos cambiando cada año, no sólo a gente sino que también el modo de vestirnos como indígena tanto la ciudad y este los árboles, tanto nuestro mundo se está cambiando a veces empezamos... En aquel tiempo había mucho montañas cuando yo estaba chico pero actualmente ya no hay muchas montañas, árboles grandes se están acabando, entonces es un cambio que se está viendo entonces trae muchos significados como un documental historial muy importante para mí las fotografías

LMC: ¿Qué es una imagen para usted personalmente?

PHG: Una imagen es lo mismo que fotografía, como ya dije hace rato, reflejo de un espejo. nos estamos conociendo quién era la persona y cómo era y cómo se viste y como estuvo en esa hora en ese tiempo y esa es también una imagen de una persona o pueden ser animales o pueden ser ambientes y también es imagen porque ahí se está viendo como era en ese tiempo en ese año

LMC: ¿Me podría comentar un poco más sobre sus exposiciones, dónde se realizaron, cómo le pareció el proyecto, el trabajo con la gente, comentarios y todo lo que va con una exposición?

PHG: También me llamó la atención cuando llegué a una exposición en México... Hemos hecho publicaciones en camaristas entonces nos invitaron a exponer en

México, no me recuerdo... en centro de imágenes, algo así, y llegamos a poner unas fotografías y los camarógrafos o periodistas nos entrevistó y nos llamó la atención como es que como indígena ya sabemos tomar fotografía y creo que nosotros somos principiantes, aquí en el estado de Chiapas que casi no hay todavía indígenas que dan su trabajo en la fotografía en estado de Chiapas. Aquí es donde es tierra de guerra, como dicen y tan... Es un ombligo donde nació, digamos han conocido el sufrimiento de los indígenas, entonces es donde están llamando la atención la gente, porque nosotros estamos levantando digamos, estamos conociendo algún trabajo técnico y nos hice la pregunta. Que si fue muy interesante para mí, que posiblemente tuve miedo para informarme y este cual es el cambio que se esta viviendo esta es mi primera exposición que he relajado en México, después hace dos años estuve en mi propia exposición de mi trabajo que es fiesta de carnaval, hice mi primera exposición en la casa de cultura en Tenejapa y llegaron varias personas, para mí es un gran orgullo que a mí como que lo llevé gentes de San Cristóbal, otras instituciones llegaron varias de Na Bolom, en Selalí, en Cosú, hay varios amigos que llegaron a conocer mi exposición y llegaron a comparar las imágenes que han tomado dentro de Na Bolom, se vio el cambio que se había hecho desde años 50 como era el pueblo y actualmente como ha ido creciendo, quisieron observar la gente, y me hicieron algunas preguntas y luego se trasladó aquí en Na Bolom, también varias personas me entrevistaron y salió el periódico ...no me acuerdo cómo se llamó el periódico, el tiempo, algo así... así me entrevistaron lo periodistas aquí en Na Bolom, cuál es mi propio interés de realizar mi propio trabajo, yo le dije que mi interés es de investigación porque he entrevistado gente también como usted, he entrevistado gente que hacen en fiesta de carnaval , mi interés es de que quiero publicar un libro con fotografía explicando con fotografía que significa cada día de actividad porque no hay un libro como historia de cómo celebran fiesta no hay, no lo conocen la gente, si lo llegan a observar cómo celebran la fiesta, pero no hay ni un significado por qué lo hacen, qué día se hace, por qué se organiza en tal día, no hay quién pueda explicar este, ha claro han publicado algunos libros , algunos folletos, algunos antropólogos, pero el problema que no ha escrito en nuestro lenguaje, la mayoría de gente de Tenejapa no sabe que significa ese, entonces mi interés personal es de que quiero publicar escribiendo en mi lengua para que entienda la que porque se hace tanto días celebrando la fiesta. Entonces, la exposición de carnaval viajó en el estado de Veracruz, en algunas casas de cultura y después regresó, última vez expuse Café La Selva, a la gente le ha parecido bien.

LMC: Tengo entendido que usted nunca ha tenido problemas para sacar fotos...

PHG: Bueno, no es porque no he tenido problemas. Siempre es difícil para empezar a comentar la gente, si lograr a publicar el libro he sufrido bastante, no digamos que no. Una vez me cobraron \$50.00 así de una imagen, una vez me quisieron meter a la cárcel cuando no tenía experiencia. Y después, pasó el tiempo y poco a poco empezó a relacionarme con la gente que celebre la fiesta, empecé a comentar cuál era mi interés personal, cómo yo quisiera tomar foto, así empecé a relacionarme con ellos poco a poco, pero siempre dentro de estos grupos hay unas personas que no se dejan tomar fotografía. Siempre hay sufrimiento. Nada más que ahorita no se ve que hubo sufrimiento, no se ve ahorita, pero en ese cuando estuve yo haciendo sí hubo

sufrimiento, hubo que tengo que levantar temprano, tengo que dejar muy tarde el trabajo cuando estuve tomando fotografía. Sí hubo siempre problemas.

LMC: No se si hablamos un poquito más, tendría problemas con familiares, he oído aquí, que problemas con familiares si sacan fotos de ellos, si luego se publican libros y no les gusta, por qué hacen ese tipo de conflictos, si es eso del alma que le sacan o si hay otra, me gustaría saber por qué se molestan si sus fotos, buenas fotos salen

PHG: Realmente también, yo no estoy entendiendo también explicarme, pero como quién, así es que como ellos mismos se esconden, es su trabajo es lo que yo entiendo también, las personas que hacen así, pues , yo mismo he calificado personalmente, si se puede hacer como tu dices, pero, para mí , mi experiencia si no mis trabajos mi fotografía he tomado si lo ven la gente que es bueno, yo quiero que se conozcan, pero dentro de mi familia yo creo que nadie hemos pensado así porque soy un poco diferente que los demás, porque donde tienen miedo ellos es porque son su mamá, sus hermanos, familia pero si sabiendo de explicar porque sale este trabajo yo creo que comprende la gente pero como a veces nosotros mismo no sabemos comentar no sabemos explicar por que esta publicado por que se está mostrando ese es el interés de cómo se esta mostrando o no tenemos idea de cómo explicarlo, pero realmente yo he explicado siempre para que yo lo quería, por qué tengo el interés que me publiquen el trabajo, entonces es lo que he explicado a todas mis familias, para mí no tengo problemas. para mí si sale una publicación de mi trabajo estaría bien, ¿no? Para que me conozcan que soy fotógrafo, para que se vea que soy indígena y estoy haciendo este tipo de trabajo, ése es mi interés personal, pero los demás a veces se esconden.... Entonces yo he dicho a veces en las reuniones que falta todavía que entienden ellas, precisamente donde lo he visto es entre esas tres mujeres, se esconden todavía, pero para mí cuando se van a mostrarse, cuando se van a ver sus trabajos que ellas son interesantes que son mujeres indígenas, son fotógrafas, pero siguen escondiendo sus trabajos, no se va a difundir tanto, no, para mí ese es lo que estoy observando, pero creo que es cada quién su interpretación, su pensamiento, saber cuál es su tiempo que van a realizar, porque aunque quieres tomar fotografías o las imágenes que pueden ser menos urgentes, puede ocurrir, pero va a llegar el momento en que no se puede expresar tanto la idea sobre cualquier imagen, vale mejor hay que tener un tema amplio de cualquier cosa, no sólo enfocarse en cualquier cosa que no habla.

LMC: ¿Cómo describiría usted el pueblo indígena de hoy, su carácter?

PHG: Para mí es tan...nosotros actualmente hay gentes indígenas que son escritores, que ya me están conociendo, que si somos compañeros que estamos luchando, que estamos pensando de que haciendo el esfuerzo de que se valora nuestra lengua materna y a veces me han mandados invitación para reuniones, para discutir en nuestra lengua materna y cómo se quedaría bien nuestra escritura, así hemos tenido la oportunidad de organizarnos un poco, pero falta mucho de que quedaría el acuerdo. Así estamos hay gente como escritores indígenas, estamos echándole ganas porque nuestra preocupación no hace que con el tiempo no se va hablar nuestra lengua materna , es que realmente en las escuelas no se está enseñando la escritura de la lengua indígena, se dice que hay profesores indígenas

pero no son realmente, sí son indígenas pero no han practicado nuestra lengua, no lo toman en cuenta, quien sabe en adelante si el gobierno tome en cuenta, si va haber un ley, que acepte realmente quien sólo si sabe escribir, sólo entonces habría un cambio, porque de mi manera de pensar no es porque malo hablar otra lengua sino es otro conocimiento si supiéramos hacerlo, así como yo diríamos empiezo a tartamudear al hablar en español, yo me siento orgulloso saber dos lenguas diferentes, mi inquietud es de estudiar otro lengua.... Entonces, el cambio que se está viendo es mucho...

LMC: ¿Qué opinas personalmente de la situación del pueblo indígena?

PHG: Como indígenas donde estamos pensando y además así como yo hace rato hablando sobre fiesta de carnaval. Si el gobierno va a seguir cursando como se le van las fiestas o las autoridades principalmente de cada pueblo se van seguir yendo esta clase de fiesta, pero si algún día el gobierno no le pone interés, no le importa, puede ser que se va a llegar que el momento va a desaparecer las fiestas tradicionales de cada municipio indígena, también nuestra manera de hablar, si no lo pone interés de que hubiera un ley de que donde podemos difundir, podemos basarnos si queremos seguir utilizando nuestra lengua, no va a desaparecer, pero si el gobierno no lo toma en pensar de que es interesante para nosotros puede ser que se va ir desapareciendo cada vez más porque desde el punto de vista nuestra manera de hablar ya estamos mezclando, a veces yo de mi manera de traducir los textos, a veces como olvidando las cosas ponemos mezclado en la traducción, pero no se debería porque tenemos que buscar su equilibrio donde llegar la palabra, y es lo que hemos pensado, entonces ese es la situación que estamos viviendo actualmente en el estado de Chiapas y en otros estados, también nuestra ropa tradicional como los hombres ya casi no nos vestimos diariamente con la ropa tradicional, y las mujeres sólo el 100% están usando su falda pero su blusa, usan suéter y playeras, antes no se usaban suéter o playera. Ése es el cambio que se está viviendo, ya algunas mujeres están bordando sus huipiles, pero va a llegar el momento en que no van a saber, todos llegan a salir de su comunidad, como los estudiantes, ya sólo quedan los que no son estudiantes, entonces empiezan a salir y puede ser que llegue el momento del cambio.

LMC: ¿Cree que las culturas indígenas van a desaparecer'?

PHG: Posiblemente sí. No hay un papel, si no hay un libro donde se puede leer, podría pasar, por eso mi inquietud de que se hiciera un libro donde se quedaría la información para los niños o jóvenes que conozcan como es realmente como es y que hubiera también un diccionario de tzeltal, de tzotzil para que no se desaparezca, ésa es mi intención mío para que vayamos conociendo y ver que también es valioso y realmente nos estemos comunicando.

LMC: ¿En cuantos años crees que podría desaparecer?

PHG: No tengo idea...

LMC: ¿un siglo?

PHG: Posiblemente, algo así, pero si hay como esto que yo digo, yo creo que no se va a desaparecer, porque hay algunas universidades que tienen ya un maestro de enseñanza de las lenguas, y para mí si es así en cada universidad hay un indígena que aplique clase que indique realmente tal como se escribe como español, inglés, yo creo que no se va a desaparecer, si hubiera un programa así en las universidades, secundaria, preparatoria, pero como no hay, ésa es la preocupación, si hubiera una gramática que respetar, yo creo no habría manera de desaparecer, porque se sigue valorando, quiere decir que no se va a desaparecer.

LMC: ¿Qué le parecen los fotógrafos no indígenas que vienen a conocer su comunidad y vienen a sacar fotos, el trabajo de los fotógrafos no indígenas?

PHG: Para mí es interesante, yo creo que ese es, el fotógrafo que viene de fuera es la persona que nos llegó a abrir nuestro camino... Si no hubiera fotógrafos que nos llegó a mostrar las imágenes también nosotros no tendríamos la idea de cómo, llegaron a mostrar cómo es la imagen, se ve muy claro, o sea, no se cambia tanto como se carga la persona, cómo se vestía. Entonces, esta persona el fotógrafo nos llegó a mostrar que es, él nos guió para tomar fotografía para mí es lo importante. También en las lingüísticas sobre la escritura de nuestra lengua, nos sirvió de algo, pero el problema es que a veces no lo dejan aquí, se lo llevan. Por ejemplo, a lingüistas extranjeros, o puede ser que a veces lo dejan nada más que nosotros no sabemos donde lo tienen. Entonces, esta es la importancia del fotógrafo de fuera del estado. Que a veces no conocemos donde dejó el trabajo, por decir lo llevó lejos o al extranjero, no sabemos cómo era en aquel tiempo, eso es lo malo.

Si fuera como por ejemplo que dejó en Na Bolom ahí están las imágenes, los estamos conociendo ahorita actualmente, entonces quiere decir que estamos conociendo cómo era en aquel tiempo, para mí es interesante, pero que nos dejaran mostrar tan siquiera, pero si no nos dejan mostrar entonces es malo fotógrafo también. Para mí no va a servir. No sé como actualmente están trabajando en Na Bolom. Cuando empecé relacionar con ellos, era director de Manuel Palma, buena gente, nos permitieron a entrar, conocer, quisiéramos que así fueran todos los fotógrafos, que no lo llevara tan lejos que nos dejara aquí tan siquiera...como era nuestra pueblo, como era nuestra ciudad...

La gente a veces tiene razón de que no se deja tomar fotografía, por lo que no lo dejan aquí las imágenes, se lo llevan, no lo saben donde lo sirve, puede ser que lo vende, puede ser no lo sé. Esa también piensa la gente. no lo se que hacen con eso.

LMC: ¿Cree que los fotógrafos indígenas a través de los libros que hay publicados podrían conocer un poco más las obras?

PHG: Ah, claro, sí, si hubiera tanto libro así publicado sí podríamos conocer.

LMC: ¿Cuál es su tema favorito?

PHG: Mi tema favorito ahorita es fiesta de carnaval que si se pudiera publicar ahorita habría más temas, he seleccionado otro tema...estoy empezando a tomar

fotografía de animales, para que lo quería yo es podría haber posiblemente mas temas adelante, podría haber un diccionario más adelante ,quiero anotar su nombre en otras lenguas indígenas , ese es mi interés personal, y puede haber temas de los árboles, plantas porque tenemos nombres en nuestra lengua ,hay muchos temas que no puedo tomar así en fotografía, donde yo sufrí, donde yo trabajé la milpa, quería retomar en mis libros. Hay muchos temas que no puedo diferir, no puedo hacer.

LMC: ¿Qué le gustaría fotografiar y todavía no ha hecho, si tuviera la oportunidad?

PHG: De animales, de plantas... Falta también hacer mi biografía personal... Estuve sufriendo mucho, se murió mi papá, me dejaron huérfano, creciendo en otra casa... no tuve la oportunidad de estudiar mucho. Pienso hacer mi biografía personal a ver como lo comparo con otra persona. Ese es lo que he pensado.

LMC: Después del carnaval, ¿cuál es su siguiente proyecto?

PHG: los animales, porque no hay libros publicados. Estoy buscando cosas que no existen y los animales no hay libros publicados en nuestra lengua materna. Eso es lo que estoy buscando: las cosas que no existen.

LMC: Ha realizado fotografía digital, construida

PHG: Todavía no he tomado ninguna fotografía digital y es menos fotografía en blanco y negro...más en color....digital no, todavía

LMC: Y porque siempre en color, le gusta más que el blanco y negro

PHG: Sí y además a la gente le gusta más de color, si tomara yo en blanco y negro tomaría más tiempo de imprimirlo, entonces no tuve tiempo de imprimir y yo tengo que entregarlos las imágenes a ellos. Si no yo quedaría mal...Además quieren ver como eran sus trajes, porque además en blanco y negro no se podría distinguir los colores de los trajes.

Entrevista con Xunka' López Díaz, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México:

Xunka' López Díaz (XLD): Yo me llamo Xunka López Díaz, nací en mi comunidad que se llama Joltzemen, salí de mi comunidad en 1975 tal vez 76, no sé, ahora vivo en San Cristóbal, estoy más cerca llegar a comprar, pasear, estoy más cerca, si estuviera en mi comunidad tendría que caminar 2 horas o tomar el combi que cuesta como 7 u 8 pesos, y regresar se cuesta mucho, pero acá no. Al caminar donde yo vivo al mercado son 15 min. Es más práctico vivir en San Cristóbal, pero no solo que quiero vivir en San Cristóbal lo que pasa nos sacaron por la religión nada más y por eso estamos ahora acá.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Qué religión tienes ahora?

XLD: Presbiteriana. Antes mis padres eran católicos. No sé porque mis padres lo cambiaron, porque era yo chiquita, tenía 7 años cuando salimos de mi comunidad y ahora tengo 31 años.

LMC: ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

XLD: Nació, yo quería tomar fotos porque cuando era yo chiquita como de 13 años o 12 años yo soy vendedora de artesanía y como estamos en la calle todo el día nos sacaban fotos de las personas extranjeros y a veces nos traen sus cámaras y nos están mostrando cómo salen. Hay una cámara donde sale rápido, no se como se llama esa cámara, es la que sacan en la calle y a veces me entregan mis fotos y me gustó y después Carlota llegó a visitar donde estamos.

Es que antes fue otra forma de trabajar, tenía otro trabajo como ayudar a las mujeres indígenas que no saben leer y escribir que totalmente no saben nada y entonces nosotras estamos enseñando, como asesoría y yo soy la asesoría de ayudar a las mujeres. No tanto... Solo las palabras sencillas, enseñando, pero después Carlota llegó a visitar donde estamos y me dijo que si quería fotografiar o sea sacar fotos y le dije que no sé, no sé tomar las cámaras, pero me dijo que voy aprendiendo como utilizar las cámaras. Así fue como nació el interés por las fotografías, fue en 1996, hace como 7 años.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para tí?

XLD: Es como un recuerdo de mi familia o de mis amigas, son bonitas las fotografías y las de color son las que me gustan más, todo se ve a colores y blanco y negro a veces no se ven los colores que tiene el puesto. Pero cuando a colores si se ve si es azul o blanco y si el suéter o la blusa sale igual. Por eso me gusta.

LMC: ¿Qué es una imagen?

XLD: Imagen, una imagen que quiera el retrato de las fotos, como nosotras si no tenemos fotos pues no tenemos retratos de nosotras pero cuando tenemos fotos tomadas desde chiquitas y hasta ahora tenemos retratos para ver nuestra imagen de

nosotras mismas, además que cada vez que tus fotos cada vez creces, creces hasta llegar a envejecer es como un retrato.

LMC: ¿Me podrías comentar un poco más sobre tus exposiciones que has hecho, dónde se realizaron, cómo empezó el proyecto, el trabajo, qué dice la gente, etc.?

XLD: La exposición por medio de los libros que ha salido primero de Maruch tenía libro de creencia y después poco a poco la gente dan cuenta de que ese libro es tomado por indígena y después poco a poco vienen las invitaciones y después Salió el libro de camaristas ,pues ahí también ya tenemos dos libros, la gente que hay una organización de indígenas que trabaja para tomar fotos y eso viene las invitaciones y luego las fotos están a colores y eso le gustan a la gente en México, hemos hecho exposiciones en diferente lugares, porque a veces Carlota viaja y lleva nuestros libros, y a veces también les gustan las fotografías de no indígenas. Les gustan pues. Y Carlota siempre recomienda, hay un grupo de mujeres, hombres y mujeres que están tomando foto pero son indígena y la gente sorprende esas personas y a veces nosotros vamos a ir a exponer nuestros trabajos y nos preguntan si nosotros realmente tomamos esa foto y le dije que si y a veces ahí tengo mis trabajos de fotografía pegado ahí. Me preguntan si he tomado esa foto, cuantas fotos tengo y me preguntan muchas cosas, y me dicen cómo sacas tu foto, te dan permiso o cómo lo haces porque nosotros a veces personas que ya conocen San Cristóbal nos dicen que si te dan permiso porque ellos que cuando toman fotos piden una cantidad de dinero pero le dije sólo voy a tomar a personas familiares, porque a parte no le gusta por si.

LMC: ¿Cuándo tienes fotos de familiares y los quieres publicar si había problemas, verdad?

XLD: Si.

LMC: ¿Por qué nacen estos problemas y de qué tipo son?

XLD: Porque a veces hay personas... es que hay dos tipos de personas: que dicen que están robando su alma y la segunda piensan que nosotros como fotógrafa estamos ganando mucho dinero que vamos a ser rica, pero no es cierto. Sólo quiero mostrar mi trabajo que estoy haciendo. Por eso no dejan sacar fotos de fuera.

LMC: ¿Cómo describirías el pueblo indígena de hoy? ¿Cómo es el carácter de la gente indígena?

XLD: Hay personas de carácter fuerte que no dejan tomar foto, pero hay personas que le gustan las fotografías...hay veces sí es amable la gente, pero a veces no.

LMC: ¿Qué opinas personalmente sobre la situación de las comunidades indígenas en México, me refiero a la educación, las escuelas, al gobierno que como cuida a los indígenas, como te parece todo eso, como es la vida?

XLD: Antes las personas indígenas el presidente casi no le importa nada como somos indígenas pues no nos toma en cuenta ,más las personas ricas que están apoyando y todo eso antes, pero ahora no se si ahora el presidente esta ayudando a los indígenas, porque a veces lo vemos en la televisión pero no sabemos si es realmente a las personas, más que a las personas a las comunidades le están ayudando, pero aquí nosotros en las comunidades no dan ayuda si nosotros pedimos una carretera o un puente niega de darle su ayuda para nosotras, pero quien sabe porqué. Pero a las personas indígenas de la comunidad le están ayudando por su procampo, por su agricultura, le están ayudando más, pero si nosotros pedimos para hacer las calles casi no dan.

LMC: Y la educación... ¿cómo te parecen las escuelas, se supone que tienen maestros bilingües?

XLD: Ahorita si hay maestros para que los niños aprendan español, casi hablan español los maestros a que si aprenden, pero para nosotros si toda la vida hablamos tzotzil y la maestra y el maestro hablan tzotzil también los niños no van a aprender el español, pero si el maestro vienen de que habla el español si ya aprenden los niños.

LMC: ¿Qué opinas sobre los fotógrafos que no son indígenas y que vienen a sacar fotos de tu cultura o sea hacen el mismo trabajo en realidad sólo que no son indígenas, cómo te parece su trabajo? ¿Has visto sus fotografías?

XLD: Sí, he visto muchas.

LMC: ¿Qué opinas de su trabajo?

XLD: Para mí no tienen validez su fotografías, porque la cultura o sea del indígena donde lo toman es de nosotros no son de ellos solo más que vienen a tomarse foto vienen de viaje y toman la foto y regresan a exponerlo y no son de su cultura, para mí eso....

Y yo también cuando voy a viajar y veo las cosas bonitas, así pero yo no lo voy a exponer en una fotografía o no voy a publicar esa fotografía porque no es mi ciudad o solo para un recuerdo de viaje nada más y por ponerlo una libreta de cómo fue el viaje, cómo pasé el viaje y eso es nada más como un recuerdo nada más para mí, de viaje.

Pero hay personas que vienen de lejos que sacan sus fotografías de las personas indígenas de cómo vestían y todo eso y llegan éste es mi trabajo pero no, no sé como lo hacen o la verdad no sé como lo hacen a veces lo exponen, a veces lo publican, claro que él lo tomó o ella lo tomó, fue su cámara, fue su película, pero la persona en la que está en la foto es como persona indígena, creo que lo está preguntando dónde lo sacaste, pero...

Está bien, pero lo que pasa... Para una colección está bien, como un recuerdo está bien, pero te digo hay persona que lo expone y lo publica.

LMC: ¿Crees que a vosotros le interesa más la persona que está en la foto y a ellos no tanto? Simplemente sacan la foto y no ponen ni el nombre de la persona, de mujer...

XLD: No pues, no dice quién es, dónde vive, cómo se llama, cómo se llama su familia, y a cambio nosotros cuando publicamos o en una exposición o en un libro ahí trae las instrucciones de todos, dónde está y dónde vive y trae subtítulos abajo, ésta es mi mamá, ésta es mi tía... y como "Mi hermanita Cristina" ahí tiene su nombre, y ahí esta sus instrucciones adentro del libro y dónde estuvo, y donde nació mi hermanita y en dónde nací yo, ahí trae todo, pero en cambio el otro fotógrafo, cuando vienen de lejos sin título y nada. Eso es lo que yo digo.

LMC: ¿Cuál es su tema favorito?

XLD: Yo casi todos, los paisajes, los animales, las personas, todo, no tengo favorito... La fiesta, lo que pasa no podemos sacar fotos de la fiesta porque hay muchas personas que no quieren tomar fotos, pues te digo que no, pues me gusta todo eso.

LMC: Tienes algún proyecto o algún tema o algunas fotos que te gustaría sacar y todavía no has hecho

XLD: Tengo otros proyectos de frutas...

LMC: Pero algo que no has hecho...

XLD: Ah, pero no esta publicado ese libro....ahorita no he pensado, porque saqué el libro de mi hermanita Cristina que es un proyecto que ya está terminado y publicado; pero tengo otro proyecto que no está publicado de frutas y pensaba hacer cómo hacer las faldas de tradición cómo nosotras, pensaba cómo hacer pintar, hilar todo eso, pero Maruch le interesó más también ese proyecto y se adelanto, pero ni modo, tengo más proyectos que podría ser un proyecto de iglesias, puras iglesias, de las fotos de las iglesias, tal vez pueda hacer comparaciones de iglesias católicas, iglesia presbiteriana, tal vez lo voy hacer si Francisco no lo va hacer también pues lo voy a fotografiar y hablar con los pastores pero de católicos, pero es muy difícil hablar de eso porque a veces hay personas que no conozco...

LMC: ¿Has hecho fotografía construida, digital, o qué te parece eso?

XLD: Ah sí, pues es poco cambiado que la cámara porque cámara digital sólo lo metes el...como se llama... la tarjetita chiquitita, pues grabar 8 fotos máximo o si quieres que sale 15 ó 20 fotos, pues ya no sale y al cambio las cámaras y a veces tenemos de 24 de 27 rollo, no de 24 exposiciones y a veces hay de 36, allí casi sale máximo las fotos bien si enfocaste bien, pero al cambio digital no , sólo saca como 15 ó 18 fotos, y luego pasar a la computadora y es muy bonito también porque no más que no hay negativos y sólo guardar en disco duro y también en disquete, pero no se si es muy débil, no se si algún día cae por el disco se hecha a perder también y quedarme sin fotos pero acá en cambio con los negativos no hay, años y años sin

tocarlo, necesitamos cuidar también porque a veces si la casa es húmeda se empiezan a nacer como hongos y así también las dos cosas necesitamos cuidarlos, el negativo y también el disco si es digital, necesitamos cuidar de los dos...son diferentes para tomar, diferentes para manejar las cámaras, pero me gustan también. Son diferentes para manejar, para tomar fotos.

LMC: Hablamos de esta foto que vi en el libro y luego en las carpetas, la foto en donde estas con tus hermanitos, la foto muy vieja, ¿sabes en qué año es?

XLD: ¿En la portada del libro?

LMC: Sí, en el libro con las fotos de Cristina.

XLD: Creo que yo tenía como 7 u 8 años...era tal vez en el 71.

LMC: ¿Sabes quién la tomó?

XLD: No sé quién la tomó, la verdad no sé quién la tomo.

LMC: ¿Un familiar o un extranjero?

XLD: No de extranjero no, alguien de la familia que tiene cámara, creo, no he preguntado a mis padres ... La verdad no sé quién la tomó, es bonita esa foto, como fotos viejas que ya tienen muchos años, quizás 22 años...yo tenía guardado ese foto, tenía muchos fotos, pero lo que pasa mis padres no lo cuidaron, cuando entré a tomar fotos en el 96 me gusto mi foto, ésa: la guardé después me dijo Carlota si yo no tenía fotos desde chiquita y le dije yo tengo una nada más le dije, todas mis fotos ya las tiraron a la basura...porque dice Carlota, porque en mi casa tengo muchos retratos pero ya de grande desde el 96 que tomé, pero me gusta ahí tengo colecciones de fotos.

LMC: ¿Tu crees que las culturas indígenas pueden desaparecer?

XLD: Creo que no, porque allí donde viven ahí sigue estar...ser indígenas y tienen sus culturas allá y siempre siembran y cosechan, hacen sus tortillas, hacen sus telares, allí no; pero acá las que salimos ya hace mucho tiempo ya casi se está perdiendo ya no...mis hermanitos, como tengo muchos hermanitos ya no utilizan su falda como lana, ya no utilizan falda pero allí creo que no lo cambian, creo que diariamente están allí.

LMC: No piensas que va a cambiar pronto...y que va a desaparecer, tal vez... el idioma puede ser.

XLD: Sí, el idioma puede ser que pueda desaparecer porque a veces, cuando yo estoy viviendo acá ya estoy mezclando en español, casi ya estoy perdiendo mis culturas, ya casi no hago nada de las cosas que hacen en la comunidad.

Entrevista con Juana López López, 13.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo inició tu interés por la fotografía?

Juana López López (JLL): La primera vez que no se que voy hacer, cómo tomar las fotos, y también salen muy borroso y a veces sale cortado y sin cabeza, sin pie y eso en la primera porque es la primera que no se cómo usar la cámara.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para tí?

JLL: es para ver nuestra familia, para sus retratos y si los tomamos una foto de familia y si me voy lejos y lo voy a llevar mis fotos lo veo mi familia y también es como también si tomamos un niño, lo vemos como esta creciendo también.

LMC: ¿Qué es una imagen para tí?

JLL: ¿Imagen?

LMC: Si.

JLL: ¿Cómo persona? Como unas cosas algo más que como una persona.

LMC: ¿Me podrías comentar un poco sobre las exposiciones, la gente cómo se acercan, cómo siente la reacción de la gente cuándo hay exposiciones?

JLL: Es la primera vez que me llevaron a una exposición, pues, lo mandamos unas fotos para ver como es nuestro trabajo indígena y las gentes pasan a ver como lo tomamos nosotras y hay veces que a la gente los gustan como tomamos fotos, nosotros no tomamos casi fotos no indígena porque hay que... [hay una tercera persona traduciendo la entrevista] ... un cambio de las mujeres hacia...

LMC: ¿Y te gusta que la gente te haga preguntas sobre las obras y eso...cuando los ves ahí?

JLL: Si.

LMC: ¿Cómo describirías algo del indígena de hoy, cómo es así una comunidad.....del carácter si e una persona tranquila, cómo dirías que es?

JLL: Pues algunas personas si contestan bien, hay entre la misma comunidad y nosotras pues si somos tranquilas aquí en San Cristóbal se cambia

LMC: ¿Cómo es el cambio?

JLL: Pues nosotras ya estamos cambiando en religión, ya es otra religión por eso ya es el cambio

LMC: ¿Cuál es la tuya?

JLL: Pues este, evangélica, allá, este.... Católica.

LMC: ¿Qué opinas personalmente sobre la situación de los pueblos indígenas, me refiero a cosas de educación, pues, economía como pobreza, qué tal el cuidado del gobierno y así.....personalmente?

JLL: Pues yo creo que como triste porque pues antes casi no hay muchas maestras para enseñar las otras personas, que hay muchas personas que no saben leer, escribir y también... Hay veces ni esta el padre, hay veces que casi no tenemos dinero para comprar libros, cuadernas, lápices... casi todo, casi no tenemos dinero para comprarle la... Por eso no entraron a la escuela, hasta yo apenas estoy aprendiendo porque antes no entré en escuela, porque mi mamá y mi papá se divorciaron. Por eso salí de chiquita en mi comunidad. Mi mamá no tuvo un terreno y mi casa y fuimos a rentar y mi mamá salí a trabajar y yo tenemos borrego y yo estoy cuidando el borrego así que no entré a la escuela y dijo mi mamá tu vas a cuidar borrego y yo salgo a trabajar, sólo sale a limpiar milpa, por eso no entré a la escuela y me mantiene mi mamá y somos tres chicas, sí por eso...

LMC: ¿Qué te parecen los fotógrafos que no son indígenas y vienen a sacar fotos de indígenas?

JLL: Bueno...si vienen de lejos pues, las personas que nosotras, a veces no los dejamos que tomen las fotografías y nosotras pensamos que esta robando nuestra alma pero así dicen las personas pero no se si es cierto que esta robando casi le creemos antes ahorita pues ya... ya esta casi todo... porque en comunidad sigue que no dejan que tomen cualquier foto porque piensan que hace daño

LMC: ¿De qué comunidad saliste, de qué comunidad estuviste antes?

JLL: ¿Yo?, este mi comunidad está en el Municipio de San Juan Chamula

LMC: ¿Cuál es tu tema favorito, de todos los temas, cuál es tu tema favorito?

JLL: Pues yo casi todo, porque hay veces los saqué en colores y también de chiles y también de todo, pensaba que no va a salir bien esta ...pero salió bien, no se algo más..empecé con chile, empecé en el 98 algo así...en el 98 a tomar fotos cómo enfocar, cómo acercar, cómo hacer... es al primera vez que usé cámara normal pues casi lo usé con 14 rollo

LMC: ¿Para los chiles?

JLL: Sí, porque casi no salen muy bien, sale borroso, sale para algunas salió bien...lo usé en chal, en suéter y lana de borrego también... casi no salió bien... sí, ya están en un libro

LMC: ¿Qué me puedes decir sobre estas fotos, fotografías múltiples...cómo empezó este proyecto?

JLL: También es muy bonito, sí, en la primera vez que lo pensé sólo con juguete porque decía, voy a ver cómo sale , voy a ver si sale bien, con la práctica ,cómo sale

bien, hay veces que no sale bien porque en medio sale muy recargado, a veces muy lejos.

LMC: ¿Qué te gustaría fotografiar que aún no has hecho?

JLL: Que estoy empezando otro, es con sobra, aun no sé si voy a seguirle, no se, si le sigo tengo que tomarlo en serio, sólo que a veces no tengo tiempo para hacer esta, para hacer más.

LMC: ¿Has hecho fotografía digital o construida?

JLL: Sí, apenas lo tome... Sí algunas lo tomé ya: planta, olla, si apenas, sí es diferente, no lleva rollo y solo una tarjeta, pero apenas estoy aprendiendo, porque lo usamos chiquita computadora para poner tarjeta, pero estoy aprendiendo poquito no mucho, poco a poco.

LMC: ¿Crees que las culturas indígenas van a desaparecer en algún momento?

JLL: Quien sabe, no lo sé, si algunas ya están cambiando, algunas ,nosotras si hemos cambiado, los costumbres, las vidas, porque antes en comunidad siempre lo toman posh, o casi todo, pero nosotras ya no. Si cambiamos.

Entrevista con Genaro Sántiz Gómez vía correo electrónico, 02.01.2009, USA-Berlín:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació tu interés por la fotografía?

Genaro Sántiz Gómez (GSG): Solamente por una cámara.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para ti?

GSG: Es como un espejo.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

GSG: Es una persona que imita la realidad.

LMC: ¿Te sientes fotógrafo o artista?

GSG: No, porque no tengo titulo, pero me siendo orgulloso mas yo mismo lo tengo.

LMC: ¿Cuál es tu definición personal de una imagen fotográfica?

GSG: Es algo se toma y se queda, en otro opinión solamente guarda el pasado.

LMC: En México hay fotógrafos indígenas y fotógrafos que no son indígenas. Ambos grupos toman fotos de la cultura indígena. Tengo dos preguntas al respecto: ¿Crees que hace falta distinguir entre fotógrafos indígenas y no indígenas? - ¿De qué manera se distinguen sus trabajos?

GSG: Otros lo hacen por fama y otros por necesidades. Mas sin embargo no tienen el medio para proyectar, en cada lugar. Es lo que veo.

LMC: ¿Piensas que los fotógrafos no indígenas forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

GSG: Siempre hay un criterio negativo y positivo.

LMC: ¿Qué fotógrafos no indígenas conoces y qué opinas sobre la calidad de sus trabajos?

GSG: Ellos trabajan, pero no hay muchos que son interesantes.

LMC: ¿Cómo defines al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

GSG: No contesto ahora, ¿ok?

LMC: ¿Cuál es la situación actual del pueblo indígena en México y qué opinas sobre esto?

Entrevista con Maruch Sántiz Gómez, 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nace tu interés por la fotografía?

Maruch Sántiz Gómez (MSG): Habiendo la cámara, desde el año 93, cuando Carlota llegó de visita a una asociación que se llama "casa del escritor", y ahí nos encontraron, presté una cámara de elle para probar.

A la primera vez no sabe uno como puede tomar fotos. Se tiene que tener miedo. Y así poco a poco aprendí y luego se construyó un laboratorio para elaborar fotografía, me gustó. No me salían bien las fotos.

Había un proyecto sobre las creencias de Chamula, me nació la idea porque hubo una convocatoria pequeña y me gustó concursar, había un primo que se llama Domingo González Castellanos, y yo le preguntaba a él: me gusta participar, pero no tengo la idea cómo, hay una idea de lo que se tiene creencias a los antepasados, me dijo: eso es muy bueno si quieres, hazlo; porque yo no hablaba muy bien español. ¡Ay dios! Estaba demasiado sufriendo. Bueno, "esta muy bien" sólo esa palabra hablaba cuando entré a en cursar en obras de teatro, o fotografía, o también como escribir, él me dijo que tenía que hacer todo en tzotzil porque tu no sabes bien hablar bien español, un día en la tarde te vas a mi casa y preparamos el proyecto, no importa. Eché toda la gana para hacerlo en tzotzil. Lo entregaba a mi primo para revisar (su trabajo), me dijo que lo traduzca al español para aprender y ya está, se lo pasé otra vez. Un asesor pasó a una máquina mi trabajo porque no sabía manejar la computadora ni nada, ahí tuve que concursar, pasé mi currículum, pasando los meses cuando dijeron ya que Maruch se aprobó la convocatoria. ¡Ay, qué voy a hacer, qué no sé nada! Otra vez, no sabía como empezar. Otra vez pregunté a mi primo que hacer. Me acordó que quería participar y ahora tendría que hacer lo demás también. Me dijo que me vaya a las comunidades para hacer las investigaciones donde le reciban, no tengas miedo si no te pueden explicar las cosas, tienes que aguantar si te regañen, si te tratan mal, porque así es el trabajo. Luego no te dan las informaciones, cuando llegas a una casa. Dicen que no saben nada, pero sí saben. Lo que pasa es que hay gente que no dicen. Así tenía que hacerlo. Sufrió mucho. Me gustó de participar porque casi todo se gastó. Tenía que ir a otra comunidad y tenía que llevar regalos para que me den buena información, para que no me corran, refrescos, panes, a veces verduras, frutas, y así. Porque hay varias comunidades que yo conozco y ancianas, vine a visitarte, así nace la idea y poco a poco fui preguntando, y ¿porque viniste así con la fruta preguntando? – es porque tengo la idea así, es porque estoy investigando mi trabajo. A algunas se los puedes explicar lo del y a algunas no. Están pensando que tu vas a ganar mucho dinero. Así muy difícil encontré el significado. Pero me gustó el trabajo, y luego pensaba sólo entregar los textos pero como había ya laboratorio y cámara, tomé varias tomas para ilustrar mi trabajo, y en las reuniones sobre mi pequeño trabajo que hube les dije si se puede ilustrar mi trabajo. Y bien, ahí entregas tu proyecto final, bien ilustrado con todo con fotos y textos... [baja su voz un poco y dice:] Va a estar muy chido, me dijeron.

Cuando la primera toma muchas cosas estaban tiradas, basura, casi no se podían leer las imágenes... las tiré todos, mis primeros rollos, aunque fue tomado

bien, pero... Tenía que tomar otros, objetos más específicos, y así poco a poco fui mejorando mi trabajo, trabajé 2 ó 3 años en laboratorio, tenía que hacer las impresiones, varias cosas. Me gustó y luego me contrataron por Na Bolom, para trabajar en las tardes, porque me gusta trabajar más para mis gastos y así tengo que trabajar en las tardes y me van a recoger en las noches. Me va a recoger mi papá. Así trabajaba y a veces hago 6 u 8 fotos en la tarde y me dice el director: algunas no son bien - pero la mayoría son bonitas - si veo que son bonitas, pero ya sé donde están las malas- aquí están – pues, tíralos y las buenas tienes que secarlo y dejarlo y poner en folder. Así trabajé no sé cuantos meses, pero me hizo daño el químico. Me crecieron granitos. Con trabajo me pude curar hasta que fui al doctor para curarme. Y así lo dejé, casi no estoy entrando a laboratorio por la causa de este químico. Y además tuve a los niños y ya no quiero entrar para no dañar. – Así es como nació la idea.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para tí?

MSG: La fotografía significa hacer un retrato, retrato de una persona, aunque mi mamá no quería que yo tome la foto. A veces me pasaba de más, pues, lo hice sin darse cuenta mi mamá. Ahí llevaba mi cámara y a darle clic a que no me vea. No le pregunto y siempre es muy sencilla, muy suave su cara siempre cuando trabajamos. Y hasta ahora le estoy mostrando a mi mamá: Mira cómo está tu foto. Así era yo y me dijo: Qué bueno que tomaste la foto.

Tengo un hermano, tenía la edad como un año y medio, pero ahora tiene como 12 u 13 años. Era muy chiquito cuando estaba abrazado de mi mamá. Le dije a él: Eres tú. Y dijo. ¿Soy yo? Era muy bonito; ahora ya no soy bonito. Así sirve para un recuerdo, una historia, aunque la mamá no quería, me gusta que tomé la foto cuando sea chiquita para mostrarle cuando ya sea grande.

A la vez cuando no conoces los lugares de los diferentes países del mundo, tu tienes ganas de conocer, hay muchos árboles, colores, lugares amplios de pastos, campos y a veces a través de la fotografía se puede ver cómo es la ciudad.

LMC: ¿Qué es una imagen fotográfica para tí personalmente?

MSG: Digamos si sacas una foto de una persona sale igual, pero no mueve, es solamente una imagen pero te sale tal como estás, tu sonrisa, o que estás muy serio, sales así porque así fuiste cuando tomaste la imagen.

LMC: Me podrías comentar un poco sobre tus exposiciones, dónde las realizaron, cómo te pareció todo el proyecto; el trabajo con la gente, qué decía la gente...

MSG: Creo que la mayoría o la mitad de los públicos en general les gustan, pero no puedo decir que toda la gente que está ahí en la visión está bien, hay algunos que tienen envidia, para mí, dicen que no sé nada, que yo soy indígena, que no sé qué...

Hay un señor que vive en San Cristóbal, pero es extranjero. Se llama Cisco ["Craig" Dietz] y es muy grosero. Me comentaron hace poco que me trató muy groseramente. No sé si hay más personas que me trate así, pero no importa así es el trabajo. A veces la gente si no tiene mucha fama o mucha publicidad de su trabajo y va a saber que hay una indígena que está recibiendo más fama o más invitaciones

para hacer publicidad, pues, él esta muy molesto. Aunque tiene sus licenciaturas, ya es gente muy... Digamos, que el sabe mucho más que yo. Pero a veces tiene la envidia. Ahí nace la idea del por qué esa indígena tiene mucho trabajo y publica - ¿porqué?

No todos los lugares a donde vaya mi trabajo... Mi trabajo gira en varios lugares. Tanto en California, en Nueva York, en Guadalajara, en Madrid, Suiza, Alemania, en Berlín. En Francia hubo una pequeña exposición ahí. En Sudáfrica, ha ido ahí mi trabajo y me siento satisfecha. Tengo que ver que temas tengo que seguir, a veces estoy pensando que es bueno lo que yo estoy haciendo, pero tal vez pueda cambiar la introducción de mi trabajo, puede decir que así se creía y por ahora a la gente casi ya no lo respetan lo que se había ya escrito, tengo que tener escrito la explicación de las creencias. Porque casi la mitad o la mayoría o menos, la gente se cambiaron las costumbres porque hay muchas religiones ya, dejando de lo que se creía...

LMC: Dices, que ya se perdió como la mitad de las creencias que están en tus obras, pero esas obras las publicaste hace pocos años. - ¿Tan rápido se perdió?

MSG: Tan rápido, sí. A veces hay mujeres que son muy débiles de sus corazones, de sus mentes, lo que tu tienes que aceptar todo lo que es eso, sobre las creencias te puede estar muy amarrado y muy amargada todo el tiempo, pero soltando de que ya no tienes que hacer caso, te pasa algo, te va hacer daño, que pase lo que pase yo no respeto mucho [las creencias], porque a veces yo respetaba mucho, ¿pero sabes que me pasaba? Los niños se me enfermaban. Es que tu ya estas previniendo, pensando ah, pero esta cosa no puedo, porque así a pasar... puede pensar, provoca lo que estás pensando antes, porque quieres. A veces me pongo así y estoy pensando: ¿Será que está bien mi trabajo? ¿Porqué lo hago así? Tal vez puedo cambiar la introducción de mi trabajo. Ya no me gusta hacer que tengo que respetar mucho. Yo no respeto. La verdad, desde el principio veas lo más profundo donde yo quiera para tenerle miedo, para respetarlo. Es por lo que yo no sé que ahora tengo una religión y ya me gusta hacer más caso más sobre las creencias

LMC: ¿Cuál es tu religión?

MSG: El Testigo de Jehová y me gusta mucho, me guía mucho, me refresca mucho en caso sobre la mentalidad, porque yo no era así. Creía todas las cosas y tenía miedo. Cuando te llega un animal... El grillito cuando te llega a casa algo sucede a los ancianos, puede llegar la enfermedad muy grave, pero tienes que buscarlo para matarlo a ese grillo.

LMC: ¿Tenías mucho miedo?

MSG: Sí, porque si ya te está llegando a la casa ¡ahí de Dios quién va a enfermar, seré yo o mis hijos!, ya no quiero esas costumbres ¿qué hago, qué voy hacer?, ¡no!, los animales que hay en la tierra todos son de Dios, y yo tengo que pensar cuando no se que hacer nada, tengo que acudir a donde tengan más los conocimientos sobre la palabra de Dios...me dicen: ya no tomes en cuenta, los animales son de Dios, no es que ellos están dando daño, nada más tienes que confiar mucho en Dios, y solamente así. Si todavía sigues teniendo miedo entonces no estás en la palabra de

Dios, para que vienes aquí si no estás muy concentrada en la palabra de Dios. Y así llegan los animales a llorar, a cantar, pero Dios...por favor que pase de que está llorando un animal, por favor, protégenos y así. Por eso yo quiero cambiar sobre la introducción que yo dije, porque, basado en eso ya no respetan y ya están muriendo los ancianos.

LMC: También te quieres cambiar a los sueños...

MSG: Sí, porque si sueñas....me soñé esta cosa, ya me va a pasar así, o tal vez ya no quiero hacer publicaciones... puede ser que se va a cambiar un poquito de la idea, dicen... no tienes que respetar, no tienes que decir muy estrictamente, así es mi idea, mi propia, no lo he platicado a Carlota ni a nadie; es que tengo que concentrarme a mí misma, que es lo que voy hacer con mi trabajo, hay muchos comentarios que tengo que pensar sobre la palabra de Dios. Lo que estoy haciendo en mi trabajo, será que es bueno, está mal en la vista del Señor.

LMC: ¿Cómo es el carácter del pueblo indígena?

MSG: En la mayoría de los pueblos indígenas no permiten que una mujer casada salga a trabajar, porque muchas veces yo tenía problemas, basando en eso, de que no soy una mujer buena para ser responsable para un hombre porque trabajo, porque mi marido me da permiso para salir a trabajar, o tal vez no es hombre o manda la mujer, o no sé qué...

LMC: ¿Tienes muchos problemas con tu comunidad?

MSG: ¡Siempre!

LMC: A algunos les expulsan de su comunidad...

MSG: Sí, otra manera me gusta vivir en San Cristóbal, pero me falta para construir, quién va a cuidar a Mechita, quién va a cuidar Juanito para la escuela, porque luego va a entrar al preescolar, y Juanito a primaria, ahí es la complicación.

A veces me siento un poco molestada porque mis padres no están de acuerdo con mi religión, se enojan mucho... Eso de que tratan como no se qué...mis padres... Ellos respetan mucho de las imágenes que según son sus dioses, eran nuestros dioses, pero yo ya me separé con él.... Y entonces cuando se construyó mi pequeña casa....ahora quién va a meter la vela, quién va a meter la del incienso, y tienes que comprar pollos; sí, voy a comprar pollos, pero sin la persona que me pase la vela...y se te va a romper tu casa!, ¡y se te va a seguir enfermando los hijos!...; no me importa, la casa no me muerde, dije; pero si es una casa nueva se pueden enfermar muy seguido los niños o tú, ¡no, no me importa!, yo he fijado con los mestizos, y no creo que todos los que se van a curar con los curanderos, no, yo estoy muy seguro con mi Dios, porque es otro Dios a quién estoy rezando, le sacan todos sus nombres, apenas me construyó una casa, una cocinita chiquita. Le dije a mi papá para que me lo prepara, te voy a pagar si puedes hacer mi cocina, cuando estaba terminando el techo...¿dónde está el gallo, voy a meter aquí la cabeza del gallo en medio; no tengo todavía, ahí termínalo voy a comprarlo después; ¡ah sí!, ¿quién va hacer el

curandero para que pase la vela; no sé, voy a buscar una grandototota, le dije...!no!, cuando terminó la casa, sólo le paso a decir ¿cuándo te debo? ¿Cuanto te costó la madrera, porque fue de madera, qué tanto falta pagar? Como \$2500. Ya mataste los pollos para.... Darle... bendecir, digamos... ¡ah, sí! Qué le dijiste... que está bien; y así, en ese momento ya no me tocan, ellos están enfermos, mis padres, mis hermanos, ya no me tocan para que yo haga las comidas sobre regalos de los santos,....pero.... a mí, me siento muy feliz de que no me toquen, porque en la palabra de Dios, porque el Dios no quiere nada de pollo para comer, ni caldos, ni velas, ni incienso, ni nada de nada, no viene a comer, que es otra, otras costumbres lo que están dándole de comer, los que le están glorificando, a veces cuando metes en otro se pueden enfermar los niños porque ya estás respetando lo otro; no me gusta cuando veo que están llevando otra gente sus veladoras, a veces de repente están allí escuchando sus rezos. Nos vemos al rato me dicen mis hermanitas, voy a ver mi madre, y yo me busco algo que hacer para estar en la casa, y eso es lo que estoy haciendo.

LMC: ¿Qué opinas personalmente sobre la situación actual del pueblo indígena, de los zapatistas, la pobreza y lo que hace el gobierno?

MSG: Ya estamos en situación crítica y difícil, la verdad aunque el gobierno nos dice que nos va a apoyar, pero, dónde está el apoyo, a veces aunque el presidente o las autoridades reciben el apoyo es sólo para la carretera, no te dan una específica para un proyecto, y a veces no aprueban si llevas un proyecto para hacer algo, y así quién sabe si aceptan el proyecto, o tal vez no quieran aceptar, no estoy segura.

Además sobre la escuela una parte ya habían dicho que ya habían maestros bilingües en la escuela, desde mi punto de vista no hay, porque apenas estoy entrando a conocer cómo son los maestros. Mi niño chiquito le dieron una poesía en español está bien, pero la traducción es medio tzeltal y medio tzotzil, y ¿como van a poder hablar bien los niños? No va a poder decir bien en público, entonces a mí me dio mucha pena. Entonces tuve que reclamar a la maestra: maestra no esta bien la poesía, en español sí pero medio tzeltal y medio tzotzil; hay Dios, y dijo la maestra: ¿tu eras tzotzil? - no, yo soy tzeltal. Entonces si quieren, yo lo tengo que traducir, si quiere yo puedo traducir donde yo pueda; ¡hay por favor ayúdame!; y para un niño a mí siento mucho que los maestros que están en otras comunidades pasa lo mismo, así no pueden mejorar la lectura de los niños. Están muy mal preparados y además no están listos para poder traducir, apenas hace como una semana una maestra me entregó una poesía, ¡ah, que tú sabes traducir!, me dijo; ¿por qué?; me dijo la maestra que tu tradujiste la poesía de tu hijo, por favor tradúzcame esto porque no sé; sería para lo otra semana porque ahorita no puedo, donde yo pueda está bien; los niños cómo puede ser que no entienda lo que escribió la maestra, si tu no sabes menos el niño, está chiquito todavía, y tú eres maestra y no entiendes; no me gusta su forma de enseñanza, porque tal vez sacó de un libro la poesía y sin saber qué es, es un problema, así veo los maestros, por fin sí, mi hijo le tuve que enseñar como se habla y que dice la poesía, y lo aprendió. Tiene que hacer un pequeño concurso el día 23, le van a ver muchos niños, entre 50. Está presentación que fuel el 10 de mayo, si le salió bien al publico y a mí también. El público le dio mucho trabajo, porque un niño tan chiquito... Algunos grandes porque no le enseñaron bien o porque no leyó bien su texto, tuvieron que cortar.

LMC: ¿Qué te parece el trabajo de los fotógrafos no indígenas que vienen a tomar fotos de tu cultura?

MSG: Bueno, algunos de los amigos pueden ser que si les parece bien, que hay indígenas que saquen fotos porque nosotros mismos indígenas fotógrafos sabemos lo que tomamos, de dónde viene, para qué lugar quién, para qué, entonces los mismos indígenas saben como ilustrar su trabajo. En cambio al no indígena puede malinterpretar, según si es chamula o no y además puede explicar a qué pasa la foto, pero a veces no es así, quizás no se puede entender muy bien, puede creer la gente que no conoce, a los que ya conocemos es un poquito raro.

LMC: ¿Cuál es tu tema favorito? - ¿Las creencias?

MSG: Eso era mi favorito, pero ahora ya no. Antes era sobre las creencias, pero ya me paré ahí en la 2ª serie. Es porque había muy difícil informaciones en terminar mi segunda serie.

LMC: ¿La serie a color?

MSG: Sí, sufrí mucho, gasté dinero porque tenía que viajar a otra comunidad y aparte tenía que llevar cargando las cosas.

LMC: ¿Piensas que algún día vas a publicar lo de las creencias a color?

MSG: Yo pensaba pero Carlota me dijo que no. Así me decía Carlota, por favor termina tu segunda serie y vamos a publicar ya, échale más ganas; pero por mí no, ¿pero que le hago? Porque a veces uno se pone muy estricta Carlota. Ay, es muy fuerte. Cuando la ves que no encuentra sus papeles las tira: "¿Dónde está? –*Shit.*" A veces es bueno, a veces no es bueno para mí. Mientras tu estas viendo que ya te toca tu turno con ella para participar con ella, se siente molesta.

LMC: Entonces, ¿cuál es tu tema favorito?

MSG: Mi tema favorita es la de lana y la del barro, cómo preparan el barro, si me gusta. Es que me fui a conocer a una señora para ver que materiales llevan los barros y me gustó. Y la lana me gusta porque más específico para ver qué trabajo, cuántas etapas lleva una prenda de estas.

LMC: ¿Qué te gustaría fotografiar y todavía no has hecho?

MSG: Por ahora me falta complementar mis fotos sobre la lana y algunas me hacen falta, pero a veces pienso volver a visitar a aquella señora para ver que avance ha tenido con los que hacen barros.

A veces me gusta tomar los cerros, nuevos proyectos sobre los paisajes. Pero falta terminar el proyecto de lana y me falta terminar el proyecto de mi hermano Genaro. Yo tengo que responsabilizarme para terminarlo, hay mucho trabajo.

LMC: Me gustaría preguntarte algo sobre tu hermano Genaro, sobre su trabajo en particular. ¿Qué significa la fotografía para él? ¿Y porqué se salió del archivo?

MSG: A él le gustaba mucho, según mi hermano le gustaba mucho este trabajo, y ha tomado muchas fotos que son buenas, para mí; lo que pasa es que estudiaba y rentaba aquí en San Cristóbal él mismo, pero no tenía otra actividad para sostener su vida, no le alcanzaba su gasto. Era muy barato lo que estaba pagando Carlota. Si quiera que nos subieras \$500 nuestras quincena estaría muy bien, yo digo, pero si no me voy a largar de aquí, trabajó como 5 ó 6 años porque entró desde el 97 hasta el 2002, le pagaban \$350.00 quincenales, luego subió a \$700.00 y ahí no más, hasta los 5 años, creo. Le habíamos dicho a Carlota: "Carlota, no nos ajusta nuestra quincena." - ¿qué vamos hacer? Así es el trabajo. Cuando quieres trabajar, así es la vida.

La verdad, queremos saber cómo están formados las partidas donde nos a dado el apoyo la fundación Ford, porque ella maneja sola el dinero, nosotros no tenemos nada y estamos encima de ella; no, está bien así, ya, porque se preocupen de mí, todo está bien, siempre dice ella; por fin, decidió Genaro: no, ya no quiero trabajar, hermana por favor, no le digas a Carlota que me voy alejar de aquí, sólo que tengo que tengo que pedir permiso porque tengo que hacer paseo, voy a disfrutar mi vida, voy a pedir permiso para dos semanas, pero cuando yo esté en los Estados Unidos. así Genaro decidió salir, yo le dije... Me llamó porque ya estaba en los Estados Unidos, dile a Carlota que ya está en Estados Unidos, estaba muy enojada.

Yo no le dije nada a Carlota porque ya sé como se tratan, porque a veces... un curso de cámara de video de multimedia, le interesó mucho. Le dijo a Carlota: voy a entrarme a ese curso. - Por favor Genaro no te metas ahí, aquí hay trabajo; no, pero quiero ampliar mas mi mente, me gusta mi trabajo, quiero conocer; no Genaro si estás aquí entonces toma tu camino; a mí me costó trabajo, no sé porque no nos permite conocer más lugares, Genaro ha hecho esfuerzo para ir, no me importa no voy a tener miedo de esta vieja. Mi hermano se enojó mucho. A veces se pone a llorar. Porqué me trata así. Y luego se fue a recibir el curso, tuvo que hacer sus prácticas, recibir una diploma sobre el curso, y Carlota estuvo muy molesta, muy enojada...llegando el último día del curso, concluyéndolo hicieron su celebración. Si tu Carlota quieres asistir, está bien, vamos a hacer celebración. – Qué bueno que has podido entender. – Sí, gracias a ti! – Y así pasan los meses, no me gusta me voy a salir; y Carlota: dónde vamos a tener gente que ocupe el lugar de Genaro.

Estaba andando aquí Francisco. Carlota Y Petul decidieron que Francisco Peñate es buena persona, aquí trabaja...pero...así decidieron que entre. En ese momento Carlota ya entregó a manos de nosotros las partidas de la fundación Ford que ya se fue Genaro. "Aquí están las partidas, ya pueden sumar que tanto les pueden cobrar cada mes" [...]

Se estaba quejando mi hermano por falta de pagar su preparatoria, su renta... No ajusta con los 1400 mensuales. Estaba sufriendo. Dice Carlota: "¡No Maruch, no tienes que preguntarme nada, tu sabes más, o yo sé más, a ver dime!" – "Solo pregunto, porque se quejaba mucho Genaro contigo, y porque hasta ahora que entre un nuevo que tiene que recibir rápido el dinero y nosotros no." Desde que yo entré me pagaba \$500.00 la quincena. Dejé el otro trabajo donde trabajaba. Ahora, donde trabajaba cobran más ahora, dice que hasta \$7000 mensual, es mucha diferencia

para mí. Ahí es buen dinero. Antes era actriz. En la casa del escritor ahí trabajaba, estoy bien aquí, ni modo, tengo que aceptar, decidí salir allá.

LMC: Pero también ganas de tus publicaciones...

MSG: Sí, pero se queda aquí. Dice Carlota que son gastos para la asociación, pero lo tiene todo a mano, ella tiene mucho dinero de la asociación, lo que pasa, estamos pensando que si ella llega a fallecer todo se pierde, dice que para la publicación.

Si a mí me entrevistas y me pagas, yo tengo que pagar dinero al AFI. Porque una vez me entrevistó una persona que trabaja para la revista GEO y le dice envía una carta para que te paguen, luego me envió el cheque; dame el cheque. ¡Dámelo, dámelo el cheque! – ¿por qué? – tengo que cambiar, si no te van a robar dinero. No sé si es cierto que roban. Yo pensaba que lo puedo ingresar en mi banco. –yo te lo voy a dar en efectivo, porque así es, yo lo entregué. Pensé que es bueno. La pregunté siguiente dio y me dijo que lo tiene en casa, que tiene el efectivo en dólares y que yo tengo que recibir tanto. “Yo tengo en casa los centajes que tienes que entregar al AFI.” – “¿Ah, sí? Porque no me has pagado lo que me debías desde noviembre”. Porque una vez también me entrevistaron de Folkwang, parece en Alemania. Me pagaron 200 dólares. Hemos dado el depósito en tu cuenta me dijeron. “Pues, Maruch tienes que pagar ya”, me dijo Carlota, “porque he luchado muchas veces.” Me siento molestada. Carlota tiene mucha envidia de mí, porque ella sabe que esta vendiendo mucho.

LMC: ¿Genaro sigue haciendo fotografía en Estados Unidos?

MSG: Dice que ya menos.

LMC: Los fotógrafos del AFI pueden hacer proyectos individuales, o sea que hay tareas para practicar la fotografía, pero aparte también pueden crear temas propios, ¿verdad?

MSG: Quisiera yo, pero falta el contacto, como yo pago a hacienda, aparte de que tengo que pagar a hacienda, el IVA es el 15%, el impuesto como del 2 ó 3 %, lo que me quieran pagar la foto, queda el 50% para la galería, me manda el 50% para mí, pero yo digamos el 18% es ya para la hacienda, más del 15% en AFI.

LMC: si entiendo bien, si el material es de aquí, pero la cinta real es de aquí, y no tienes tanta libertad de hacer proyectos de fuera, independiente

MSG: el material cuando se vende la foto, cuando se hace la impresión, es que ahora ya tengo que personalizarme para trabajar yo pago todo desde que se envía a México, sólo está aquí guardado aquí el donativo, y ahí tengo que pagar la impresión.

Ahora yo tengo varios descates, yo le he pedido a Carlota para llevarlo a casa, porque según ella me dijo primero que tengo que llevarlo a casa para hacer, para pintar, para guardar, para vender a mí misma, pero ella piensa que si yo vendo, piensa que yo no voy a entregar los 15 porcentajes, y ahí tiene la envidia, entonces está agarrando mi trabajo, pero en una parte yo pienso mucho es en la palabra de

Dios, porque no sólo llegas a sentar en el templo, escuchas lo que dicen, ¡no!, tengo que prepararme, diario, porque hay 5 clases a la semana, me gusta mucho, para ampliar mi mente, para mejorar mi español, porque hay un lingüístico que es muy bueno para mí; pregúntame si tienes duda, pregúntame si no entiendes algo; no llego a tiempo cuando hay reuniones, a veces han pasado una hora, pero a veces el horario tenemos que estar media hora antes, he perdido hora y media, en dónde voy a tener más capacidad ¡no!, y a veces pienso, a veces me ha gritado mucho Carlota, que porque estoy llegando tarde, porque no avanza bien mi trabajo; si Carlota, llego tarde, pero tampoco los compañeros empiezan a trabajar temprano, ellos reciben sus clases, para mejor sus estudios, para mejorar sus conocimientos, y a mí no, pero yo ya sé dónde estoy perdiendo el tiempo, no estoy echando abajo, aunque sea poco pero sigo mejorando. No se si conoces a Edith, la maestra...

LMC: Sí.

MSG: Porque ella ha escuchado el grito, porque una vez que estaba enfermo mi hijo, tenía tos, y yo le pedí permiso a Carlota que íbamos a estar al centro, y yo le dije no vamos a estar porque mi hijo está enfermo de tos, y no me gusta dejarlo, le dio muy fuerte la tos: ¡no Maruch!, es parte del trabajo, tienes responsabilidad, tienes que trabajar, a mí no me importa; me salieron lagrimas. Ella no sabe cómo mantener un hijo, cómo sostener un hijo, no sabe porque según es monja, no sabemos, si fuera monja no puede criticarnos tan fuerte. Ahí hubo una reunión hace poco, Edith habló, tanto grito haces con Maruch Carlota, no Carlota Maruch no puede soportar más; yo sé, aunque a mí no me ha platicado nada Maruch, yo ya sé dónde puede ir Maruch, ya sé que puede vivir sin AFI Maruch; queda con cara así...!Carlota!, a mí también me sorprendió cómo puso la cara, yo nunca pensaba qué va a decir la compañera Edith, pero con esta palabra un poquito más suave; porque tienes que venir de 8 a 2 Maruch, porque tu estás perjudicando a los compañeros si no llegas a tiempo; si pero tengo el derecho de llegar tarde por mis dos hijos, los tengo que mantener y los compañeros no llegan directamente a trabajar, ¿tu me entiendes a mí? Pues una parte Carlota piensa muy seguido en no trabajar, para no molestarlas, porque si se sienten molestados mejor no, me voy a dormir a la casa un rato mientras crecen mis hijos voy hacer algún trabajo, tal vez...voy a estar en la calle, pienso tener un proyecto individual.

LMC: ¿Te gustaría ser independiente y trabajar como artista independiente?

MSG: Sí, que ya no tenga que tocar aquí, aunque ya no tenga computadora, pero quizás yo pueda comprar, lo que pasa es que me falta un poco de espacio para mi casa, estoy pensando entrar en un concurso sobre que piensas si eres indígena, así es el título, yo ya lo tengo escrito, lo pienso capturar, solamente si vienes de 8 a 10 para darte tiempo así, un poquito molestada, porque pensaba, digamos si gano, es un sueño para mí porque tal vez van a participar más personas, el primer premio es computadora equipada, pensaba dejarlo aquí en el AFI, pero si no me permiten, entonces que voy hacer, a quién le voy a pedir el favor de que me haga la transcripción, porque como pasarlo en la computadora, porque el 16 es el último día, todo en español.

LMC: He leído que a tu hermano le gusta sacar fotos escondido porque le gusta sacar fotos de momento, ¿es cierto eso?

MSG: En algún caso como el costumbre las autoridades en Chamula no permiten que tomamos fotos sobre las fiestas, dicen que es sagrada, de las imágenes, dice que no se puede tomar, que se puede ir la suerte y también tienen entendido de que pueden vender muy caro y la gente volver muy rica, entonces mi hermano tanto le gustaba tomar fotos dentro de la iglesia y afuera; yo he visto una foto tomada desde dentro que tiene velas y cortinas, pero hay 2 fotos fuera de la iglesia, sólo 3 fotos que ha tomado en escondido, pero la mayoría no, porque da miedo porque te pueden meter a la cárcel y multarlo.

LMC: ¿Has hecho fotografía digital, construida o prefieres la fotografía convencional?

MSG: Apenas estoy practicando de la digital, un poquito, no mucho; en algún caso sí es bueno, pero lo que pasa ya no tienes que tener negativos y además tienes que estar en tu máquina, ya no llegas a elaborar nada más en laboratorio sino que tienes que perder tu tiempo para hacerlo.

LMC: Pero la ventaja es si tienes problemas con los químicos, es mejor el trabajo con la fotografía digital.

MSG: Es bueno, es una ventaja que no tienes que manejar químicos, apenas estoy en eso.

LMC: ¿Crees que las culturas indígenas en México van a desaparecer?

MSG: Puede ser que no, bueno puede ser que va a quedar un poquito de lo que hemos visto, en las comunidades puede ser que no cambie mucho, puede ser que sí, puede ser que no; no todo, porque algunos sí he visto que si usan pantalones y vestidos... de nuestra enaguas también, bueno; en algún caso puede ser que sí, por que a veces, los borregos que se pastorean en diferentes lugares de las comunidades de Chamula, casi ya no hay espacio donde alimentárselos, ha crecido más viviendas, gentes que viven ahora en donde había pastos, se había cerrado un cerco así, se había cerrado un cerco donde crecía la milpa, la razón de que la mayoría en mi comunidad de que casi la mayoría no tienen borregos por falta de espacio, además ha venido mucha enfermedad de los borregos también, crecen debajo de la boca, a veces crecen granitos en su cuerpo que son grandes, a veces les dan calentura, las pelusas se salen por la calentura que tienen, no pueden crecer tan grande los borregos, pero cuando era yo chiquitita eran borregos muy grandes. Nos gustaron mucho nuestros borregos. Teníamos de 10 a 15 borregos bonitos.

LMC: ¿Cuando se publican fotos de familiares, hay problemas en la comunidad, qué tipos de conflictos hay y por qué?

MSG: Sí, yo no pensaba si se iban a enojar mis padres cuando publiqué la agenda, ahí tome fotos sobre creencias, hay varios y además mi hermana y hermano han tomado fotos sobre mis hermanitos también, y las elegimos para hacer en agenda,

pero cuando la publicamos, se la entregué una para mi hermana y se la mostraban a mis padres, ¿por qué ahí?, ¿cuánto dinero voy a recibir?, ahí esta mi casa, mi cara, mis hermanitos me vinieron a preguntar ¿cuánto dinero recibiste en la publicación de estás fotos? No recibí nada de dinero; no, tienen que darme algo porque publicaron mi cara; debe de haber mucho dinero porque publicaron mi cara y la cara de tus hermanitos, no debes hacer esto, porque si no pueden mandar a la cárcel por esto; no recibí nada, puedes ir a preguntarle a Carlota; pero yo me sentí muy, ya estaban muy enojados, pensaba que no, igual la gente, no permiten, porque en algún caso, cuando se pierde el gusto de verlo se pueden quemar y tirarlo, esa es la gente que no quieren, otra es la venta.

LMC: ¿Creen que vas a ganar mucho dinero?

MSG: Sí, de la agenda, pero no gané nada. Sólo me regalaron un ejemplar. La agenda entra parte de los gastos de la asociación, siempre gastos, no recibimos nada, ni porcentaje ni nada, de eso no; por eso pienso mucho en mi.

LMC: ¿Si tu sales del AFI, te podrías llevar tus obras?

MSG: Dicen que no, va a quedar atrapado aquí, y es muy triste para mi, y ¿por qué?, este es mi trabajo.

LMC: ¿Tienes un contrato con el AFI que dice eso?

MSG: Lo que pasa de que Petul está muy molestado porque yo pregunté en una reunión Digamos una persona que ya no quiera trabajar, cómo yo, digamos, que ya no quiera trabajar y se quiera llevar todos mis materiales para que yo trabaje yo sola?, ¿Quién va a querer trabajar porque son indígenas, no yo no quiero llevar mis negativos, ya quiere llevar porque ya ganan mucho dinero; no eso no permitimos, para nada, dice Petul; me sentí un poquito molestada; dice un texto al final, un asesor que buscó Carlota, que dice, como mantener el acuerdo, cómo tener los materiales, hay derecho de que se pueden llevar los negativos, dicen las palabras; ¿hay derecho para llevarse los negativos?, rápido se sorprendió Petul porque según es presidente; no siempre esta escrito, no permitimos que se lleven los negativos, ¡no!, no permitimos esta cosa.

LMC: ¿Genaro se llevó sus negativos?

MSG: No, está todo aquí, es algo muy triste para mí, cuando yo me vaya de aquí, me gustaría llevarme todo, que solo si pedimos pedidos, que sí, está bien, cuando hay graves problemas, creo que se puede buscar un delegado, un abogado, para que podamos entender lo que está pasando, aunque se molesten mucho, pero así pienso para libertad para mi trabajo: sí, aquí está mi trabajo; que hiciste con las fotografías; ya las vendí; ¿qué tanto fue; dame el 15%, porque aquí estamos cuidando tus negativos; mejor me la cuido yo misma.

Entrevista con Juan de la Torre, 09.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México:

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

Juan de la Torre (JdIT): En primer lugar, mi trabajo es hacer el rescate y la preservación de la cultura. Me motivó unos compañeros desde el año 1980. Cuando no se encontraba indígenas quien toma fotos, quien escribe, porque mi preocupación es sobre todo para la preservación de la cultura. Han entrado aquí gentes extrajeras, han tomado fotografías, han escrito varias cosas y han llevado fuera de nuestro pueblo. Entonces, por esa razón que yo trabajo acerca, no solo de la fotografía, sino también escribo cuentos, relatos, historias de los pueblos que también hace un esfuerzo con las fotografías. Sobre todo en los años 1980, '82, '83 sentí la importancia del pueblo, porque las fotografías son imágenes que quedan para siempre como una historia de un pueblo, porque la historia de un pueblo, si no tiene imágenes de un pueblo siento como un pueblo que no existe. Siento que un pueblo que estaba algo... entonces, empecé con las fotografías viendo que llegan fotógrafos allá, toman fotos, pero escondidas, pero la gente no permite que se toman fotografías. Entonces, yo muy personalmente compré mi cámara fotográfica y entonces vieron la gente que trabajo con la cámara, se acercaron conmigo, hazme el favor de tomarme mi foto, entonces entré poco a poco y gané la confianza con la gente, sobre todo festividades religiosas, los cargos religiosos, todo el sistema de cargos que es la vida del pueblo. Un pueblo que esta viva de una cultura muy rica, por eso mi interés es de tratar de conservarlo por medio de imágenes.

LMC: ¿Personalmente, qué es una imagen para usted?

JdIT: Para mi una imagen es una cultura. Imagen que puede hablar en si mismo. Para ver hacia otras personas o para cualquier otra gente. Una imagen representa un personaje que actúa o que... como una historia digamos. Una imagen que habla de muchas cosas. Discúlpeme, no sé si está bien...

LMC: Sí, sí, sí... Dice que una imagen que habla por si mismo. Es mejor que muchas otras definiciones que he oído. –No se preocupe.

¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

JdIT: Yo considero que es como mi pensamiento, esta pensando de mi pueblo nativo, un fotógrafo como en el caso mío pienso que es como un portador de una cultura. Una cultura que está viva y que esta preservando y desarrollando un fotógrafo. Considero yo que es un portador.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

JdIT: La fotografía me significa, pues, para mi es para valorar mi trabajo, para valorar mi trabajo y para valorar una foto. Significa para mi los niveles preparativos para mi... porque las imágenes que yo los veo algo significa para mí, que yo sepa hasta que nivel voy en la toma de fotos, porque estoy analizando cada una de las

fotos. Cuales son mis errores, cuales, cómo lo voy hacer... ¿Porqué? Porque es como una autoevolución, porque ya le digo no soy preparado profesionalmente.

LMC: Me podría comentar un poco sobre exposiciones que ha hecho, ¿como siente la reacción de la gente, como siente todo este trabajo de hacer una exposición, etc.?

JdIT: Las exposiciones de fotos... tengo algunas fotos aquí en la organización donde trabajo se ha hecho exposiciones, pero no puedo considerar como un trabajo muy personal, sino es un trabajo colectivo, pero además si me ha motivado mucho, porque hablan de las fotos... aquí han tomado esta foto, tal, tal persona... ah, esta bien... como lo hiciste? Como que me eleva tanto el ánimo, porque habla bien de la gente. Entonces, últimamente, el año pasado cuando fue el concurso estatal de fotografías del estado de Chiapas, yo me animé, porque tengo una colección de, sobre todo de negativos, muy pocas fotos que tengo. Entonces, como no tengo bien conservado, no tengo un espacio digamos, lo tengo así en unos sobres los negativos, pero entendí que hay un concurso del estado de Chiapas, ¿acerca de qué?, acerca de fiestas, de ritos, del pueblo indígena. Yo tuve que sacar las fotos, ya que tengo en los negativos, seleccioné y sí, armé un trabajo. Tiene un principio y tiene un fin acerca de una fiesta de un pueblo de Zinacantán. Entonces, ahí donde se quedó en la exposición, en CONACULTA, Chiapas. Ahí se quedó este trabajo, ya no me lo regresaron.

LMC: Sí, a veces por dar el premio y se quedan con las obras.

JdIT: Sí, no me lo regresaron, pero tengo el negativo y al rato se los puedo enseñar algunas que tengo.

LMC: ¿Qué diría usted, es la realidad y como esta relacionada con la fotografía?

JdIT: ¿Qué quiere decir "la realidad"?

LMC: Realidad... Es lo verdadero que ocurre. Hay fotografías que muestran la realidad como la vida cotidiana y hay fotografías manipuladas como pueden ser fotografías de temas políticos, por ejemplo. A veces uno ve una fotografía y la imagen cuenta una historia que no es la realidad.

JdIT: Ah, mire, entonces si tengo algunas fotos de la realidad que si se puede decir en cuanto a personajes importantes, sobre todo los encargados de las festividades tradicionales como indígenas, esto es una realidad, porque se está viviendo la realidad de un pueblo, la vida de un pueblo, la cultura de un pueblo que considero que debe ser la realidad. Ahora vamos en cuestiones políticas, entonces si aparentemente se puede mostrar una imagen, pero no se sabe hasta que realidad estamos hablando, bueno, yo pienso que la realidad basa principalmente en lo que es la vida y la cultura del pueblo indígena. Ahora en lo político, entre la verdad y lo falso, es de las dos cosas, ni es totalmente falso, ni tampoco totalmente de la realidad...

LMC: Entonces, usted diría que en sus fotografías se encuentra la realidad de las tradiciones.

JdIT: Sí, de las tradiciones y de la vida de un pueblo. Sí.

LMC: ¿Como describe personalmente el carácter del pueblo indígena?

JdIT: Bueno, el carácter de un pueblo indígena está concentrado en... concentrado su pensamiento, su conocimiento dentro del ámbito cultural, porque un pueblo, una gente joven, digamos, tiene que entrarse dentro del ámbito de la cultura de ese pueblo, tiene que entrar para conocer mas a fondo lo que es la vida de ese pueblo. Entonces, el carácter del pueblo está relacionado por medio de la cultura maya que todavía queda poco, relacionado con la religión católica que todavía es la mayoría, entonces, hay una cierta mezcla y a la vez hay una cierta coordinación por medio de los rezadores tradicionales. Hay rezadores tradicionales que es la base fundamental del pueblo, que ellos tienen el conocimiento amplio dentro del mismo pueblo. Porque hay jerarquía de cargos tradicionales y yo considero que estos cargos tradicionales funcionan como la universidad, donde se prepara gentes, lo mismo como nosotros como indígenas, tenemos donde prepararnos para aprender, sobre todo mantener la relación, la relación social tanto como la relación a través de los rezadores, a través con la sagrada tierra y la madre naturaleza que tenemos una cierta relación mística.

LMC: ¿Qué opina sobre la situación actual del pueblo indígena aquí en México?

JdIT: Pues, la situación actual... yo lo veo un poco, no muy poco... es lamentable, porque cada vez se esta perdiendo. Cada vez se está perdiendo la forma de vida, la forma de ser, de muchos problemas. De muchos problemas, porque ha habido un cambio. Un cambio para mí no es un cambio de progreso. Hay un cambio de progreso económicamente, pero no hay un cambio de progreso espiritualmente de un pueblo. Lo que se ha perdido es la espiritualidad de un pueblo. Hay muchas cosas que están perdiendo el valor, el valor de un pueblo, el valor de la cultura, el valor de la economía, porque es cada vez estamos echando a perder todo. Por ejemplo, la educación que imparte el estado es una imposición para nosotros, porque cada vez estamos perdiendo nuestra cultura.

LMC: He oído que hay escuelas bilingües, supuestamente bilingües, para que los niños aprendan español y su idioma nativo, pero que mandan maestros que no hablan el idioma nativo del pueblo.

JdIT: Así es.

LMC: Entonces, no sirve.

JdIT: Así es. Así es el programa educativo al nivel nacional, lamentablemente. No está muy bien; desde cuando se creyó la educación pública en los años 1921, pues, entonces es para los indígenas para que se convierta en gente de razón, para que los indígenas para que se convierta en gente inteligentes. Pero yo entiendo, muy al contrario, porque un indígena como que dice que no tiene razón, que no sabe

pensar... no. Sobre todo como indígenas nosotros, pues nuestros ancestros ya bien sabe usted como tienen bastantes conocimientos de los mayas sobre todo. Mientras que llega el sistema educativo es para que nos vaya a ir echando a perder todo. Siempre como decían... Entonces, como llegando en la ciudad en aquellos tiempos, no nos permitían entrar en la ciudad descalzos, no nos permitían entrar en la ciudad sin pantalón, porque quieren que entren en la ciudad bien alegradito con pantalón, pero donde vas a encontrar pantalón para los indígenas, donde vas a encontrar zapatos en estos tiempos. Sí, la dominación educativa, hay bastantes.

LMC: He leído la idea del INI, es por una parte ayudar e integrar a los pueblos indígenas, que tengan una vida mejor, digamos, dentro de México, y a la vez ayudar para que no pierdan su cultura. ¿Cree que eso es posible? Por una parte ayudarlo que sean más mexicanos y por otra parte que sean indígenas.

JdIT: Bueno, no puedo hablar mal del INI. Lo que veo es que si trabajan, pero sobre todo ellos como son indigenistas es otra cosa en sus funciones que indígena. Nosotros estamos trabajando en lo que somos los indígenas, ellos trabajan y estudian a los indígenas.

LMC: ¿Cuales son sus temas favoritos?

JdIT: Sobre todo entro en lo que es fiestas tradicionales, bautizos, bodas, meetings políticos. - La vida cotidiana, poco.

LMC: ¿Porqué existe cierto rechazo hacia los extranjeros que viene a sacar fotos?

JdIT: Bueno, si... hubo una ocasión, ya tiene varios años, en el caso de Zinacantán. Como llegaron... llegan hasta ahora muchos extranjeros entran por la iglesia, entran a observar, o a divertir, muchas otras cosas... si tomaban fotos sin permiso. En una ocasión se perdió una cruz del evangelio de este tamaño que es de pura plata o de oro o algo así. Tiene un valor, entonces, sucedió un día en que entraron a robar. Abrieron la ventana de la iglesia y entraron a robar.

LMC: ¿Y se sabe si eran los de afuera?

JdIT: No se sabe quien era, pero si tienen esta sospecha. Pueden ser entonces los que vienen de afuera, porque toman foto, lo examinan, lo analizan lo que tenemos dentro de la iglesia. Ahí es donde lo prohibieron; ya no permiten tomar fotos. Es para prevenir lo que tiene un pueblo, digamos, es una prevención.

Ahora ya no es así, pero antes decían que las imágenes son dentro de la iglesia que se están llevando, decían que va el alma, ya no se queda ahí. Porque muchos no les gusta que se tomen fotos a las personas tampoco, nadie quería que se tomen fotos. La gente dice: "No, no me gusta que me tomes fotos." ¿Y Porqué? Porqué tienen la creencia que puede irse su alma, ya no puede quedarse completamente su alma; bueno, es una creencia. Eso sí, casi ya no existe; sí existe, pero muy poco.

LMC: Luego también hay esta idea de que los fotógrafos se llevan la foto y luego ganan mucho dinero con sus caras.

JdIT: Sí, también puede ser, pero como yo lo he oído es que pierden el alma.

LMC: ¿Piensa que la cultura indígenas, su cultura, sus idiomas, etc. desaparecerán?

JdIT: Sí, pero dependiendo como actuamos nosotros en la actualidad. Si nosotros forzamos bastante, creo que está difícil. Entonces, estamos trabajando muy duro como esta institución *Sna Jtzibajom* y otras asociaciones u organizaciones que están interesados en preservar sus tradiciones y costumbres. Depende como va la actuación, depende como se trabaja.

LMC: ¿Cuanto tiempo tardará hasta que desaparezcan? Porque tengo entendido que todas estas organizaciones necesitan apoyo económico.

JdIT: Sí, sí ya no le echamos ganas las organizaciones, fácilmente en unos treinta, cuarenta años.

LMC: Tan rápido...

JdIT: Sí, es rapidísimo, porque yo no veo... por ejemplo las ropas que usamos en el pueblo, en el año 99 era diferente, y en el 2000... en solo un año cambió diferente, así de rápido.

LMC: Ya me decían que casi no se hacen textiles a mano, bien hechos de lana, sino que todo ya es de fábrica...

JdIT: Sí, todo hacen un modelo... los modelos bordados con máquina de cocer...

LMC: Y también me decían que las mujeres todavía llevan blusas tradicionales, pero los hombres lo rechazan totalmente. ¿Porqué cree, que es eso?

JdIT: Sí, más... Hay dos cosas. Una, que es porque cuestan y lo otro es porque ya estamos un poco dominados. Entonces, ya tiene desde cuando usamos el pantalón... en los años 70 ó 78, por ahí. Puede ser pretexto, puede ser la verdad... también cuando llegan a trabajar en tierra caliente es para que no les pican los mosquitos, es para protegerse, porque tenían tradicionalmente solo el calzón corto aquí, pero para ir donde hay muchos mosquitos, tiene que ser así... tiene sus verdades.

LMC: ¿Cree que la fotografía puede ayudar que la cultura indígena sobreviva?

JdIT: No puede sobrevivir por medio de las fotografías. Económicamente, no. No puede ser. Mas bien sirve como documento.

LMC: ¿Como se acerca usted como fotógrafo indígena a la gente que quiere fotografiar? ¿Y, se acuerda de alguna situación difícil?

JdIT: No, gracias a dios, a mi las personas me solicitan. Ya he tenido algunos cargos también, he participado con la gente, he estado muy cerca de mi pueblo, he estado muy cerca con los diferentes tradiciones, ritos y ceremonias. Fácilmente he tenido contacto y no me lo han dificultado.

Nunca tomo fotos con la cámara escondida, sin el permiso, porque pienso que a lo mejor la gente piensa que tengo interés de tomar fotos para venderlo. Sobre todo espero que me digan, ya sé que estoy cerca de ellos... Mientras estoy cerca con ello ya fácilmente me piden. Uno es familiar. No he salido de tomar fotos fuera del lugar, esto es otra, de eso no tengo la experiencia.

LMC: Tal vez sería más difícil; como también pasa a los extranjeros que vienen a las comunidades...

JdIT: Los extranjeros si han tenido ya más... es un riesgo, me imagino, donde entran también, donde no deben entrar, pero ya está. Resulta también la reacción de la gente que tiran piedritas. O quieren pesos...

LMC: Sí, 10 pesos me decía una mujer con niño otro día... ¿Qué le parece el trabajo de los fotógrafos no indígenas? Su punto de vista, su forma de acercarse, sus fotos en sí.

JdIT: Yo lo veo muy bien, porque está apegado a la realidad. Esta pegado a la realidad, porque no mienten, son verdades las fotos y eso que sigue permaneciendo dentro del pueblo. Yo lo veo que sí, creo que son trabajos muy particulares, son gentes que tienen el interés hacia su gente, su pueblo, su cultura. Es un trabajo muy valioso.

LMC: ¿Tiene algún fotógrafo favorito que no sea indígena?

JdIT: No, no lo conozco, bueno, conozco a José Ángel, pero tiene otro enfoque, aunque es fotógrafo, pero tiene otro enfoque de fotografías.

LMC: ¿Que le gustaría fotografiar y que todavía no ha hecho?

JdIT: Tengo proyecto, pero no puedo realizar, porque no tengo quien me patrocina. Quiero fotografiar otras cosas, sobre todo la ecología. Me gusta, pero no puedo entrar... La ecología de la zona, porque cada vez estamos matando animales, matando árboles y haciendo un desorden de la madre naturaleza.

LMC: Yo creo que lo vamos a pagar algún día...

JdIT: Sí, ya estamos pagando. Aquí en la ciudad y en mi pueblo... en estos días ya estamos sintiendo más fuerte el calor que nunca antes lo he sentido así; antes ha sido más fresco... Aquí es horrible el calor.

LMC: ¿Ya tiene algún proyecto que está haciendo ahora?

JdIT: Ahora que tengo un trabajo, mi intención es ordenarlo, archivarlo, preservarlo, sacarlo a la vista pública... buscando estos temas, porque tengo todo revuelto... ahí está lo del bautizo, lo de casamiento, lo de fiesta de carnaval, lo de la fiesta de San Sebastián, con los Jaguares, con los negritos y está todo en un solo montón. Necesito sacarlo por orden, por cada tema.

LMC: ¿Prefiere la fotografía documental o construida?

JdIT: No, no...yo directo. Como le decía hoy... quiero autoaprender usar la cámara. Yo no le digo a la gente mejor ponte así y así, no es que lo que quiero yo es que como es la naturalidad. La naturalidad del momento que está haciendo. Entonces, yo soy donde puedo ubicarme, pero no digo a la gente aquí o ponte así. Quiero a su naturalidad. Cuando salen las fotos entonces veo que está fuera de la imagen... esto es lo que estoy estudiando para que tenga yo un buen pulso, pero rápido. Porque de repente cuando hay un movimiento perfecto, hay que ir, pero rápido... esa rapidez para que no te pierdas esa imagen, porque al rato ya va a cambiar, ya no es así. Bueno, eso es mi autocrítica. No sé... a nadie le he pedido mi crítica.

LMC: ¿Prefiere el blanco y negro o el color?

JdIT: El color. Sobre todo, aprendí el trabajo a color, porque a la gente le gusta el trabajo a color. Entonces, ahí me metí por medio de que me gané la confianza... ellos quieren de color. Todas las fotos siempre las he regalado.

LMC: ¿Usted revela fotos?

JdIT: No, las mando a revelar en San Cristóbal.

LMC: ¿Y siempre queda satisfecho? Porque a mí me pasa que a veces me pregunto que han hecho con mis fotos, revelados en máquina...

JdIT: Sí, sí... Hay algunos que no salen bien, pero me imagino, por error mío. Aunque me gusta también lo de blanco y negro. Aquí en esta asociación donde trabajo queríamos que sea lo de blanco y negro. Me gusta, porque trabajo un poco del cuartooscuro, de revelación de fotos.... Salen buenas, pero la gente del pueblo no quiere. Hay algunos de color que he trabajado en convertirlo en blanco y negro. Revelo aquí...

LMC: ¿Ha trabajado con cámara digital?

JdIT: No, no... quisiera yo tener una, pero no puedo. Me parece bien... Ya conozco algunas gentes que ha venido aquí y me ha mostrado fotos... me parece muy bien, pero cuesta muy caro aquí.

LMC: ¿Cree usted que con la fotografía digital ya no va haber la fotografía convencional?

JdIT: Pues, creo que puede desaparecer... conozco un poco de experiencia. Hay un padre que trabajó en Zinacantán en los años 1962/64, tomó varias fotos. Como el fue cura en Zinacantán tuvieron mucha confianza. Tomó bastantes, tomó acerca de las curativas tradicionales, festividades y muchas otros. Los donó para esta asociación. Son más de 800 fotos, pero ya lo tiene en CD.

LMC: ¿Está usted relacionado con el AFI?

JdIT: Hemos trabajado con ellos y si tenemos una relación, porque estamos en una publicación de fotos. Pero corresponde a esta asociación; muy personalmente, no. Pero sobre todo solo con Carlota que nos está apoyando para dirigir sobre el proceso de una plaqueta de fotos.

LMC: El libro que se va a publicar, ¿cómo es?

JdIT: Bueno, es tema es acerca del teatro indígena.

LMC: Muy interesante. ¿Qué opina sobre las fotos de sus compañeros del AFI, la calidad, el tema, etc. de las fotos?

JdIT: Lo veo bien, principalmente por el esfuerzo, el ánimo, sobre todo. Y gracias a Carlota, sobre todo, que ella está echándole todas las ganas. Yo lo veo bien, sobre todo para difundir la vida cotidiana, para difundir los trabajos del hombre y la mujer. Yo veo muy bien este trabajo. Hasta tienen ejemplares, ediciones de buena calidad, porque son de papeles finos. No sé, si habrá papeles más finos todavía, pero yo lo veo con esta presentación... formidable para mí.

LMC: Usted forma parte del grupo *Sna Jtzibajom*. ¿Qué me puede comentar sobre el trabajo aquí?

JdIT: La asociación *Sna Jtzibajom* es sobre todo para rescatar, preservar y desarrollar la cultura indígena. Formamos con tres pueblos indígenas: Zinacantán, Chamula, los dos pueblos habla tzotzil, y Tenejapa, que habla tzeltal. La preocupación es para no perder fácilmente nuestra cultura, para no esperemos pacíficamente la última destrucción de nuestra cultura. Por eso estamos aquí trabajando para difundir la cultura por medio de folletos, por medio de libros, por medio de fotos, por medio de teatro, por medio de video, por medio de radio... Es lo que tenemos de tarea, de difundir la cultura.

Se fundó en el año 1983 y soy el único fundador que quedó. Algunos se murieron, otros ya se fueron a trabajar por otro lado y aquí han pasado varias personas a trabajar y otros se preparan aquí, se regresan a sus pueblos a ocupar cargos importantes de su pueblo, y otros que se preparan aquí ya tienen otro trabajo en instituciones de Gobierno. En esta asociación civil, esta organización, funciona como una escuela donde si se aprende, se autoaprende sobre todo.

LMC: ¿Cuenta con algún apoyo? Por ejemplo algo como la fundación Ford que apoya el AFI?

JdIT: Hasta ahorita tenemos el apoyo por medio de una conversión. conversión donde aporta 50% de Gobierno de Estado y aporta otro 50% una agencia internacional, el Oxfam Internacional. Con ellos estamos trabajando. Sobre todo el año pasado nos apoyaron 9 meses; este año 9 meses otra vez. Así es.

**ANEXO C:
Entrevistas con personalidades del medio cultural mexicano**

Entrevista con Alejandro Castellanos. Director del Centro de la Imagen de la Ciudad de México. 20.01.2004, Ciudad de México.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

Alejandro Castellanos (AC): Hay una situación ambigua para definir y siempre la ha habido, bueno quizá ahora más que antes. Por ahí hay una frase, que ayer estaba leyendo en un libro, que escribió no me acuerdo bien, creo que un crítico estadounidense o no, que se refería justo a lo que está sucediendo con la fotografía, que cuando alcanza por ejemplo como en el caso de los fotógrafos un estatus a nivel social como autores o como artistas de pronto desaparece el campo fotográfico, o sea como campo cultural se puede decir, como que siempre ha tenido una ambigüedad, pero ahora parece ser más fuerte que antes. Y en ese sentido la definición misma de autor, que creo que va asociada a esta idea del fotógrafo, pues está en entredicho y de alguna forma hoy mismo creo que no se puede hablar de una identidad precisa para describir a un fotógrafo sino más bien de múltiples identidades que coinciden en la producción de imágenes. Yo no veo en ese sentido muy claro el momento, pero creo que también forma parte de una situación que excede al autor, que tiene que ver con todo un proceso social que está alrededor de la imagen fotográfica. Eso es más o menos lo que yo te diría, o sea un fotógrafo hoy en día, como siempre ha sucedido, en ese sentido no cambia mucho, depende mucho también mucho de la ubicación que tenga en el contexto social y profesional. Un retratista, por ejemplo, que sigue habiendo en todo el mundo y seguirá habiendo, tiene muy definido su estatus como fotógrafo. Pero entre más se acercan al campo artístico, más pierden una identidad como la que llegaron a tener en un momento dado creo hace no mucho tiempo.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen/imagen fotográfica?

AC: Creo que es una imagen producida tecnológicamente, una imagen fija, mucho más que eso creo que ya no se puede decir. Coincido con una idea de un teórico francés, creo que es Phillipe Grau que dice que es energía modulable. Me parece que esa es la definición más adecuada en este momento porque eso siempre ha sido la fotografía, pero en otro momento ideológicamente se llegó a pensar que era una imagen fija y detenida y que cortaba el tiempo y creo que eso ya no existe más, o sea seguramente las generaciones futuras no van a ver lo mismo que vemos hoy en la fotografía. Todavía nosotros estamos muy habituados a verla como una referencia temporal, específica. Pero creo que cada vez más va a tener este carácter totalmente atemporal hasta cierto punto, en el sentido de que sus condiciones... es un tanto quizá lo que está sucediendo con la imagen local ha sucedido con la lengua. O sea

que los sonidos van modulándose de acuerdo al tiempo y van modificándose lo que pensamos sobre ellos.

Hay una cierta identificación en relación a lo que expresan, pero estamos acostumbrados a pensarlos en términos de movimiento continuo y creo que eso es lo que ya está empezando a suceder de una manera más amplia, porque siempre ha sucedido. Digamos los fotógrafos con más habilidad técnica siempre ha podido modificarlo de una forma original. Pero ahora bueno con las nuevas herramientas tecnológicas, creo que eso también es otro de los principios básicos para hablar de imagen fotográfica, la tecnología. Desde esa perspectiva si... estamos justo en ese momento de transición, entre que hay una idea, un ideario, sobre lo que es la imagen fotográfica, que se mantiene bastante fijo en cierto sentido, pero por otro lado sabemos que está modificándose, o sea lo que se piensa sobre lo que es esa imagen. Y es natural porque de alguna forma la asociación con la tecnología, que tiene desde sus inicios, marca necesariamente que va modificándose en tanto la tecnología la dinamiza.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía? ¿Existe?

AC: Sí. Pero existe como la otra realidad, al menos así yo lo pienso. La realidad es tan compleja como la queramos desarrollar, cualquier pensamiento sobre ella. Pero hay un vínculo que yo creo que ha tenido la fotografía que tiene que ver mucho con la tesis y con lo que se está desarrollando, la cuestión ética y moral, que siempre la realidad, o lo que creo que estamos acostumbrados a pensar sobre todo de un tiempo para acá, es que esta realidad tenía un vínculo directo con lo moral, con lo ético, ¿no?, sobre todo en el campo, en la fotografía como documento social.

Yo pienso que justo con todos estos procesos de cambio que se están dando, están tocando esa parte de ética o moral de la forma en que pensamos las imágenes, y que finalmente nos están haciendo entrar en una situación más clara, creo, o sea, aparentemente más ambigua, pero creo que es más clara en cuanto a que es más relativa. Porque la realidad es eso. Hay realidades, son muy complejas y nosotros alcanzamos a percibir parte de las cosas que tenemos pero en realidad es justamente... creo que excede y acostumbramos a editar esa realidad para tenerla más al alcance. Y con la imagen y la fotografía habíamos logrado ya casi, cuando se había logrado definir este vínculo con la realidad, de repente se quiebra esto y entonces empieza otra relación con esas imágenes. Justo en la asociación que tiene la fotografía con la realidad y con la ética y la moral, pues ahí está creo que uno de los grandes aportes, en términos culturales, que creo que también quizás hoy mismo no se está poniendo lo suficientemente en el debate sobre lo que es la fotografía. Porque lo que predomina es mucho más la sensación, creo, de asombro ante la tecnología y lo que implica.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

AC: Hay una tendencia... digo es muy importante la obra de Manuel Álvarez Bravo, de Don Manuel, finalmente es quien logró llevar a cabo la síntesis más precisa y "preciosa", como el decía, de un imaginario cultural, el mexicano con relación con una imagen fotográfica, en cierto momento. O sea esto creo que es muy claro y en

general es muy reconocido en todo el mundo. Pero a la vez creo que eso corresponde a otra etapa del pensamiento sobre México. O sea, una etapa que ahora mismo se puede ver con cierta nostalgia, incluso identificada también como un momento o un espacio de tiempo que justo estamos revisando un poco en términos generales.

Y al revisarlo también yo creo que nos estamos dando cuenta que es un parte de esta realidad social mucho más amplia que también creo que lo que no se ha revisado lo suficiente en este caso, es la fortuna crítica que tuvo y qué tanto esta fortuna crítica ha implicado ciertas lecturas sobre esa obra, como puede suceder con otros artistas importantes en México. El caso más señalado es Frida Kahlo, que incluso forma parte de esa generación, que es una generación mítica se puede decir, Rivera, en todos los campos hay grandes creadores.

Sin embargo yo creo que en el caso de Manuel Álvarez Bravo y de la fotografía se asocian muchas cosas que forman parte para bien y para mal del imaginario mexicano. Entonces es una figura paternal, y en México el paternalismo y el machismo y todo lo que tiene que ver con una figura... implica también una relación con las personas, con los creadores incluso que los coloca a veces por ejemplo en esa posición como de seres míticos que como que dan pauta a todos los demás. No sé si has leído esta frase de Monsiváis que "con los tres grandes de la pintura todos los demás empequeñecieron por decreto", que es una frase muy atinada, para describir lo que pasó con los artistas de esa generación.

Por ejemplo, ahora mismo se está redescubriendo a un fotógrafo que trabajó en los mismos años que Álvarez Bravo, Agustín Jiménez. Y ha sido para muchos una sorpresa, ver ese trabajo. Y yo hace mucho tiempo, hace muchos años, casi cuando regresé a México después de haber estudiado en Barcelona, tuve interés por sondear un poco la historia de la fotografía, y vi cosas de Jiménez que referían en algunos artículos hace 20 años, y eran para mí en ese tiempo que estaba yo pensando hacer la historia de la foto, pues era una sorpresa un poco porque dices... bueno cómo es que hay un autor tan moderno, o que en ese entonces también se le conocía como tal, y qué pasó con él que no tuvo el mismo éxito que el otro que finalmente son de la misma edad, vivieron también la vida y yo creo que ahí te encuentras con que hay una vinculación muy fuerte en términos de lo que fue el proceso cultural mexicano en ese periodo con lo que esas obras implican para su gremio, por así decirlo, el gremio de los fotógrafos y también para su sociedad.

Yo creo que Jiménez fue en su época muy conocido, es decir que circulaba mucho su obra, tanto como la de Álvarez Bravo. Pero bueno los ciclos cambian, y cuando se revaloriza un poco el papel de la fotografía y de los fotógrafos entonces está la figura de Álvarez Bravo que a su vez sí tiene una impronta muy grande por esta idea de la escuela de fotografía que se puede ubicar en México a partir de él Álvarez Bravo, pero afortunadamente las investigaciones que se están haciendo están como deslindando, como qué tanto él, qué tanto Tina Modotti, qué tanto Jiménez, qué tanto Mariana Yampolsky, Álvarez Bravo, o sea todo este universo como que se está desmenuzando y esa es la gran ventaja de que se pueda ver desde otra perspectiva esa obra y reconocer de muchas maneras.

LMC: Sí, muchos fotógrafos me han dicho que hay que desmitificarlo porque hay otros que también se merecen los mismos...

AC: Pero también es verdad que es un mito, o sea yo digo por ese lado también creo que hay que convivir con ese mito y hay que valorarlo para bien porque al final es una realidad. Digamos ese mito hizo que se identificara la fotografía mexicana como una iconografía poderosa en términos del imaginario social del mundo y del mundo occidental a través de la foto. Es muy complejo, yo creo que es muy interesante por eso, porque se ligan muchas cosas ahí y es verdad que sí es un gran artista o sea, indiscutiblemente ¿no? Pero sí es verdad que también no se ha estudiado lo suficiente todos estos procesos, en particular este que te comenté de la fortuna crítica. Porque hay muy pocos estudios en ese sentido en México.

LMC: También me han dicho que no ha hecho mucho por la juventud, para los jóvenes fotógrafos. Una frase, yo creo que de Rafael Doniz me dijo "Mariana Yampolsky los estaba ayudando a los jóvenes y Don Manuel Álvarez Bravo se estaba aprovechando de ellos" ¿Está de acuerdo con eso?

AC: No lo sé, yo creo que hay muchas maneras de verlo ¿no? Doniz, Flor Garduño, Jesús Sánchez Uribe, Graciela Iturbide, José Ángel Rodríguez, hay una generación que estuvo muy cerca de él y en ese sentido ellos tienen un vínculo directo, afectivo, mediado en ese sentido por una relación. Nacho López, Héctor García, o sea tiene como en ese sentido dos... por decirte Héctor García y Nacho López, Héctor García lo asume como su maestro en todos los sentidos. Nacho López toma alguna posición crítica. Y Álvarez Bravo se la cobró, negando su obra ¿no?

Es un poco ahora sí que los entre telones del asunto. Pero a la vez es un hecho, más allá de eso, y te pondría un poco una relación personal... o sea, cuando yo fui a estudiar fotografía a España no conocía realmente quien era él, pero cuando vi su trabajo en España me deslumbró, como podía haberme deslumbrado Octavio Paz, describiendo su relación en México sin yo conocer a los personajes porque me estaba formando.

Yo no dudo que haya en ese sentido muchísimos autores que tengan un vínculo muy fuerte, porque la verdad es que las imágenes son muy conmovedoras. Pero bueno, esa formación no es la formación de maestro alumno que es la que tuvo con Doniz, que en ese sentido queda como un hueco, pues sí porque es como una de las referencias que se dan sobre él, que fue poco generoso digamos para reconocer la obra de otros. Pero eso es buena parte de la leyenda misma y de las virtudes o no de los artistas y de los grandes artistas.

Yo creo que en México también hay esa situación, nos cuesta trabajo reconocer a los grandes artistas. Pero a la vez también es paradójico porque de pronto los colocamos en blanco y negro, como una situación paradójica, como no ha habido mucha crítica importante en México, crítica de fondo ¿no? no crítica de chisme, sino una crítica más analítica, más severa, más rigurosa, creo que eso es lo que ha hecho... digo, apenas estamos como empezando a abrir eso. Pero eso es en general, o sea yo creo que eso que sucede con Álvarez Bravo sucede con Octavio Paz, por ejemplo, por parte de la literatura ¿no? o sea, es una figura similar y tiene lo mismo, o sea sus retractores y sus admiradores.

Eso es un poco algo de lo que estaba pensando pero ya si me acuerdo te digo... Ya me acordé y es una anécdota que me pasó el año pasado y es en relación con este vínculo con los fotógrafos jóvenes. Hace un año hubo un fotógrafo... hay un taller aquí que se hace con jóvenes artistas y hay dos grupos. Uno que son los

fotógrafos más tirados a la tradición documental y otro que son fotógrafos o artistas que trabajan más sobre los medios relacionados con la foto y el arte conceptual. En ese grupo hubo uno que su obra fue el cierre digamos hacer una frase "Álvarez Bravo es puto" ¿no? y era como ponerla aquí, matar el padre... Y fue interesante para mí también porque obviamente el día de la inauguración, un día antes, me dicen "oye, esta es la obra, o sea ¿qué hacemos?" No la voy a permitir porque me parece un insulto. Hablamos, negociamos con el artista, un joven, y al final acordamos. Mira me parece un agravio. Si yo lo veo desde otra perspectiva es demasiado fácil pero manejando la situación, de ser flexibles me parece que está fuera de lugar y que en esta institución en particular se presta a una provocación que yo no estoy dispuesto a permitir. En todo caso que digan que censuro, no hay problema, pero prefiero discutirlo y no abrir esa provocación. Entonces bueno, al final lo que hizo fue tachar la frase, de todas maneras luego cuando la pintura se transparentó se veía... pero abajo le puso "por criterios de la Institución no es posible presentar completa esta obra" algo así... Para mí creo que al final quedó mejor, quedó ya más como una pieza negociada y toda una idea ahí detrás. Pero eso da una señal creo de... esa sensación también sobre todo cuando algunos jóvenes no tienen tampoco suficientes referencias, esa sensación de ahogo, de sentirse bajo un régimen donde hay una figura tan poderosa y que es una figura inalcanzable. Por ahí... esa era la anécdota que creo que da una idea de esto.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

AC: Mira precisamente creo que, como a sucedido en todo el mundo en los últimos 20-25 años, ha ido conectándose cada vez más el vínculo y las formas de producir, de difundir, de expresar, desde la fotografía, las cuestiones que presentan los autores. O sea, creo que afortunadamente la tradición fotográfica en México es muy sólida, tiene una historia muy rica, muy diversa, muy compleja, y eso coloca en una posición al interior creo de un auto conocimiento en relación a esa tradición, cuando uno se forma, que hace que uno sienta una base. A veces esa base es demasiado pesada, como lo que estábamos hablando en relación a Álvarez Bravo.

Por ejemplo, yo hace poco conocí una exposición que se está haciendo precisamente en España. Curó Alejandro Castellote, la de "Mapas Abiertos, fotografía contemporánea en América Latina" que estuvo en Barcelona y Madrid, ya está terminando, la vamos a tener aquí en Junio. Y a mí me tocó estar en parte del proceso y escribí un texto sobre foto mexicana contemporánea en los 90's. Veía los fotógrafos argentinos por ejemplo, y me llamaba mucho la atención su capacidad de conectarse con lo que está pasando un poco en el mundo a nivel general de la forma que se está haciendo la imagen y en relación con los fotógrafos mexicanos, como que los sentía más ligeros a ellos, que es un poco lo que sucede, digo si pensamos en dos tradiciones fotográficas en América Latina por ejemplo.

Pero a la vez es un hecho que México en ese sentido y la fotografía en México tiene un espacio de significación muy amplia, por un lado están los autores, por otro lado están estas instituciones que se han creado alrededor de la fotografía, los mismo proyectos desarrollados por los fotógrafos o algunos líderes en el campo, como pueden ser Pedro Meyer en particular o en otro sentido Nacho López, Pablo Ortiz Monasterio, Pedro Valtierra o sea gente que también se ha dedicado como a

crear proyectos de difusión. Y que en algunos casos son proyectos que han alcanzado estándares internacionales. Eso es una parte que es la que circula más hacia fuera.

Al interior yo creo que lo más interesante que está sucediendo con la fotografía ahora mismo es la diversificación de centros de producción. Antes la misma concentración de poder del país generaba que sólo la ciudad de México y los artistas de la ciudad de México defendieran su trabajo y de los 90's para acá los artistas de Monterrey, de Tijuana, de Oaxaca, de Veracruz tienden a tener un contacto cada vez más permanente y una circulación de su trabajo y una interconexión de proyectos, que empieza a ser fuerte y en algunos casos esa es la gran ventaja. Yo siento que está generando una visión distinta de lo que se ha manejado como el mexicano, que en realidad ha sido lo que producimos en el centro del país. Y la visión que se tiene desde el centro, aunque se del norte o del sur o de los indígenas por ejemplo pero que responde a una dinámica central.

LMC: Yo también lo veo así, pero algunos los fotógrafos me comentaron de que aquí no hay mercado para sus obras, que no pueden vender y que dependen de becas. Entiendo que hay varias becas, que hay posibilidades, pero se quejan que no hay mercado.

AC: Y es una ilusión, porque en realidad cuál mercado puede haber en este país, digo, y cuál mercado hay en el mundo, ¿no?

Creo que desgraciadamente a veces los fotógrafos sí no tienen suficiente formación. O sea suficiente comprensión de lo que es el fenómeno mismo de la fotografía, porque en general ningún fotógrafo vive de su obra, ninguno en todo el mundo. Como pasa en el arte, unos cuantos alcanzan a entrar en ese circuito de la elite artística y a cotizar su obra pero esos siempre van a ser los menos, pero por otro lado es verdad que, por ejemplo en otros países, pues hay una, como aquí mismo sucede, muchos de los fotógrafos casi todos tienen trabajo de encargo. Y eso siempre ha sucedido. El mismo Álvarez Bravo, fue hasta muy mayor cuando empezaron a comprarle obra. Pero, es verdad que lo que sí no se ha desarrollado lo suficiente es un mercado, en el campo artístico.

Pero se ha desarrollado más en los últimos años, y paradójicamente se ha desarrollado también, como que fuera hasta cierto punto, o sea marcando las reglas el campo artístico, más que el campo de los fotógrafos, lo cual creo que eso ellos lo sienten como una deficiencia porque no están muy acostumbrados a trabajar en ese sistema.

En los últimos años las colecciones, como la colección Televisa, la colección Jumex [Jumex es una compañía mexicana de refrescos], que son colecciones de arte contemporáneo, en gran medida están basadas en la fotografía, como todas las colecciones actuales o muchas de las colecciones actuales. Pero más que en la fotografía producida por artistas que no se asumen como fotógrafos y no por fotógrafos. Entonces yo creo que eso a muchos fotógrafos los tiene desconcertados.

Es paradójico, es lo que hablamos al principio, es como si la fotografía que está a tu alcance es status de arte pero quienes aprovechan ese status son los artistas y los fotógrafos que ya habían luchado por alcanzar ese status quedan un poco al margen, o cuando entran a ese mercado, entran bajo las reglas que imponen ese campo artístico y ellos a veces ni se enteran de qué está pasando con su trabajo.

LMC: ¿Cuál es la función del Centro de la Imagen y qué más me puede comentar al respecto?

AC: Cumple 10 años. El Centro es finalmente la concreción de todo un proceso de legitimación de la fotografía en México, junto con la fototeca del INAH, la fototeca que está en Pachuca, son las dos instituciones principales. Una más que nada es depositaria de la memoria, y en este caso el Centro como dinamizador de la actualidad, de lo que sucede con la fotografía actualmente.

Pues es una institución, en ese sentido, afortunadamente joven, lo que hace que tenga bastante flexibilidad como proyecto, forma parte del Centro Nacional de las Artes ahora, antes no. Y de alguna manera lo que vino a ser durante la gestión de Patricia Mendoza, que logró como aglutinar creo, medir muy bien lo que estaba sucediendo en el momento, las necesidades, y generar que el Centro fuera como el foco de un movimiento muy diverso y como el referente a nivel internacional de lo que se está produciendo no sólo en México sino en América Latina, o sea de alguna forma creo que esa fue la función que llegó a cubrir bastante bien como una función expansiva.

La parte digamos que yo retomo después, lo que sucede ahora, pues es entrar en otro momento. O sea finalmente también es una verdad que esa idea con la que surge el Centro cambia en el momento en que este país empieza a dar signos de otras necesidades, o sea México por ejemplo en relación a su liderazgo con América Latina pues ahora lo tiene más competido. Brasil se hace cada vez más fuerte en ese sentido. Políticamente, por ejemplo Venezuela, Colombia, Perú, Chile mismo, ahora que creo que ya tiene un Museo de la Fotografía. Como que van desarrollando sus propias dinámicas. Sí hay una referencia de aquello que sucedió en otro momento, de alguna forma este espacio que fueron los coloquios latinoamericanos, el consejo mexicano de fotografía, o sea como instituciones. Pero en ese sentido también como que, pues, lo que ahora yo percibo, le toca formularse al propio proyecto, medir sus límites, sus alcances y potenciar aspectos que, sobre todo en mi caso es lo que yo estoy tratando de hacer, es darle un valor a lo que es el proyecto investigativo de la fotografía. Que yo vengo de ello. Creo que lo que nos toca es tenerlo y somos privilegiados los que trabajamos en este espacio, porque de alguna forma nos toca hacer la crítica, el análisis de lo que pasa socialmente.

Y aunque eso a veces sea por ejemplo en relación al proyecto anterior, limitado en ciertos aspectos, sobre todo en sus alcances a nivel geográfico, a nivel de impacto, yo tengo la impresión de que también es muy importante en este momento tomar distancia y hacer una reflexión de lo que sucede en el campo, y propiciar que proyectos como Luna Córnea, que van en ese sentido, o que las exposiciones mismas se conviertan en proyectos de profundidad, como de abrir espacios, justamente esos aspectos de... digo hay una tradición, hay un conocimiento de la historia pero no lo suficiente. Creo que eso es un poco el papel del centro ahora, eso en lo que toca a la difusión, en lo que toca la educación un poco lo mismo.

Ahora hay cada vez más escuelas de fotografía, no sólo aquí sino en todo el país, más proyectos. El año pasado hicimos un coloquio sobre educación, un poco lo que pudimos vislumbrar, fue los grandes desniveles que hay. Desde proyectos muy serios, muy reflexivos hasta proyectos muy elementales, en la mayoría de los casos es una realidad. Maestros muy empíricos totalmente desinformados, a veces en las universidades más prestigiadas como la UNAM. Esa es una realidad por decirte, en el

caso del Centro, desarrolla un programa educativo, que ahí la gran ventaja de que no es un espacio académico formal, sino que tiene esta flexibilidad de ir modificando, no demasiado pero sí cada más o menos los contenidos, sus direcciones, experimentar con lo que es educación misma de la imagen, que yo creo que ese es su privilegio.

En el campo editorial, de alguna forma Luna Córnea representa bien al Centro, es creo que un espacio de reflexión también importante con una mirada como la que tienen sus directores, de la fotografía como fenómeno cultural, que creo que es una ventaja que a veces no sabemos apreciar lo suficiente porque la cultura sobre la fotografía ha sido más bien de los autores. Como que esas líneas de acción que tiene el Centro: la editorial, las exposiciones, la educación, las publicaciones.

Su gran desventaja hasta ahora ha sido la de la información. O sea no hemos logrado consolidar un espacio en el cual el Centro sea un referente informativo, en la biblioteca del Centro, un espacio incluso en Internet que es lo que estamos tratando de hacer ahora. Que no es un problema propiamente del Centro, es un problema del país. En algún momento, como bien refiere este historiador Enrique Florescano, como que perdimos la calidad en los espacios académicos, la calidad para crear proyectos importantes de memoria histórica y sobre todo la reciente, desgraciadamente yo creo que la formación en este campo, en este terreno, de críticos de la cultura ha sido muy deficiente, me parece.

LMC: ¿Se acuerda de una exposición y mesa redonda del 1988 que hizo Agustín Estrada en el INI¹ precisamente con lo que es la cultura indígena como tema en la fotografía mexicana? Usted estuvo en la mesa redonda. ¿Que me puede comentar sobre aquel proyecto y porqué se quedó olvidado?

AC: Creo que justo era la etapa en un momento dado... Hubo un periodo reciente en la fotografía, de 1977 a 1986 hubo así como una ebullición de actividades y de pronto como vino, coincide también, ya sabes que aquí todos los ciclos son cada 6 años. Pero entonces se marcaron muchísimo más, creo que en este último sexenio como que la transición con todo y las complejidades y dificultades ha sido más suave porque no ha habido un gran quiebre económico como ha sucedido en todas las sucesiones desde el '70, '76 en particular, cuando fue bajando la calidad de vida. En el '88, precisamente en el año del cambio en el gobierno del sexenio de Miguel de la Madrid y entre Carlos Salinas, previamente a eso venía bajando como sucedió siempre, digo la crisis en la que siempre se acababan los sexenios no fue la excepción.

En el campo de la fotografía misma, el consejo mexicano perdió mucha fuerza en esos años. La bienal que se hizo en el '88, no hay casi referencias. Es lo que creo que hace el contexto de esta exposición, que es el proyecto que hizo Agustín, que yo lo conocía por ese proyecto a él, por vía del Instituto Nacional Indigenista, porque él entonces coordinaba ese archivo, que es un archivo clave por muchas razones; han pasado ahí gente importante, era parte de un proyecto cultural que todavía entonces tenía alguna relevancia. Sin embargo, ese contexto no era muy favorable, ya para ese tipo de proyectos. De hecho en el '88... como el Consejo Mexicano de Fotografía, que era el que había, como el antecedente del Centro de la Imagen, el que había

¹ Véase también el anexo F del presente trabajo.

mantenido un liderazgo en cuanto a la promoción de la fotografía, desaparece casi por completo, pierden la casa, empiezan a tener una serie de conflictos difíciles de afrontar.

Y al '89 surge lo que es los 150 años de la foto, que renuevan el proyecto, como que en el proceso mismo de cambio de gobierno, viene el salinismo... finalmente todo esto reflejaba la crisis desde la cual no se ha terminado, de que había un modelo cultural de las grandes instituciones creadas durante la época de auge del priismo, los 40's, que es el INAH, bueno el INAH desde antes, pero el INBA, que como modelos ya se habían agotado, o sino agotado por lo menos ya se habían complicado reformularlos para el nuevo proyecto que querían instalar. Entonces de ahí se hace todo un giro a nivel de políticas culturales que es la instalación del CONACULTA y la creación... como los antecedentes del Centro de la Imagen y ahí en ese momento hay una revitalización del medio, también por la cercanía que había con los grupos de poder, a nivel político, en este caso, en particular de Pablo Ortiz, Pedro Meyer, que pudieron sincronizar en ese sentido la dinámica que había en relación a la foto y ahí se vuelve a dar una renovación, sobre todo en el 89, con los 150 años de la foto.

Este proyecto de Agustín creo que tuvo la virtud de hacer una revisión general que no se había dado, que no se había dado me parece hasta entonces, cuando menos decentemente, y bueno, esa desventaja que quizá no cae en el momento mejor, aunque se ha mantenido vigente porque ha circulado, creo que la colección la tiene el INI, de repente sale la exposición. Es una cosa un poco rara, porque yo he detectado por ahí... o sea sí ha mantenido cierta vida, de alguna forma es parte... supongo que si conoces este libro "De fotógrafos e indios".

LMC: Sí.

AC: Y este otro del "Ojo de vidrio". Es justo la fotografía indigenista en México que hizo un banco, Banamex, que hizo me parece que Jaime Veliz. Es como un libro grande. Esos como que son los volúmenes que vienen a ser la continuación hasta cierto punto de este proyecto que hizo Agustín.

LMC: "De fotógrafos e indios" se publicó apenas.

AC: Apenas, el de Banamex es anterior, creo que es Banamex... Sí ya tiene un poco de tiempo y que creo que uno de los ensayos es de Roger Bartra en el de Banamex, no estoy seguro, yo lo he visto así también de pasada. Pero sí son como referencias importantes de lo que ha sido esta tradición. Que bueno, cuando se hizo esa mesa redonda yo entonces hacía... porque Agustín precisamente me invitó, porque yo entonces todavía hacía fotografía, y colaboraba en una revista, en FotoZoom, escribiendo crítica sobre imagen.

LMC: Yo no vi la exposición, pero Agustín me dijo que sí se veía el interés por las fotos.

AC: De hecho yo tengo un texto. Precisamente como el tema sí es un tema que creo que es importante, en aquella ocasión preparé algo y luego revisé la exposición e

intenté hacer una crítica, hace muchos años. La mesa redonda, pues bueno fue un poco como todas las mesas, no todos aportan demasiado...

Hay otra referencia importante de 2 años, no sé si la tienes identificada que es de un proyecto que se hizo en la UNAM que se llama "Signos de identidad". Está en el archivo del Instituto de Investigaciones Sociales, que precisamente en los 150 años de la fotografía cumplían creo que 50 años como institución. Entonces en ese tiempo, Carlos Martínez Assad era el director del Instituto y ahí hay un archivo que se llama "México Indígena" que fue creado en los años 40's, creo que es de los 30's, para documentar precisamente las etnias, que muchas de ellas ya desaparecieron, por parte de dos fotógrafos, Raúl E. Discua y Enrique Hernández Morones. Cuando hicieron eso, lo hicieron una exposición², el archivo está en el Instituto de Investigaciones Sociales. Margarita Morfín es quien tiene a su cargo ese archivo y de hecho hay una investigadora que es Deborah Dorotinsky, creo que es, quien ha estado trabajando...

Lo interesante también de ese libro³, de esa referencia, es que en ese libro le pidieron un texto a Guillermo Bonfil Batalla, que estaba justo en su momento de lanzar la tesis esta de "México Profundo", entonces desde esa perspectiva hace un análisis de lo que implican esas imágenes en relación a la sociedad y la cultura mexicana. Entonces sí es un libro importante y bien hecho además; las fotos no son buenas, son registros muy pobres. Se ve que lo hicieron de manera muy improvisada, un poco raro porque sí era gente con cierta formación, los fotógrafos, alumnos de Jiménez, uno de ellos en particular. Y por ahí yo debo de tener incluso quizá una entrevista con uno de ellos, pero justamente el problema de que, pues es otro archivo que no ha sido... parece ser que Deborah Dorotinsky sí ha estudiado más a fondo el tema. Y sí es otra referencia de ese tiempo, justo en el '89 fue cuando se dio a conocer. David Maawad hizo la edición de las imágenes.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

AC: ¿Desde qué perspectiva?

LMC: Me refiero a la producción, que había mucho interés por la cultura indígena, que se sacaron muchas fotos de la cultura indígena, por indígenas y por no indígenas.

AC: Quizá lo significativo es que se empezaron a crear proyectos para que los indígenas hicieran imágenes, como lo que se ha hecho en Chiapas con el archivo que coordina Carlota Duarte, más recientemente con lo de Mariana Rosenberg y el taller de Guelatao.

En cuanto al trabajo sobre culturas indígenas yo creo que se mantuvo más o menos la misma producción, o sea siempre ha habido una producción importante en

² *Signos de Identidad del acervo fotográfico México Indígena*, Palacio de Bellas Artes, México, marzo y abril de 1989.

³ Catálogo: *Signos de Identidad*, textos de Carlos Martínez Assad, Guillermo Bonfil Batalla, María Luisa Puga y Carlos Monsiváis, fotografías de Raúl E. Discua y Enrique Hernández Morones, México D.F. 1989

ese sentido. Quizás cambió un poco la atención que se le dio. Hubo una colección muy importante en los 80's que es la primera que hace Pablo Ortiz [Monasterio], la de México Indígena, que me parece que es otra, en su momento más vinculado a lo que estaba empezando a moverse como producción, o sea todos los que participan Nacho López, Graciela [Iturbide], ahí hay una vinculación muy interesante entre esta fotografía actual que se está produciendo en ese momento y el proyecto de difusión sobre el tema, coinciden, como pasó con Agustín [Estrada] en el caso del INI, hay esas coincidencias que han favorecido mucho que los proyectos alcancen un nivel cualitativo.

No estoy tan seguro, en ese sentido... digo esta este libro de fotógrafos y de indios, que entra un poco en este tema, más capacidad crítica me parece, pero obviamente ahí hay todo un tema por profundizar, yo creo que el de Chiapas ha sido... a nivel social sí ha habido una mayor cantidad de referencias hacia el tema indígena, a partir de Chiapas. Pero eso también es relativo porque depende de una serie de... o sea, si uno piensa en un estado como Oaxaca, pues hay indígenas cotidianos, nunca se ha perdido, es una forma de vida. Desde los centros, como en este caso el centro del país, se revisa lo indígena a partir de la emergencia de los zapatistas. Pero yo también tengo la impresión que se puede en este caso, por decirte de Oaxaca, digo ahí ya hay leyes indígenas vigentes, a veces para desgracia de los indígenas, pero eso como que no ha llamado demasiado la atención porque es más cotidiano digamos, y obviamente lo de Chiapas es como foco en los 90's y toda esa problemática, pero yo creo que con todo lo justa que pueda ser... también es verdad que esta diversidad que te comentaba que como país tiene México no se ve reflejada totalmente en ese proceso, porque también es verdad que ha habido otros proyectos... Hay un proyecto que parece muy importante en ese sentido que es el de Eniac Martínez con los mixtecos.

Que actualizaron el discurso sobre la imagen de un pueblo indígena y que yo creo que si regresáramos un poco a matizar lo que ha sido la fotografía en este sentido podríamos encontrar que finalmente, incluso desde las tesis de Bonfil Batalla, es que es hasta cierto punto un mito el México indio, porque casi todos tenemos cierto, por una o por otra razón, ese abismo. Sin embargo sí hay cierta focalización sobre el tema, en particular por esa lucha zapatista en los 90's. Pero creo que, digamos en los 80's por decir algo, hubo grandes ensayos como estos que hablamos de México indígena y posturas también interesantes como la de Nacho López, en particular me parece muy significativa para analizar este fenómeno. No sé si conoces este libro de Nacho López, el naranja que hicieron, sobre sus fotografías de los indígenas en particular, que es un libro muy interesante. Es uno que sólo es sobre las fotografías de los pueblos indígenas de Nacho López. No sé exactamente si es antropólogo. A mí me gusta cómo escribe, y hace muy emotivo el recuento de Nacho López con los indígenas tarascos haciendo la representación del Día de los Muertos, cuando hizo el trabajo con López Obrador [López Obrador era en ese tiempo gobernador del DF] en Tabasco, en la zona de los chontales; en Oaxaca mismo con los mijes, me parece con los mazatecos, no sé en la Sierra Madre; más recientemente en su última etapa en el Valle del Mezquital, con los otomíes. Y es interesante porque marca una relación entre alguien que precisamente surge dentro de este imaginario cultural mexicano a mediados de siglo que mitificaba la imagen indígena a un proceso en el que va creando imágenes cada vez mas sencillas, se puede decir por un lado, pero que en esa sencillez tratan de comunicar de otra

manera ese vínculo con ese mundo. Es interesante, y eso sucede cuando en los 80's mucho...

En algún momento hice mi investigación sobre la fotografía en Oaxaca, ahí es el lugar con mayor concentración de la cultura indígena en todo el país, más diversidad de culturas. Había una referencia, y es muy interesante porque el análisis que se escribe sobre Pablo Ortiz Monasterio sobre los huaves, en Oaxaca precisamente, es un texto crítico sobre lo que implican esas imágenes. Y la diferencia que había pongamos entre un fotógrafo como Pablo en ese momento tratando de crear una iconografía que se saliera de lo tradicional, pero que al mismo tiempo representara ese mundo formalmente, y la obra de Nacho López, que por ejemplo en ese sentido lo formal ya no era la preocupación principal sino la comunicación, o sea ahí hay un mundo en muchos sentidos. Y digo, también en el caso de Flor Garduño; también es muy acabado en ese sentido, Mariana Yampolsky. Yo creo que, talvez con posibilidad de equivocarme, que en ese sentido sí los 80's son una década de imágenes más, o de ensayos, que se trasladan hacia los 90's pero que caso de Eniac [Martínez], Maya Goded. Más recientemente yo extraño, no recuerdo ver ensayos de tanta profundidad como el de los mazahuas de Mariana. Creo que son trabajos de alcances más cortos y de otro tipo porque finalmente la imagen de Pedro Valtierra que sintetiza la lucha zapatista es una imagen que se ha vuelto un ícono.

LMC: Muchos me dicen que el boom estaba en los años 80's. Y hasta Olivier Debroise me dijo el otro día, él más bien siente que en los años 90's ya decae totalmente. Yo no lo siento tan drástico porque hay muchas cosas interesantes, una visión polifacética incluso indígenas que viven de sus obras, yo creo que antes no había esto, que son famosos a nivel internacional. Luego los zapatistas que influyen. O sea yo sí lo veo como unos años especiales, que después decae, ahora por ejemplo, eso sí puede ser.

AC: O no, ¿no?

LMC: Porque Mariana Rosenberg justamente me dijo que ella siente que ya la gente se cansó de ese tema.

AC: Justo ahora hay una chica en España también que está haciendo una tesis sobre lo religioso, o sea la religión y la fotografía. Entonces ella me ha mandado correos y le he mandado, le he escrito, y dice que hay la impresión de que ya pasó una etapa y entramos a otra. Yo no creo eso, yo creo que es más bien de dónde lo analizas. Creo que sí es verdad que en este momento es más complejo porque son otras las circunstancias. Quizá los propios fotógrafos también ya no vienen de una formación en la cual había una cierta idea de lo social. Como que ya en ese sentido, no es que haya pasado nada, simplemente ya están formados de otra manera.

En parte también la cuestión política, hubo una... pues digo el fenómeno zapatista en sí mismo ha generado cualquier cantidad de imágenes, Chiapas, en ese sentido sí ha sido el centro en los 90's de todo este proceso creo. Pero se siguen dando proyectos muy interesantes, hay uno muy bueno de Marcela Tual en Oaxaca sobre una comida de mujeres mixtecas, que de hecho ganó una beca Hasselblad para hacerlo y lo ha estado produciendo recientemente. Es más bien quizá lo que tú señalas, que es más difícil identificarlo, como es más difícil identificar

creo que ahora una sola línea... como que hablar de México como se hablaba todavía hace 10 años como una unidad ya es imposible, eso es lo que ha sucedido más bien.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

AC: Es una distinción de carácter político. Aquí daba yo antes talleres de investigación sobre fotos y en una ocasión me tocó con una antropóloga que trabajaba el tema e hizo la distinción, y tiene razón.

El indigenismo es una política cultural del estado mexicano, en particular la creación del INI, toda esa etapa, Luis Villoro con los grandes momentos del indigenismo en México, o sea es una forma de comprender esa realidad, o de estudiarla, involucrase con ella. Creo que es una etiqueta, en ese sentido creo que es difícil trasladarla a una situación contemporánea, donde ya no existe o al menos es muy limitada la atención, o la visión del estado, o atender una problemática de manera específica, con una política específica, digo sigue habiendo la oficina de atención a pueblos indígenas, pero ya no con esa vocación que tenía mucho que ver con un estado distinto, que era el estado priísta, que era un estado corporativo que tenía que crear estos grupos sociales, integrarlos de cierta manera. Ahí estaba para mí una diferencia, que me parece muy clara.

Es un problema también, problema racial en México, muy complejo. Por un lado se hizo esta recuperación de lo indígena hacia la cultura contemporánea, que es una virtud de ese régimen, con grandes deficiencias que tuvo, de revalorar lo indígena a través de la filosofía de Vasconcelos en particular, pero por otro lado también formó parte de un sistema de dominación que se traslada a quienes desarrollan su vida en ese sistema. Y eso creo es lo que ha sucedido siempre, es muy claro si ves ciertos iconos de los indígenas, la necesidad y ahora mismo sigue siendo con el tema de en nuestro trabajo qué tan ético es acercarse, que tanto se tiene que involucrar, tiene que vivir con estos grupos o no, un poco el límite también, que no es nada más de México, también con los gitanos, es esta relación con el otro finalmente.

Que quizá lo que ha sucedido en los últimos años es que ya todos somos otros, hay quienes se preocupan y sienten que estamos perdiendo algunas cosas con esto. Yo en ese sentido creo que vale la pena ir hacia atrás un poco y en todos los países sucede lo mismo. Claro que en el caso de los indígenas tiene este componente moral, que es lo que hace que sea tan complicado porque finalmente es una realidad, estos pueblos originarios sobreviven en condiciones miserables, pero una parte de esos pueblos que es el que se ha focalizado el tema indígena.

Porque por otro lado, te voy a decir el ejemplo de Oaxaca, es una sociedad indígena en su mayoría y donde nunca ha dejado de haber estratos entre los mismos indígenas, quienes gobiernan en gran medida son los indígenas, y eso nunca cambió ni en la colonia. Tlaxcala es otro caso, o Puebla. Es un tema en ese sentido, digamos... ubica lo indígena en comunidades específicas pero también es verdad que, y eso es la virtud del ensayo de Eniac [Martínez], de decir lo indígena está en ciudad Nezahualcoyotl o en Los Ángeles, y es una realidad es como... a mí me pasa también, mi padre es mestizo pero de origen mixteco, de Oaxaca, y ahí se ha venido

haciendo una revaloración interesante de lo indígena, Toledo en particular, o sea toda esta estructura cultural que se ha creado en Oaxaca en los últimos años tiene que ver con una cultura indígena, donde hay un gran señor, el señor Toledo, que es un cacique cultural, en el mejor sentido, porque a veces le ataca el presidente por lo contrario, por lo que implica el poder, que hace una persona que hace ese papel, pero la forma de manejar las cosas es completamente indígena, la forma en que negocia, entonces... Presidente del Consejo de Cultura y dice dos palabras y si luego no le hacen caso el luego tampoco les hace caso, y tiene un poder muy significativo en términos culturales, y mucho más que muchos que no son indígenas. Ahí es como te digo, es la complejidad.

Una cuestión es la representación de lo indígena, otra cosa es el proceso de cómo se desarrolla esta ideología de lo indígena que en particular en México ha sido, digo Bonfil Batalla y su tesis es complejo... pero a la vez yo creo que no es tan destino de lo que puede suceder en Alemania por ejemplo, o en España que conozco un poco mejor en relación a las diferentes etnias, que los vascos, los catalanes, los gallegos, los andaluces, que defienden ciertas formas culturales y que son también procesos de resistencia a ser dominados por el otro. Pero creo que sí es uno de los temas que en el caso particular de México, como es muy visible la fuerza de las etnias en la cultura, pues eso es lo que las hace más vivas. Seguirá siendo, se siguen desarrollando proyectos pero de manera más distinta a como se hacían hace poco.

LMC: Con esos término tengo un problema, porque algunos han llegado a criticarme por decir "fotógrafos indigenistas" y luego "los indígenas" ya que otra vez hay una postura paternalista de arriba hacia abajo en esto. Por otra parte sí existen esos grupos, tienen una formación diferente y la calidad de sus obras es diferente. Entonces tengo que utilizar unos términos, y estos se utilizan...

AC: ¿Sabes? Yo creo que se tienen que contextualizar. Es un poco lo que te decía, cuando yo hablé de fotografía indigenista y esta antropóloga me dijo es que esa palabra obedece a cierta política, creo que contextualizándolos se elimina gran parte de su carga ideológica.

Creo que también es un hecho que sí se tiene que hablar de colonialismo, finalmente de relaciones a veces horizontales, a veces verticales, porque es una realidad también, siempre tenemos como esa expectativa, y yo mismo que a veces escribo cosas que quizá no debí haberlo dicho de esa manera, y que el autor el fotógrafo, que es una de las tesis que manejaba Nacho López, tiene que involucrarse con el otro, hasta donde es posible eso y hasta donde es una ilusión.

LMC: Héctor García me dijo que tengo que ir a los pueblos, tengo que aprender un idioma indígena. Si no, sólo llegará hasta un cierto grado.

AC: Claro, eso es un hecho, digo para bien o para mal así es. Yo creo que hay un punto en donde el investigador de todas maneras está trabajando sobre sí mismo. Para mí ese es el punto donde es más factible que cualquier proyecto de este tipo aporte, cuando el investigador regresa y bueno porque estás tocando el tema que hay en ti y que hace que entres y que te cuestiona de ti. Porque entonces creo que eres más libre, porque finalmente puedes decir lo que quieras y si de eso sale algo que no es políticamente correcto pues así es ¿no?, es una realidad.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

AC: Sí, en parte. Es lo que te decía por ejemplo hace rato. Lo que pasa es que también depende de la generación. Mis dos padres son de origen indígena en alguna medida, creo que mi madre más mestiza que mi padre, mi padre tiene más rasgos indígenas, de la mixteca en particular. La relación sin embargo de alguien que crece en la ciudad de México en esa etapa en la que yo crecí, todavía se mantenía un cierto desprecio. Por un lado en los libros, es lo que te digo esas contradicciones de la cultura, que creo que se vive en todos lados no sólo aquí, pero que aquí es como una esquizofrenia, los indios en los libros, esta victimización que forma parte del imaginario mexicano, de que nos derrotaron los españoles, la simplificación con la que se crearon esos mitos, digo uno se forma en ese sentido, y por un lado hay una cierta valorización de los indígena y por otro lado hay cierto desprecio.

LMC: Un racismo muy fuerte.

AC: Así es. En mi caso... te digo yo lo veo, más en dirección con mi padre porque los oaxaqueños sienten que ese es un país, y es verdad es un país. O sea en término de sociedades, había como etnias que han siempre negociado y peleado entre sí y siguen igual, como un país, tienen toda una unidad geográfica, lingüística en muchos casos.

Después de muchos años yo reconocí la noción de nacionalidad a partir de esa relación, pero durante muchos años como parte de mi crecimiento no la valore o la menosprecié, como creo que casi todos en México, o sea es un poco la referencia. Porque también, creo que todos los que nacimos después de los 50's en este país como que el objetivo era la modernidad, el desprenderse de los arquetipos nacionales de México, de alguna forma eso creo que se va modificando con los últimos años, en casos específicos, pues bueno a mi me toca en suerte un poco esta por un trabajo de conexión con la cultura en el caso particular de Oaxaca y de descubrimiento y que eso es algo mucho más complejo de lo que yo visualizaba en otro momento, y al reconocer eso digo, bueno pues sí es verdad, o sea condiciones que tienen que ver con esa patria indígena o no, o esa nación de una nación indígena, pero bueno ahí está y es un hecho que sí forma parte de...

En muchos casos, bueno se retoma el valor, como dándole un valor, pues por todas las complejidades que pueden tener, en muchos sentidos, me ha tocado revisar y es interesante, o sea hay fotógrafos en Oaxaca, por ejemplo, en el pueblo que era de mi padre, que Toledo compró parte de su archivo y he visto algunas cosas ahí de pronto y seguramente en algún momento van a estudiar... son fotos indígenas y tal, para mi padre era el fotógrafo de su pueblo y así lo ve, no lo piensa como el... o sea es algo muy cotidiano. Cuando yo veía algunas de esas imágenes y veía los niños que estaban en estas imágenes que eran antiguamente los hijos de los emigrantes, en el caso de mi padre, que cada fiesta del pueblo iban, entonces el fotógrafo les tomaba el retrato. Entonces ahí hay como un vínculo a través de la imagen que creo que es muy poderoso.

Estoy seguro que eso es parte de un momento y que hoy en día es otra... o sea, mi hija por ejemplo ya otra generación que ya nace de padres aquí, en la ciudad. Nosotros tuvimos la oportunidad, en parte un poco por regresar a esa tierra prometida, que es aparte de esa cultura indígena, casi en particular de esos pueblos

de que, no eres de la ciudad tienes que volver al origen. Y hace unos años intentamos ir a ese origen pero no a Oaxaca, a Xalapa y en ese viaje de alguna forma... no se que pase a futuro, pero viví yo y mi hija 3 años allá. Y creo que esos 3 años a la larga van a ser importantes para identificar otra forma de vida, otro pensamiento, otra noción de los ritmos de la, que son muy distintos a los que aun siendo aquella una ciudad pequeña, pero una ciudad, pero es otra noción de las cosas. Por ahí también que esta parte de esta relación con lo indígena, en el caso de México también, es como una ilusión, ahí hay un origen que nunca se ha retomado, ese valor.

LMC: Una cosa que se me ocurrió ahora, ¿cree que lo del indigenismo y todo eso, lo de la cultura indígena, a veces se aprovecha para ciertos propósitos?

AC: Es posible.

LMC: ¿Le doy un ejemplo? Muy fuerte, justamente Francisco Toledo. Que yo vi un documental donde dice que él quiere que todos sus hijos aprendan zapoteco, sale Patricia Mendoza también, y se ve cómo pinta él y todo. Carlos Monsiváis también sale y dice que Toledo y sus hijos son zapotecos, que hablan zapoteco etc., pero cuando fui a Oaxaca hace poco a hacerle una entrevista a Toledo, me dijo: "son ellos, yo ni siquiera hablo zapoteco", o sea son ellos. Y eso sí me sorprendió mucho, que él defiende tanto la cultura y está todo admirable y todo bonito, pero ¿porqué habla de "ellos"? Y en el documental era todo el contrario. Entonces ya me hace dudar.

AC: Mira, digo él es... y somos, o sea en realidad por ese lado te digo, como que la cuestión indígena yo la veo como... si lo apocalisas, después sí son los que viven en las comunidades que tiene cierto grado de... que yo creo que, bueno hablar en esos términos es demasiado extremo, de pureza, porque no es verdad o sea en todos los pueblos unos siempre se están peleando entre sí, igual que en todos lados se casan unos con los otros, se van unos al lado de otros, o sea no hay pureza, es un mito.

Es verdad, y eso es algo que conforme, bueno al menos a mi me pasa, creces te sorprendes de saber que esto es una región donde se ha concentrado tanto poder en cierto sentido cultura, en Mesoamérica, de todo el tiempo. De las pocas regiones originales en ese sentido en el mundo, como pueden ser la cultura japonesa o la china. En el caso de América pues sí hay una fuerte concentración en esta zona del mundo. Y eso tiene que ver con esa relación con la idea de lo original. ¿Quién es mas o quien es menos?

Es verdad que es como dices, de repente sí es como una carta de negociación y se usa de acuerdo a las circunstancias. Pero creo que también hay una especie... digo en el campo de la cultura en México, también hay un, digo en el siglo XX sobre todo, pues se crea un fuerte vinculo con la ideología de izquierda, Marcos y el zapatismo son una amalgama más de eso, pero que también genera cierta culpa entre la clase intelectual porque inevitablemente somos miembros de una elite, pero al tener tan arraigada esa cultura de izquierda, esa elite se siente culpable de no ser parte de esa cotidianidad y busca por otra lado exaltarla y exaltar ese vinculo.

Entonces siempre es como una situación que se puede pensar a veces tramposa, que lo puede ser, pero que yo también más bien pienso como una

situación paradójica, en la cual hay un reconocimiento muy autentico del valor de lo indígena, del valor que pueden tener ellos como dice Toledo. Y yo no se si en este momento está sucediendo algo que hasta seria una esperanza, de decir bueno ya ellos no existen, finalmente si pasa el tiempo te das cuenta que en alguna medida la tesis de Bonfil Batalla es una realidad, pero en alguna medida. Porque también se vuelve como un criterio racista que es lo que pasa muchas veces en Chiapas, cuando los excluidos son los indios que los excluyen los otros indios.

LMC: Sí, también muchos fotógrafos indígenas han sido excluidos de sus comunidades. Xunka' por ejemplo, que sacó el libro sobre su hermanita Cristina, ha sido expulsada de niña junto con su familia. Se cambiaron de religión.

AC: Lo cual es una esquizofrenia muy de... es que sabes también creo que ese es punto... digo desgraciadamente llego a coincidir con la ideología nacionalista, el nacionalismo más primario, racista de los... o sea esta ideología que viene... en el siglo XX de alguna forma se origina u obtiene su punto mas alto en Europa, pero se traslada a México, o sea digo, finalmente es un hecho... y además la Revolución, y toda esta cultura tan violenta que es parte del origen de la vida cotidiana en México. Como que entra en un vinculo muy estrecho con... por ejemplo en ese sentido es una realidad que es muy jodida, esa es la palabra, la vida de las mujeres en las comunidades indígenas.

LMC: Me han hablado mucho de esto.

AC: Entonces como que el hecho de y eso lo puede uno vivir, o sea yo veo a mi madre, que viene de otra zona indígena del Valle el Mezquital, que es una de las zonas más deprimidas y pobres del país, y se que me ha trasmitido parte esa situación tan difícil, de resistencia frente a un poder que oprime muy duramente a la mujer, a través del alcoholismo, una serie de condiciones, que forman parte también de esa miseria, desgraciadamente en la cual se desarrolla la vida. Es como muy complejo porque en realidad existe esta profundidad de por ejemplo, la cuestión religiosa, de la cual también llega a ser fanatismo. Por ejemplo mucha gente de Chiapas vive o sobrevive, trata de sobrevivir porque es una manera también de pretejerse.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

AC: Pues un poco lo que hemos hablado. Hay indígenas muy exitosos, los poblanos que viven en Nueva York, que venden la tortilla y en ese sentido es gente que ha sabido luchar y tener un espacio, como hay muchos indígenas, finalmente te decía como mis padres, que tienen ese origen campesino indígena, pero lo mismo pasa en Europa, los padre de muchos que viven en ciudades son así de origen campesino indígena. Y existen estos pueblos que se mantienen un tanto aislados de la modernidad que es donde se identifica el indígena. Es un tema inagotable, me refiero por ejemplo a las condiciones de vía que... en que medida el hecho de que prevalezcan ciertas condiciones en sus comunidades, de miseria, implica para la gran mayoría un rezago para cierta visión del mundo, para otra visión no es tal. Creo que depende mucho de desde donde se vean las cosas.

De ahí creo que no solo la cultura indígena de México, sino en todo el mundo, los pueblos campesinos en particular, pues digo hemos tratado de olvidarlos, cada vez la tendencia va más por ahí. Este teórico crítico, se llama, creo que es inglés que vive en un pueblo en Francia, no me acuerdo, que hace una valoración de esa forma de vida indígena, campesina finalmente, que tiene otra conexión con esa realidad de la que hablamos, que es un hecho... no de México, es de todos los campesinos del mundo. Y él se retira a este lugar y desde ahí escribe, lleva una vida modesta.

Quizás para mí es un poco una referencia que a veces se olvida, se olvida y se mitifica. Por un lado de pronto se vuelve un discurso a veces demasiado solemne dentro de su forma de presentarse como a veces puede ser lo de Marco, por decir algo. No hace mucho retome la lectura, leí los libros de Castañeda, que ha sido también un referente en ese sentido de todo esto, y fue muy, para mí la lectura de esas referencias, fue muy interesante pensando qué tanto refiere una vida indígena o una vida cualquiera nada más que matizada con un cierta forma de conocer el mundo, por ejemplo yo lo identificaría como una modestia pero en el mejor de los sentidos, o sea como una riqueza en el contacto con esa realidad de la que hablábamos. Porque quizás no está mediada por todas las cosas que acostumbramos en esas ciudades pero a la vez con otras formas de vida que no necesariamente son mejores o peores. Y por ejemplo no en todos los lugares implican que hay una presión con mujeres, por ejemplo en Juchitán no ha sucedido eso, la mujeres tiene un papel activo, no tiene una sujeción. Entonces para mí esa diversidad es una mirada hacia estas comunidades, por otro lado también es una verdad que ahí hay una conexión con una serie de valores, la humildad, que se piensa como cristianos muchas veces. Pero bueno finalmente en estos tiempos son valores vigentes...

LMC: También con esta pregunta pretendo quitar o ampliar la imagen de lo que es el indígena, para el europeo que nunca ha estado en México, que sólo se queda en que el indígena es pobre o folclórico, no hace otra cosa que ser pobre o bailar con mascararas. Y quitar un poco eso, dejar bien claro que hay muchas facetas que hay ricos... Estuve en un pueblo con Alicia Ahumada en Hidalgo. Ahí la autoridad del pueblo es una mujer, la maestra, y se ocupó de que por ahí hubiera una carretera. Es muy respetada.

AC: Por supuesto. Eso es algo que es muy importante, digo la misma secretaria, la que está en el gabinete de Fox que es de origen otomí precisamente, que tiene una maestría y no sé que, es una realidad. Digo al mismo tiempo no se puede dejar de ver que es una realidad que la mayoría de los miembros del gabinete son de origen europeo, sus rasgos y... pero tampoco puedes dejar de ver que un presidente como Benito Juárez es indígena y es uno de los grandes mitos de la cultura política de México y lo mismo pasa con Porfirio Díaz.

Es mucho más que la pobreza y la miseria, eso es definitivo, yo creo que en ese sentido... por ejemplo muchas veces las quieren, y se apropia de esas condiciones y busca trabajar sobre ellas porque sabe que ahí está el incentivo, además así es. Está muy claro.

Pero en mi experiencia también a veces en otro tipo de... por ejemplo aquí, teniendo contacto con ese tipo de visión del mundo, a veces uno percibe sus límites y sus contracciones y miserias ideológicas y culturales. Y ahí es donde... también es

verdad que muchas veces se ha usado esta visión de lo indígena en función de identificarlas con una serie de... y en América Latina creo que eso pues es un problema que ha generado para desgracia de los peruanos, bolivianos, mexicanos, no sé, a veces demasiados muertos, es ese mi impresión.

LMC: ¿Personalmente, cree que el INI realmente ha podido mejorar la situación de los pueblos indígenas?

AC: Depende ¿sabes? Hay momentos quizás políticos, te digo porque mi suegro trabajó en el INI, y él me platica y él era un hombre honesto.

LMC: ¿En qué trabajó él?

AC: Estuvo en Colima, en esa zona del país con los tascos, todos esos pueblos que están por allá. Y era otro momento del país, yo creo que a veces eso se olvida. Era un momento en que el PRI fue exitoso y que sí generó una mejoría en la vida de mucha gente, con un sistema totalmente corrupto y muy complejo, pero es un hecho que en esa época de su esplendor en los años 40's 50's, al mismo tiempo que reprimía como todos los estados, generaba condiciones de vida favorables para una gran mayoría, por eso se desarrolló el país. Y en esos años tengo la impresión de que el INI propicio una, no sé si una mejoría, pero sí una atención y no se... digo ahí entraría otro momento, pero pienso por ejemplo en el campo de la cultura, o sea la experiencia con Rulfo en el INI, creo que son hombres honestos, él, Nacho López, mucha gente que participó, de hecho que era parte de ese sistema priísta, como era mi suegro por ejemplo, y que a veces por convicción.

En ese sentido, no sé qué pase en Alemania, pero me puedo imaginar todos los problemas de identidad que tienen los del este... en relación su situación después del muro. Porque estoy seguro que en buena medida la gente se acomoda a las condiciones, muchas veces se adapta y vive bien digamos.

LMC: Hay de todo; algunos que se volvieron ricos de un día al otro y hay otros que sufren en el sistema capitalista.

AC: Seguro, entonces eso es un poco creo que lo mismo, de ir hacia atrás, y a ese momento, el que nos toca conocer, el que me toca vivir a mí a partir de los 70's que empiezan a tener más conciencia, el PRI es otro momento, en realidad toda esta generación de la que he estado hablando que somos lo que tenemos ahorita 30, más de 30, 30 hacia 50 u 80 como en el caso de Héctor, los que tenemos más o menos ahorita 40 nos toca todo un periodo de crisis, o sea nunca conocimos esta etapa de auge de todas esas políticas, o medio conocimos quizás cuando empezamos a tener un trabajo y estas cosas, en las que todavía estas ideas del populismo que ahora se han retomado con López Obrador aquí en el DF sí eran... creo que incluso ahora los que lo acusan de populista y demás digo... hay una desproporción en relación a lo que sucedía entonces que sí era desmesurado, la forma en que el dinero realmente se desperdiciaba en todas estas instituciones, la forma en que la corrupción era cotidiana.

LMC: He oído que había buenos proyectos pero que luego no se realizaron, o al revés, había dinero y había un buen proyecto, se realizó pero nunca se llevó a cabo, o sea nunca se publicó un libro. Lorenzo Armendáriz me dijo que tenía que luchar mucho por su libro y es el único libro que yo conozco donde el indígena tiene nombre, Don tal y cual, Doña tal y cual, con sus fotos y que bien que lucho por eso. –Seguro había muchas cosas buenas pero al parecer hubo otras que se quedaron así a medias.

AC: Mira, finalmente es como pasa con todas las instituciones, tienen sus momentos de auge en los que quizás tienen muchos recursos y aunque haya mucha corrupción como la había en todas las instituciones de México en ese tiempo, es tanta la abundancia que alcanza para todo, incluso para mejorar las condiciones de vida de la gente, porque es un hecho, digo ahí hay un momento que luego olvidamos, pero es un hecho que en esos años México creció, más del 5% anual, eso fue lo que propició realmente que se dieran condiciones de cierta modernidad, en diferentes zonas del país Guadalajara, Monterrey, la ciudad de México. No es en ese sentido un país... es pobre en muchos aspectos pero también digo hay un mercado real industrial que tiene que ver con un desarrollo industrial hasta cierto punto y una expansión de los proyectos sociales que hizo que mucha gente de los estados, que originalmente tenía una raíz indígena, acabara viviendo en las ciudades... es gente que viene, inmigrantes, que eso es lo mismo que hacen ahora los que están en Estados Unidos, ahora ya no vienen para acá porque ya esto no les conviene tanto, ahora se van a donde saben que hay más recursos, pero es lo mismo, yo en ese sentido no veo tan distinto la situación que se debería mejorar eso es un hecho pero también yo no dejo de pensar que mas allá de las naciones, la gente se mueve, los turcos se van a Alemania, las culturas empiezan a ser permeadas por las otras culturas y aunque hayan choques y hayan resistencia al final acaban...

LMC: Enriqueciéndose digamos...

AC: Y empobreciéndose también, las dos.

LMC: El hermano de Maruch se fue a Estados Unidos. Está ahí todavía, nadie sabe cuando va a regresar y Carlota me dijo que ella cree que él es el más artista de todos, justamente por eso porque se mueve y todo, ahora hay gente que podría decir "ya no es indígena porque se fue a..."

AC: Mira yo ahí sí creo que desgraciadamente en México hay mucha autocompasión, o sea mucho victimismo en parte de nosotros mismos hacia el otro... en alguna medida es normal en muchos lugares, pero es verdad que la cultura del éxito digamos, una mejoría en la vida normal de la gente sigue siendo vista con cierto recelo, con cierto sentido de culpa también, porque es una realidad digo, sale uno aquí y es una realidad que hay gente que vive muy mal. Eso es una realidad y algo que también es necesario luchar contra eso, más allá de otras cosas.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

AC: Mira yo creo que es una condición política. No puedo decir que es una etiqueta, pero sí es una posición. En particular te digo, ahora el tema son los zapatistas. Pero volteando a otras zonas del país. En Yucatán, son mayas pero en otro sentido. Cuando conoces a la gente de allá. Digo los habitantes de la ciudad de Mérida, los fotógrafos incluso, tú los ves y los rasgos... y la forma de vida muchas veces. A mí me sorprende que tan violentos son en sus relaciones en Yucatán. Aparentemente es un pueblo apacible, tranquilo, pero son totalmente destructivos entre sí, y yo me imagino los pueblos mayas, nunca hemos acabado de pelear. Y en ese sentido no veo muy lejos... o sea son nuevas formas de vida las que se están dando ahora y hay una visión hacia lo indígena que está muy ligada a esta relación con el otro ¿no?, lo que hablábamos.

Y que yo creo que sí, ese es un punto clave para estudio de este tío, por ahí pasa. Desde ahí ir hacia el fondo y ver hasta donde bueno, yo creo que una parte de lo indígena es la memoria de la cultura y no necesariamente es la que tienen los pueblos que están en las zonas o sea que se pueden decir indígenas, esta aquí. O sea creo que para cualquier habitante de la ciudad que vaya al Museo de Antropología con alguien que venga de afuera es muy orgulloso de decir "eso hacían los que estaban antes aquí". Pero eso no pasa distinto en Alemania, estoy seguro que la gente se siente orgullosa de lo que hacían sus antepasados, en España, en todos lados.

Entonces en ese sentido yo lo veo así, si lo focalizas en casos específicos como en este grupo de Chiapas en procesos como el de ellos, pues ahí están bajo ciertas dinámicas que tienen un contexto... pero creo que lo interesante también de abordar el tema ahora es que afortunadamente, por ejemplo en el campo de la fotografía, ha habido espacios para trabajos como el de Eniac, o como el de Mata ahora, el de las fiestas religiosas de la ciudad de México, el sincretismo de esos ritos en relación de lo actual, o como el culto a la virgen de Guadalupe que esta ahí en las rejas de Chapultepec, y entonces es una identificación con esos mitos indígenas aunque ya pasada por una serie de elementos que ya la gente ni sabe bien cuales son...

LMC: Pero Mata Rosas es justamente el que me dijo que hay que trabajar mucho en eso, que hay que sacar todavía muchísimas fotos y no dejar de sacar o enfocarse en la cultura indígena o lo que se entiende por la cultura indígena, un defensor de esto...

AC: Pero es lo mismo que pasa ahora en la urbe, no se si conoces un trabajo que hizo muy bueno que esta en zonezero.com, Jesús Quintanar sobre los mazahuas, sobre la vida de los mazahua, que es en estas vecindades donde luego vienen a vivir, que tuvo un premio en una bienal de fotoperiodismo, a mí me tocó ser parte del jurado. Y es interesante.

LMC: ¿Desaparecerán los pueblos indígenas de México (en el sentido de que se van a transformar hasta poder ser reconocidos como tarahumaras, huicholes, etc.)?

AC: Pues yo creo que dentro de muchos años así va a suceder porque así ha sucedido en toda la vida, ya finalmente el pueblo romano desapareció como tal, o sea es otro. Algo así...

LMC: Pero hay gente que no quiere que desaparezca o que se transformen, que sean como estadounidenses, no quieren que se transformen de tanto...

AC: Mira, yo pienso... a partir de mi origen, si mi padre que tenía cierto origen indígena, se movió para mejorar la vida y para pensar en que los hijos de él vivieran no bajo un régimen como el que pudieran haber tenido en condiciones de pobreza pues creo que fue bueno para él. Y así lo veo, como que en ese sentido yo pensaría que es verdad que hay quienes resisten o tratan de asumir una posición de defensa frente a una relación con otras culturas, y también es como un derecho.

Pero es una realidad también yo pienso que... se me hace parecido de alguna forma a lo que escribe Krauze, en su libro reciente de "Travesía liberal" donde retoma cosas que ha escrito en los últimos años y habla de qué tanto... bueno cuando cayó el muro todos creo que nos ilusionamos porque habían cambiado las cosas, que de pronto surgen otras situaciones y ahora el fantasma es el fanatismo de todos.

Y ahí es donde yo sí veo el riesgo, en cualquier cultura que se asuma bajo un esquema cultural excluyente, excluyente en ese sentido, de que lo que yo soy no eres tú entonces no tenemos ninguna capacidad para vincularnos por algún motivo. Porque ya de ahí a que yo te mate ya sólo es un pasito, y creo que ese es el punto que sí es a veces delicado de toda esta cuestión indígena, porque en muchos sentidos se juega con eso, se juega con la necesidad de una identificación total con una forma de vida, con una disposición total de las demás. Y además, por otro lado creo que eso es ideológico. Siempre los pueblos... siempre, y las comunidades se relacionan con también por esas luchas que tienen entre sí, se dan periodos de paz y de peleas, y así pasa siempre, pero creo que, el proceso mismo de esta mundialización de lo cultural, es un hecho que creo que a la larga es irreversible, ¿no?

LMC: Yo también creo eso, pero aunque la mayoría me dice "no espero que se preserve, que se quede", sólo uno me dijo "No, yo no, yo quiero que se integren y lo antes posible mejor para todos" Gabriel Figueroa, el único, así de claro. Los demás no, nuestras raíces, se van nuestras raíces, se van a quedar en ruinas.

AC: Creo que también ahí hay una... esto que te comentaba esto de la victimización, depende de en que contexto lo platiques. Si hablas por ejemplo con un empresario de origen indígena te va a decir otras cosas, te va a decir, no pues si estoy bien orgullosos de mi origen con mi familia. Si vas a un restaurante de Oaxaca vas a ver que la gente que va es de Oaxaca, o sea sigue habiendo un vínculo con una tradición que de una forma o de otra se mantiene. Incluso en campos yo te puedo decir bueno hay ahorita un vínculo con la gente de Oaxaca porque tiene que ver con ese origen con que los dos nos reconocemos y que formamos parte de una identidad hasta cierto punto, pero bueno ya lo juegas como de alguna manera distinta. Y lo mismo siento que pasa en muchos campos, depende del interlocutor.

Estoy seguro que el hermano de Maruch quizás, no quiere regresar porque le está yendo mejor en Estados Unidos, como le va mejor a la mayoría de la gente que se va, porque es un mito de que les va mucho peor, sino no estarían allá. Se van porque tienen necesidad de vivir mejor y eso hace que tengan un potencial a nivel de creatividad, de trabajo, de muchas cosas que finalmente hace que sobrevivan en

condiciones adversas. Eso cómo lo relacionas con el que se queda. No lo empobrece yo creo, para mí es como... bueno finalmente les da mas opciones, que es lo que a todos nos debería importar.

En el fondo, si sabemos de que hay manera que la gente no muera de una enfermedad terminal, digo es responsabilidad del estado en parte pero también es responsabilidad de la gente, asumir un reto de sobrevivir y de enfrentarse no necesariamente al estado sino a buscar un poco la manera de generar una mejor vida para sí muy de su entorno. Y ahí hay mucha, mucha gente, la mayoría de los que han logrado.

LMC: Para mí en este caso Genaro justamente me parece totalmente legítimo, sano y bueno que vaya, que aprenda un poco. Todos los fotógrafos mexicanos lo hacen, se van a Barcelona por ejemplo, muchos a Barcelona otros a los Estados Unidos también para aprender ¿porque ellos no? de hecho siento que hace falta que hagan eso. Pues a mí me gustaría ver esas obras que saca ahora.

AC: Nunca se sabe, esa es una idea muy compleja pero muy simple por otro lado. O sea la gente se va a donde siente que puede irle mejor, y no todos son artistas, de hecho la mayoría no lo son y lo hacen pues por una iniciativa y así es como se forma la cultura, no la forman los artistas solamente, la forman la gente que se va y luego crean otra cultura híbrida como los chicanos, esa es otra forma que muchos de nosotros no te reconoces necesariamente en ella.

Pero al revés, no sé si has hablado con Federico Gama, él ganó la última Bienal de fotografía con una serie que es precisamente de los cholos, pero no la cultura chola de Los Ángeles sino la cultura chola de ciudad Neza. Pero es interesante su reflexión sobre el tema, porque son comunidades culturales, como nuevas culturas que crean sus mitos, sus sincretismos y que tienen origen indígena por un lado pero su mirada está en Estados Unidos, la gente que regresa de Estados Unidos que hace otra cultura, ves las fotos y dices pues eso es en Los Ángeles pero no, es aquí.

Yo creo que eso al final es muy interesante como procesos culturales, y en ese sentido pues creo que... finalmente pues ya los aztecas por ejemplo no existen más pero generaron una cultura tan poderosa en ciertos sentidos que sigue viviendo en sus odas. Y lo mismo creo que va a suceder hacia delante.

Yo más bien me preocuparía por qué tanto poder le podemos dejar a las cosas... qué tanta humanidad le puede dejar a las cosas, sin importar si es alemán, si es mexicano, si es indígena, y que no es mejor el trabajo del indígena por estar, o sea el indígena en comunidades aisladas, no es mejor que el del artista que trabaja con medios industriales.

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz o Juan de la Torre forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

AC: No los conozco, te digo yo no he hablado... o sea, que he hablado con fotógrafos indígenas de Oaxaca que viven de la fotografía. Hay un fotógrafo que está aquí, Tomás Martínez, que es de Oaxaca también y que trabaja para el Reforma. El me platicaba eso. Tienen un trabajo que no acaban de reconocer, pero que es de su pueblo, el es de la sierra norte de Oaxaca. El me platicaba mucho estas cosas, que él

tiene un vínculo con Oaxaca... Pedro Valtierra, de hecho se formó él con él; él todavía trabaja con Pedro. [...]

En términos formales y de propuesta el libro de Juana, lo que yo he visto en los libros, no me parece tan significativo como lo de Maruch. Por alguna razón este creo que... ¿Digo, quién sabe lo que pase después con Maruch? Pero cuando yo la vi, esta obra, no me importa si es indígena o no, o sea puedo ver un artista sin pensarme cuál es el origen de su trabajo, de su contexto. Si es importante, pero no siento que la concepción de su trabajo pase necesariamente por ahí. Pasa porque sí expresa cosas como individuo nativo. Un poco me pasa lo mismo, al menos hasta ahorita, con el Taller de Guelatao, pero bueno con eso no sé que va a suceder. También es otra forma de generarse un proyecto, es toda una comunidad y será interesante ver lo que pasa con los colectivos.

LMC: ¿Qué fotografías indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

Esa porque algunos fotógrafos dicen que si ellos hubieran sacado esa foto no la hubieran podido vender jamás. Se vende también por el hecho de que está hecho por un indígena, es como ya marketing no sé, entonces dicen que se le echan demasiadas flores.

AC: Es probable y no lo dudo digo en algunos casos, en el arte sucede mucho en particular. Pero es paradójico, entra esta parte que comentábamos de Álvarez Bravo, la fortuna crítica.

Qué tanto el hecho de que por ejemplo Maruch, no la conozco yo, no he tenido contacto con este grupo de Chiapas, un poquito con el de Guelatao a través de la presentación que tuvieron aquí, muy poco, pero bueno son chavos normales, en realidad son de Guelatao porque crecieron ahí, ahora viven en Oaxaca algunos, otros se han ido a estudiar, es una vida hasta cierto punto normal dentro de cierto estándar de vida, distinta me imagino a estas comunidades que trabaja Carlota ¿no?

Mi impresión en el caso de Maruch, conocía un poco su trabajo de lejos, sus referencias cuando vi su obra en una exposición que había de una colección importante de arte contemporáneo, la colección Hellmann. Me llamó la atención, desde mi punto de vista era muy interesante, muy sencilla por un lado, con todos sus valores y texto, imagen. Desgraciadamente uno se pregunta qué tanto está involucrado también en todo este proceso de mercantilización, de la imagen artística, o sea es un hecho pero. Creo que a la larga, por ejemplo, cualquier artista, dicta el tiempo su trascendencia. Digo al menos pensando todavía en ese sentido tradicional hasta cierto punto la importancia del valor del arte, un poco relativo y más ahora, pero... independientemente del autor, las piezas que labora lo que haga se va a reconocer con el paso del tiempo.

Eso decía mucho Mariana Yampolsky, que tenía este conflicto de reconocer que se estaban transformando muy rápidamente las cosas que ella había valorado toda su vida y que eso para ella le implicaba un narcisismo muy grande en términos de los cambios, pero a la vez ella como buena artista estaba tratando de inventar eso creando imágenes que vivían ese problema. Yo creo que ahí se quedo como buena artista hasta el final, confrontándose con esa otredad, independientemente de si estuviera muy preocupada, que eso es lo que vale, y es lo mismo pienso en el caso de Maruch.

Independientemente de todas estas polémicas, que por ejemplo a nivel de un fotógrafo yo sé que los fotógrafos son celosos también del éxito del otro y muchas veces los mueve a veces esa pasión de decir porqué no me reconocen a mí que yo he trabajado en el campo... y es verdad que no se les reconoce, en parte porque no son de ese origen puro, porque el mercado ha evitado que ese origen puro tenga un valor mas alto que el que vive en una comunidad. Pero eso yo creo que no le da mas valor a la obra, o sea ni le quita ni le da, son las condiciones de circulación las que hacen que se den esos [...] y yo pienso que puedes analizar eso desde esa perspectiva de circulación o lo puedes analizar desde otra perspectiva que podría ser más la de las características propias de la obra, del sentido artístico que es muy complejo pero que es muy...

Por ejemplo, yo me pregunto hasta donde muchas veces las creaciones de artistas también son obras colectivas o sea podría ser otro punto de análisis. Qué tanto esa obra es el resultado más depurado de todo un colectivo y qué tanto ese colectivo funciona como tal porque una comunidad indígena que eso es uno de los valores que yo creo que sí ha sufrido una transformación muy grande, se mantiene un poco en la cultura de los barrios en México, en la ciudad de México este sentido de comunidad, que pasa mucho en todos los pueblos. Pero digo es como una referencia para analizar porque me parece que sí, digo que...

LMC: En este caso sería muy bueno verlo como grupo porque también tienen que hacer cola hasta que se publique. Por ejemplo Maruch sí quiere, ya quiere publicar las creencias a color, pero Carlota dice que primero vienen los que todavía no han publicado su proyecto. Es como en una comunidad.

AC: Sí, porque ella creo que es de origen también religioso...

LMC: Maruch me dijo que es monja.

AC: Tendría toda la pinta.

Hay una inflación muy fuerte entre la religión y esa idea de lo indígena, muy cercana, o sea en muchos sentido hay una retroalimentación. Todos los pueblos lo tienen de una u otra manera el sentido... yo percibo que sí se mantienen muy bien, esos fanatismos que se dan en Chiapas ahí también hay un componente relacionado creo que con esa cultura campesina, de una identificación con una raíz religiosa muy fuerte, sigue viva en México, por algo están las imágenes de la virgen de Guadalupe en las rejas de Chapultepec, porque el gobierno socialista dice bueno con eso me voy a ganar el favor de los eclesiásticos o de la gente de la Iglesia y entonces sabe que tiene que negociar con ese poder, porque es un poder real. Es muy fuerte esa parte, yo creo que ahí hay vínculos que sería interesante revisar, porque hasta donde no suceden en otros casos, por ejemplo la mayoría de los fotógrafos pues no entran en esa zona están en otra cosa.

Es curioso, yo he rechazado mucho esta noción de religión, porque crecí en otra... lo que hablamos, la familia de mi papá que también son de Oaxaca, tienen mucho esta... hay una identificación muy fuerte en este sentido. Con el paso del tiempo yo he tratado de ser más comprensivo, incluso porque en algún momento haciendo una investigación en Oaxaca me tope con un libro que me llamó mucho la atención de Marcello Carmagnani que se llama "El regreso de los dioses", de

identidad étnica en Oaxaca, y es muy interesante porque alude a lo que había, las repúblicas de indias en el estado de Oaxaca, eran una realidad y funcionaban muy bien bajo el sistema de la Colonia, eran productivas, eran ricas, había un equilibrio en muchos sentidos. Y cuando vienen las reformas liberales de Juárez es como una segunda conquista, de un indígena sobre su propio pueblo. Porque rompe toda esa estructura que estaba muy bien articulada que es la que produce esos templos impresionantes que hay en la zona de la mixtecas, entonces se da otro sismo cultural. Entonces otra vez se empobrecen los pueblos, la degradación que cae en el estado, o en las zonas que antes eran ricas bajo cierta relación, que tenía una particular estructura nuclear con la Iglesia porque él habla de que hay un triángulo, la tierra, las jerarquías y las deidades. Si se mantiene ese equilibrio en ese triángulo funciona, si se desarticula uno o se rompe uno entonces se hace un caos y creo que eso es mucho lo que pasa no solo en Oaxaca sino que si lo extrapolas en un sentido más amplio de la cultura. Siempre hay esa componente, esta relación con las deidades; quizás es donde la genética forma parte que entra en el asunto familiar en una forma de toda la gente. Yo me puedo imaginar por ahí ciertas cosas.

LMC: También he hablado mucho con Carlota. No me importa si es monja o no. Pero el trabajo de los fotógrafos indígenas en sí... Ellos no hubieran sacado fotos sin ella, creo.

AC: Muy probablemente.

LMC: Entonces, de alguna manera hay que estar agradecidos de que les dio la oportunidad. Y también, como he hablado con ellos sé de sus dificultades como fotógrafos. Tienen todavía mucho que aprender.

AC: Seguro.

LMC: Muchos me dicen que está mal, ya no pueden hacer nada sin Carlota. Y sí, es cierto. Por ejemplo, a Maruch le gustaría liberarse un poco más. Otra pregunta es, si podría seguir con el mismo éxito sin el apoyo de Carlota.

AC: Quizás no.

LMC: Entonces yo sí admiro el trabajo de Carlota. Siento que todavía hay mucho trabajo por hacer, ya que la fotografía indígena está en los pañales todavía.

AC: No lo sé sabes, y no sé si nosotros estamos interpretando bien. Esto también yo pensaría por ejemplo, si al verlo como un hecho artístico que tenga que circular en términos de nuestra cultura occidental más amplia, o bien es un proyecto, por ejemplo en este caso, que bueno, tiene esta experiencia muy importante de Maruch, por ejemplo, de este otro mundo, pero también el interior que pasa... no sé, me gustaría, por ejemplo a mí, conocer mejor que es lo que implica hacer imágenes para ellos, no difundirlos...

LMC: Lo dicen en las entrevistas que hice con los fotógrafos del AFI. Más adelante le entrego un ejemplar de la tesis, ahí estarán esas entrevistas.

AC: Está muy bien, porque finalmente creo que... pues, bueno es una estructura peculiar. Hasta donde pues ahora por ejemplo con esta exposición que se hacía de América Latina, que lo poco que quedó como documental es esto de Guelatao y lo de los talleres de fotografía social de Perú que es parte también de un diálogo. Creo el hecho de que hayan quedado estos trabajos como representantes de una forma de documental, de un diálogo de una mirada también europea que ahora atiende un poco que está pasando aquí que antes no sucedía y que buscan representarlo. Hasta donde va alcanzar esto como una representación más amplia, hasta donde vamos a quedar como un momento también. Hacia adelante quizás lo que va a suceder es o bien que haya más formación o... sí, va a suceder un poco lo que hablamos hace un rato, se van perdiendo, quizás mezclando esas experiencias con otras. Pero para eso falta mucho.

A veces he sentido que sí hay una gran tradición de cultura, antropología, de historia. Desafortunadamente se ha empobrecido la academia, pero no dudo que resulta que haya otra generación interesada en analizar estas cuestiones, en darles como una nueva importancia. Estoy seguro, no va a dejar de suceder de otra manera. Espero, porque no podría ser la misma cuando Nacho López o Álvarez Bravo. Es imposible que vuelva a suceder ese mismo género. Forma parte de un momento, de una etapa cultura y hoy mismo lo que yo extraño más bien es que no hayan, en este momento, gente como Pablo Ortiz Monasterio, como Pedro Valtierra, Marco cruz... Extraño de gente así. Extraño ver cosas un poco más originales.

En este sentido siento que estos grupos, estas comunidades quizás lo que esperemos es aprender mejor más de ellos en lugar de que ellos aprendan más de nosotros, o sea hay que tener un diálogo más amplio, más de saber porque lo hacer... Es importante ver como perciben las cosas.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

AC: No, pero va a ser un artesanía, es un artesanía ya. [...]

LMC: Tengo una última pregunta que es sobre Mariana... ¿Cuál cree que ha sido el tema favorito de Mariana Yampolsky?

AC: Hay una vinculación con eso de que estamos hablando. De hecho es parte de eso, o sea, hay una identificación de ella con esta vida campesina, más que indígena, es campesina. Se conecta con su forma de vida y con sus valores. Hay una referencia que yo creo que tampoco se ha explorado suficientemente: la cultura musical. [...] Creo también que es muy poderosa su figura y su forma de reconocer la cultura mexicana en las generaciones, especialmente en las generaciones de las que estamos hablando: Pablo Ortiz, Alicia Ahumada, etc. Afortunadamente dejó una conciencia no en términos ideológicos, sino en términos visuales, creo, muy fuerte, muy claro. [...]

LMC: ¿Cree que lo tienen más fácil las mujeres que los hombres al acercarse a la cultura indígena?

AC: No. ¿Has visto el archivo Nacho López? Ahí ves que no. También es otro personaje personal. Yo no lo conocí, pero he estudiado mucho su trabajo y es también extraordinario en muchos sentidos. En un sentido también de identificarse también con... es un personaje melancólico y con una reafición especial con el otro. Esta posibilidad de profundizarlo es una excepción. Viendo las fotos de Nacho López, hay una relación de muy cerca con lo indígena. A él le funcionaba, porque tenía creo que cierta facilidad para hacerlo, pero no a todos los funciona. Creo que a otros les funciona mejor llegar y salirse, no quedarse ahí.

LMC: O no entrar como me dijo Gerardo Suter. Él tiene su forma propia de acercarse a lo indígena.

A mi me gusta mucho su obra, aunque tengo entendido que no a todo el mundo le fascina su fotografía...

AC: Por supuesto, es muy bueno y muy valioso su trabajo. También tiene esa raíz con la cultura indígena.

LMC: Con la mitología...

AC: Esto es quizás lo que yo extraño ahora un poco, pero también no sé si es un punto de vista prejuiciado un poco por haber vivido en otro tiempo.

Entrevista con Olivier Debroise. Crítico especializado en la cultura mexicana. 16.01.2004, Ciudad de México.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

Olivier Debroise (OD): No, no creo que sea obligatorio. Yo creo que antes había excelentes fotógrafos, incluso en el siglo XIX. El problema no es un problema de nivel o de calidad, sino de cambio de registro en el sentido de que Álvarez Bravo ha puesto a la fotografía en México a un nivel más artístico que simplemente la reproducción mecánica de la realidad. Y fue muy importante en ese sentido, probablemente más importante que otros fotógrafos anteriores a él. Y eso obviamente abrió la puerta a un cambio de giro de la fotografía y de la aparición de una serie de personas que hace fotografía, digamos más artística.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

OD: La fotografía mexicana entendida como una práctica artística si ha cambiado sustancialmente en los años 1982-83-84, por ahí. Sobre todo, porque abandonó lo que era en los años 60s y 70s el asunto de la *street photography*, la fotografía más de reportaje con su contexto político. Y entonces, a raíz de esto se empezaron a permitir toda una serie de apariciones de unas nuevas técnicas, nuevas fórmulas con lo que se llamó en México en un momento dado la foto construida. Es decir, ya no una fotografía que representaba la realidad y que tenía una función política.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

OD: Al contrario, yo creo que en los años 90s hubo un descenso en la fotografía indígena/indigenista, porque los fotógrafos, por un lado, lo que no quiere decir que la opacaron, pero si bajo la intensidad y resultó menos importante, por lo menos para la escena local, porque en el terreno de la promoción fotográfica en México aparecieron personajes como Flor Garduño, por ejemplo, que hace un tipo de fotografía que es totalmente inventada, muy construida y que tiene pretensiones indigenistas [...] Es como una especie de comentarios sobre una fotografía más directamente imprimiendo en la representación del mundo indígena.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

OD: Yo uso "fotografía antropológica".

LMC: ¿También para la fotografía construida como la de Flor?

OD: No, eso yo lo llamo "barroco". No solamente Flor. Hay muchos que han hecho eso, pero Flor es como...

LMC: Gerardo Suter...

OD: Gerardo Suter es un poco distinto en el sentido de que realmente no hace construcciones que SON realmente construcciones y no pretenden ser realistas. Entonces, en la fotografía de Gerardo, tú puedes observar que es una construcción, que son modelos, que son toda una serie de elementos trastornados con las referencias a veces prehispánicas, indigenistas etc. etc. [...]

Quando hablamos de gente como Nacho López, Pablo Ortiz Monasterio en la época que hacía eso, si su trabajo, sobre todo de Nacho López, tenían unas funciones antropológicas y se definían un poco de esta manera y por eso prefiero usar el término, porque antropológica tiene una manera un más diferente que indigenista; estoy seguro que sea el término más adecuado.

LMC: Se usa y yo lo saqué...

OD: No, se usa... pero que se usa no quiere decir que hay que seguir usarlo. Ahora, la distinción, si la tienes que hacer, por supuesto. Hay una fotografía indígena, hay una fotografía indigenista y hay una fotografía... como decirte... romántico-folclorista. [...]

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

OD: No, realmente no puedo afirmar esto. La estudié, la traté de conocer, pero... no, no puedo pretender eso.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

OD: Creo que está de la fregada. No ha mejorado particularmente en los últimos años.

Hay movimientos de reivindicación que han cambiado muchísimas cosas y no solamente estoy hablando del zapatismo y ese tipo de cosas. Fuera de algunos grupos que han podido realmente entrar con cierta manera en una modernidad y en sistemas económicos... Curiosamente algunos lo han podido hacer a través de la producción de sus habilidades artesanales, etc. etc. Son unas de las cosas, unos de los instrumentos fundamentales.

En los años 70s fue la creación de una asociación de artesanos que logró integrar ciertos, muy pocos no todos grupos a un sistema económico que les permitió salirse sin perder la cuestión de autenticidad, sin perder sus raíces y sus lenguajes y sus símbolos de su cultura. –Lo demás creo que está muy mal.

LMC: ¿Personalmente, cree que el INI realmente ha podido mejorar la situación de los pueblos indígenas?

OD: Sí, creo que el INI ha tenido una función muy importante. ¿Ideal? –No. Pero no me puedo imaginar que sin un instrumento como el INI con cierta cautela de algunos

antropólogos que han trabajado ahí las cuestiones hayan cambiado muchísimo. Entonces, no podemos mezclar históricamente una función de instrumento lo que fue creado en un momento dado bastante avanzado en sus teorías y en sus proyectos que ya en los años 70s y 80s se formó una estructura totalmente anquilosada y manipulada por el caciquismo priísta... [...]

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

OD: Me voy a ir por la tangente y te voy a contestar de la siguiente manera: Creo que es indígena quien se considera como tal.

LMC: ¿Aunque no habla ningún idioma indígena, no vive en una comunidad...?

OD: Aunque no hable... no creo que sea algo obligatorio. Creo que es algo de auto identidad de que hay gente que se reconoce como tal. Y eso sería la primera definición.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros.

OD: Sí, pero eso no es un fenómeno nuevo. Ya existía en los años 20, en la época en la que se empezaron a reivindicar en México las artes populares y todo ese tipo de cosas en la época de Vasconcelos. Y más en la época de los 30s cuando hubo invasión absoluta de antropólogos y etnólogos alemanes, norteamericanos, que sé yo, que vinieron a hacer trabajo de campo en México y que pasaban por además unos instrumentos de promoción de las culturas indígenas con ojos de extranjero y con miradas, teorías, etc. [...] Eso estaba ligado a todo un movimiento posrevolucionario cultural que les daba funcionalidad a eso, visibilidad, y eso se transparenta en la música mexicana de la época [...], a estudiar las músicas indígenas, o en la danza indígena o en las artes plásticas indígenas.

Aquí en esta época creo que estamos en un fenómeno un poco más complicado, porque desgraciadamente la parte más científica, digamos, que tenía su legitimidad, la podemos discutir y criticarlo lo que quieras, pero tenía su interés. El problema es que ahora eso sea el lugar de cultura popular que tiene que ver con el *New Age* y con movimientos medio extraños que hacen una melcocha absoluta de todo ese tipo de cosas y que te mezclan los incas con los aztecas y con los mayas y con cualquier cosa y que incrementen un poco de zapatismo lo que yo llamo el *mexican disease* que se visten de huipiles y creen que son Frida Kahlos... Ese tipo de cosas totalmente desastrosas. Yo no lo llamaría una "indigenización"...

LMC: Por eso está entre comillas...

OD: No sé como llamarlo... Lo llamo *mexican disease*. –Son los mismos que se van a la India empiezan ahí de inmediatamente: "Ommmmmmmmmm, cúrame."

LMC: ¿Piensa qué los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

OD: No creo. No creo, porque, digo con todo respecto que tengo por Maruch y su trabajo a la manera en que ella se volvió fotógrafa fue a través de una operación y promoción muy paternalista como tú sabes de la fundación Ford con Carlotita. Y eso hace que finalmente el mecanismo de su promoción la coloca en un terreno muy, muy ambiguo y muy complicado. Podríamos desarrollarlo, si quieres, pero... Básicamente yo soy un poquito sospechoso, no de las intenciones de Maruch...

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

OD: No conozco muchos, de verdad. Creo que no hay tantos. Quizás tú sabes más que yo.

LMC: En el AFI están Emiliano, Petul, los que sacaron libros que son los más famosos; Xunka' que sacó el libro con fotos de su hermanita Cristina y luego está Juana...

OD: Sabes, que no conozco estos. Me encantaría conocerlos.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

OD: Pues, es muy cómodo y muy práctico.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

OD: No creo que el uso de las cámaras convencionales vaya a desaparecer un ciento por ciento, pero si estoy convencido que se volverán aparatos cada vez de lujo, elitistas y caros para un sector más profesional, para profesionales. Pero incluso para cierto tipo de trabajos específicos.

LMC: ¿Cuál diría usted ha sido el tema favorito de Mariana?

OD: México.

LMC: Algunos me dicen que es la arquitectura y no estoy de acuerdo con eso.

OD: No, para nada. México era su pasión. Al final hacía fotos de graffiti, cosas por este estilo etc. – El tema es: México.

LMC: ¿Cuáles han sido las etnias más fotografiadas por Mariana?

OD: Yo creo que los del Valle central: otomís y mazahuas. Sobre todo en los últimos 10-15 años, cuando Mariana ya se empezó a poner mayor, si ella ha trabajado mucho por cercanía y además porque ella hacía muchos contactos a través de los años con Valle de Mezquital, Hidalgo, toda esta región. [...]

LMC: ¿Para Mariana existían los "indígenas"?

OD: Sí, por supuesto.

LMC: ¿Qué opinaba Mariana sobre la influencia norteamericana sobre los indígenas de México?

OD: Lo odiaba, despreciaba, criticaba, etc. Hubo días en los que odiaba a sus compatriotas, el trabajo de sus compatriotas... no siempre, pero...

LMC: ¿Usted personalmente cree que las mujeres fotógrafas, como Mariana, Graciela Iturbide, Alicia Ahumada y otras tienen más facilidades de acercarse a los indígenas para sacarles fotos que los fotógrafos masculinos?

OD: Es una pregunta difícil. No lo sé. Creo que sí... lo que sugiere tu pregunta es que probablemente tuvieron más paciencia. Más paciencia como el caso de Graciela que realmente hizo vivir algunos años en Juchitán, como Mariana establecer los contactos muy cercanos, ser comadre de sus sujetos y regresar y regresar y regresar a los mismos pueblos y hacerles regalos, ser madrina de los niños y todas esas cosas. Es una cuestión más bien de paciencia que de... en estos casos específicos. Ahora bien, Nacho López también era una gente muy paciente, que también se dedicó a vivir realmente en estos espacios. No era el tipo de gente que se iba una semana para hacer un trabajo de campo y muchísimo menos.

Entrevista con Carlota Duarte. Fotógrafa y Directora del Archivo Fotográfico Indígena. 12.05.2003, San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas, México.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

Carlota Duarte (CD): No estoy segura, porque ya han cambiado mucho las formas, las definiciones de fotógrafo. Yo creo que un fotógrafo es una persona que toma fotos; solo que toma, pero también hay artistas que usan fotografía que es parte de su forma de... Yo prefiero el término artista, en general, y si dentro de artistas hay escultores, hay pintores, hay fotógrafos. En este contexto yo pienso que el fotógrafo, en este sentido, es una persona que usa la cámara o fotografía, no necesariamente con cámara, porque hay fotos que se hacen sin cámara para hacer imágenes. Yo creo que es debe ser un fotógrafo.

LMC: ¿Cuál es su definición de una imagen?

CD: Una imagen... ¿en sentido de fotografía? Tiene unos rasgos de fotografía, aunque puede ser manipulado, puede ser modificado, puede ser digital o de negativo. En que podemos reconocer, podemos ver algo que refleja lo que fotografía hace en toda su historia desde el principio. Representa en forma que podemos ver la realidad física que conocemos del mundo, aunque este cambiado, manipulado, etc.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

CD: Tengo una limitación en que no estoy muy actualizada sobre mucho de esto. Aunque he visto varias exposiciones y los catálogos de FotoSeptiembre que me parece que todavía no es necesario el negativo, pero su énfasis no tanto en ideas de fotografías mas sobre contenido y mucho interés en... más tendencia documental me parece. Y otra cosa que me parece son muy atrasados su sentido de sexismo, muy muy atrasados. Me ofende muchísimo, muchísimo. Y en La Jornada mejor en estos dos años recientes, pero antes tantas fotos de mujeres como objeto, increíblemente para mí. Y seguramente, si hay exposición fotográfica de desnudos, va a salir en la Jornada una de estas.

Pero es según mi punto de vista. Yo creo que en este sentido de género o de sensibilidad de mujeres, del sexismo son atrasados. De lo que yo he visto es muy limitado, y no puedo decir que soy experta ni que tengo una vista muy amplia, pero hay mucho interés en mujeres desnudos y es muy limitada, inmaduro. Pero creo, que también hay personas que están trabajando de formas interesantes con fotografía, con ideas.

La historia de la fotografía mexicana, si pensamos en Álvarez Bravo, tanto en énfasis en contenido de indígenas, de pobres que es difícil para los mexicanos pensar fuera de esta. A mi me gusta mucho el trabajo de Manuel Álvarez Bravo, sus ideas, no solo de indígenas, no solo de la vida de los mexicanos, pero en otros hay una limitación en un sentido, tal vez.

LMC: ¿Me podría comentar un poco más sobre el Archivo Fotográfico Indígena?

CD: El Archivo Fotográfico Indígena es una sorpresa para mí. No fue mi intención crear un archivo, una colección, estar dentro de una institución. Todo eso me parece, que todo lo que pasó desde un principio ha sido un experimento, y todavía sigue para mí un experimento. [...] El archivo surgió cuando una antropóloga conoció a mí y a mi trabajo; y ella tenía antes interés anteriormente en antropología visual y ella me dijo que ella tenía una idea de crear un archivo fotográfico de materiales de antropólogos, sus fotos, sus documentos visuales, pero me dijo ella: "Tú idea es mucho más interesante. Entonces, porqué no ver, si hay posibilidades de ampliarlo por medio de relacionarse como afiliada con el CIESAS", porque yo estaba trabajando solo con un grupo de indígenas. Entonces eso pasó tres años después de empezar en forma muy experimental de dar a los indígenas la oportunidad de tomar fotos y de trabajar en un grupo. Entonces, con esta afiliación con esta institución de CIESAS podía buscar otra forma de ampliarlo, buscar financiamiento, de proyecto, porque una fundación no va a dar a mí como individuo dinero para esta posibilidad de proyecto. Entonces, conseguimos por medio de esta afiliación una beca de Ford que me ha dado antes a mí una beca individual para el potencial que ellos pensaban que tenía mi idea. Pero por medio de esta afiliación con CIESAS y con la beca de Ford surgió ó empezamos a crear un programa, sin pensar todavía de una colección o de desarrollarlo como es hoy. Lo que tenemos hoy es un resultado, no solo del apoyo de Ford o de CIESAS, pero para mí el desarrollo del proyecto junto con los fotógrafos o los individuos, los indígenas que trabajaban conmigo, desde el principio y luego con más apoyo ampliamos más y el resultado es esto. Y la idea es... Me parece no mala idea de tener una colección, no solo de tener una colección de imágenes, pero de proteger los negativos de ellos, porque sus condiciones no son adecuadas para proteger sus propios negativos y para dar a ellos posibilidad de acceso para ellos mismos y otras personas que están interesados.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

CD: No sé de la palabra "indigenista", pero yo creo que hay distinción entre fotógrafos indígenas... si estás hablando sobre fotos de la cultura indígena, me parece de valor distinguir que el fotógrafo es indígena, si estabas hablando de fotógrafos mexicanos o no sé... si eres fotógrafo, pues, eres fotógrafo. Pero si depende del contexto, me parece, tiene un favor de incluir esta, aunque todavía tengo esta misma dificultad con lo de género. Si es una artista que hace escultura o pintura – ¿es necesario saber, si es hombre o mujer? No sé. ¿Es necesario saber, si es indígena o no?

LMC: En otras entrevistas me han dicho que no debo decirlo, o sea que a un fotógrafo no indígena no debo llamar "indigenista", porque se puede entender como si fuera un fotógrafo que está sacando fotos de arriba hacia abajo a la cultura indígena. Pero yo no lo veo así.

CD: Ese es problema de los mexicanos.

LMC: Pero no tengo otro término y, como también dice usted, hay que distinguir al fotógrafo no indígena del fotógrafo indígena. De momento, no tengo otro término que indigenista.

CD: Pero éste término tiene historia en México que no entiendo, el Instituto Nacional Indigenista, por ejemplo. Yo he tenido un poco de dificultad de esta, porque esta mezclado, forma parte del conflicto, yo creo, interno de los mexicanos sobre sus raíces y su racismo. Nunca uso la palabra. Tal vez es una palabra buena para describir por ejemplo tal fotógrafo que es indigenista que sus temas son... me parece bien, pero entiendo que es una palabra pesada en el contexto de México.

LMC: Sí, muchos me dicen que es una palabra cargada. Se puede malentender. Pues, la voy a definir antes de usarla.

CD: Sí, puede ser, puede ser.

LMC: ¿Cómo surgió la idea de acercar a los pueblos indígenas a la fotografía?

CD: Surgió la idea mía de acercarme o el principio de este proyecto por dos razones. Una razón es que yo soy mexicana de herencia de mi papa, aunque vivía en los Estados Unidos y en mi familia no tuvimos ningún sentido de ser mexicanos, estilo de vida, conciencia...nada de esto. Sólo que interesante, etc., pero mi papa quería ser americano, hablamos inglés etc., pero mi interés como artista en que lo que expresa México. Me surgió la idea después de varios años, de viajar a México, conocer algo de México y especialmente una experiencia en los años 80 de trabajar en un equipo de investigación sobre colecciones en México. Me parece muy interesante la presencia fuerte del tema de los orígenes de México desde el principio, interés y representación en forma pinturas, grabados, todo. Me interesó que a parte de la primera parte de la época colonial las representaciones de indígenas son por no indígenas y me parece interesante e injusto. Entonces, este paso ha sido el principio para mí de calificar el sentido de esta realidad en los años 80 y de más experiencias etc., finalmente en los 90 ó 91 llegó un punto de más tiempo para pensar en este, porque tenía otras obligaciones, trabajos como artista, fotógrafa, etc. de terminar. Finalmente en los años 90 finalmente me pareció bien, porque estaba terminando un proyecto grande, mi trabajo de Odella. Pensé que me gustaría pensar más en esto que implica para mí tal vez. Entonces, mi idea era y sigue igual, de veras la semilla no ha cambiado nada desde el principio, aunque tiene más posibilidades me parece. De dos puntos, uno de que me parece justo que personas pueden hablar por ellos mismos, como expresarse y presentar su historia por ellos mismos me parece una cuestión de justicia, y lo otra por curiosidad como artista. Qué interesante será de ver lo que pueden expresar. Me interesó saberlo. Entonces, así surgió la idea y sigue igual más o menos.

Me parece lo que ha pasado, eso de crear la colección y nunca he pensado de crear esta. También me parece que la colección o lo que existe es de individuos de comunidades un forma de ver el material, pero también que tiene cosa sobre que nunca he pensado y que me parece cosa interesante e importante, es... son dos

cosas...una es el hecho que la colección representa, o habla o muestra, lo que esta pasando en las comunidades, los cambios. Está acompañando a ellos en lo que está pasando. Me parece muy interesante y algunos de ellos lo han comentado: Es como nos da sentido lo que esta pasando en nuestras vidas, lo que esta afectándonos, como estamos cambiando, cosas así. Y la otra que me parece interesante y de valor es en el transcurso del desarrollo de este trabajo es como unos individuos, y muchos de varios niveles, tienen sentido de su autopoder, en parte autoestima, en parte... muy, muy interesante por usar la fotografía, de tener sentido de sus capacidades de su... no sé... y una cosa que es demasiado largo para hablar, pero... Empecé el proyecto en 92; 94 empezó lo de los zapatistas o lo de las actividades públicas, porque ya tiene años, pero públicas... y los efectos de esta en la conciencia de los indígenas en general que tiene su lugar en mi trabajo con ellos es muy, muy interesante. Es otro tomo, es otro capítulo, pero es muy interesante para mí.

Así ha sido mi interés de acercarme, pero desde el principio mi interés no ha sido... porque era una idea, no mal formada, pero muy sencilla darles cámaras y tal vez regresar de vez en cuando para traer más cámaras, no sé. No tenía ninguna idea de quedarme, ni de formar un proyecto grande y formal. No era mi idea y me da mucho miedo, porque no es mi campo, no soy técnico de fotografía, no soy conservadora, no soy curadora... bueno, soy curadora por mi experiencia, pero pensado, si es necesario hacerlo, pues, puedo hacerlo. También no porque era todo mi idea. Tal vez era un gran beneficio que solo tenía una idea muy, muy sencilla y con experiencia en colaboración con ellos tenemos lo que tenemos, porque sus ideas forman parte. No era de debemos tener colección, debemos tener programa de publicaciones, nada de esto. Solo cuando vi las primeras fotos de Maruch me parecieron muy interesantes. Tiene mucho más potencial para personal de afuera, porque al principio no pensaba necesariamente publicar nada, exponer nada, solo lo que ellos quieran hacer pueden. Pasó por el interés de tal, tal y tal y luego pensé a lo mejor puedo trabajar en este y porque tenía algo de experiencia como funciona el mundo de arte, puede servir, si hay interés, pues, yo sé lo suficiente para manejarlo más o menos y empezar, pero solo por colaboración más en el sentido de desarrollo del proyecto. Es un punto muy importante. Igual es otro capítulo, otro libro, lo que he aprendido de ellos muchísimo y desde el principio también he tenido este sentido de privilegio de estar con ellos y de su forma de compartir conmigo, de cualquier aspecto para mí esta basada en una experiencia de confianza, experimentación, ese tipo de cosas.

LMC: ¿Usted creer que las culturas indígenas van a desaparecer?

CD: No y si. Es que esta cambiando, porque como cualquier cosa viva, cambia. Yo creo que cambia su forma exterior. Muchas cosas en los pocos años como los 11 años que estoy aquí he visto cambios radicales y sorprendentes y personas como la autora de esta tesis ya no son indígenas, no son chamulas, porque no viven su interpretación, no sé, pero... entonces hay que pensar en esta, pero no son objetos de museos, son personas. Pero yo creo que algo que he aprendido que las cosas exteriormente están cambiando y a veces formas de pensar están cambiando, por supuesto, por experiencias, por contactos, por influencias, por supuesto, pero a lo mejor, yo creo, algo muy, muy profundo que nadie puede tocar como en cada persona de nosotros, porque tiene una formación de siglos y siglos y siglos y tiempos bajo mucha opresión.

Varias personas me dijeron los primeros dos tres años cuando yo tenía experiencia de dar varias presentaciones en los Estados Unidos buscando fondos, presentaciones luego para buscar fondos para comprar materiales, etc. y que varias personas me han dicho como preocupantes: ¿pues, este no va a cambiarlos? ¿De usar fotografía va a cambiarles? Me sorprendió mucho pero y me da mucho como rechazo de esa actitud de cómo a ellos nadie debe cambiarlos, nadie debe tocarlos, nadie debe ofrecerlos como no tenían ellos su propia voluntad de hacer una cosa o no. Es algo muy raro, pero yo creo que esta ha sido mucho las actitudes con los indígenas que, si cambia algo pierdan todo o sin aceptar o sin saber o sin pensar sobre la posibilidad de que hay algo muy profundo que ellos tienen; como nosotros, yo pongo otro vestido...soy la misma persona y puedo cambiar mis ideas, mis formas de hablar, muchas cosas, pero... hay algo muy profundo que ellos que: "soy yo", igual con ellos.

No creo que van a desaparecer, esta cambiando como muchos. Y una cosa que he visto con mucho interés es como adaptan las cosas a sus propios intereses, a sus propias formas de usar, sus formas de interpretar, de combinar de... me interesa muchísimo. Es muy obvio en expresiones populares como el vestido, como combinan, o como usan cosas nuevas en sus artesanías, cosas muy interesantes, muy creativa. Porque han tenido una vida muy creativa de cómo sobrevivir siglos y siglos y siglos de opresión, de cosas terribles de naturaleza, de colonialismo, de muchas cosas. Para mí su creatividad es mucho y no puede perder y aunque lo sé y como mucha gente estamos preocupados por la pérdida de... en Chiapas no sé cuantas lenguas hay; dicen que hablan 22 lenguas, porque hay varios... no solo las lenguas mayas, pero en el país hubo un mes un artículo en La Jornada sobre las lenguas entrevistó de extensión y hay en Chiapas dos o tres. A veces en México solo hay 50 hablantes, 20 hablantes, pero es algo preocupante. Y si en la historia de México muchas lenguas han desaparecido, es verdad. Así es, pero los de Chiapas que los conozco mejor, pero mi conocimiento es muy limitado, porque mientras más conozco menos conozco, son muchos todavía, aunque hay mucha variedad, mucha diversidad, muchas lenguas, etc. pero hay algo muy fuerte.

Muchos pueden cambiar, olvidar u optar para olvidar, para rechazar; he visto esto mucho, mucho. Pero por ver las limitaciones de ser indígena en el contexto social, porque sufren mucho, por el racismo, por ser indígena. Quieren rechazar esta, cambiar su ropa, salir de Chiapas, buscar por otro lado, pero yo no creo que van a desaparecer, van a cambiar y tal vez sería más profunda su identidad. No hay cosas externas; qué es lo que hace una persona... no sé.

Lamento como muchos que han perdido muchos de su indumentaria, no porque me gustaría verlos en su indumentaria necesariamente, más por la belleza, por la calidad de creatividad, su expresión de indumentaria. Pero no es de mí decidir que deben o no deben tenerlo. Y muchos de ellos por el racismo no saben o no tienen experiencia del valor como expresión de su indumentaria, por ejemplo, o sus lenguas –en el contexto de Chiapas especialmente– porque son sujetos de racismo y esas cosas que disminuyen su propio sentido de valor de esas cosas; piensan muchos que nos limita hablar nuestra lengua indígena y es verdad, limita en algún sentido. Pero por otra parte desvalora también. Es muy complejo el asunto.

LMC: ¿La producción fotográfica se limita a lo documental o hay fotógrafos indígenas que han experimentado con la fotografía construida también?

CD: Sí, los que trabajan en el AFI, los seis o el grupo original de los seis, tuvieron un taller de dos semanas con una artista, amiga mía de los Estados Unidos, con fotografía alterada o manipulada o construida. Y aprendieron ellos de hacer collage, montaje, pintar con óleo, sacar fotocopias, ampliar fotocopias, igual cortar, varios objetos... Entonces, respondieron ellos con mucho ánimo, mucho interés, mucha libertad. Me interesó mucho su forma de no pensar que la foto es como algo sagrado, nada de eso, e igual compartir entre ellos... oh, necesitas recortar esto de mi foto... estas cosas, muy libre ellos.

Entonces, algunos de ellos siguieron hacer otros proyectos en su tiempo libre y la otra es que cuando empezaron su Organización *Lok'tamayach* de sus propios fotógrafos. Ellos presentaron a los fotógrafos, los miembros de esta organización –ya son como 20 o algo así– que quieren ofrecerlos unos talleres y ofrecieron varias posibilidades, pero todo lo que presentaron era fotos manipuladas o fotos construidas. Mostraron a estos participantes fotos pintadas o collage, etc. Y los fotógrafos participantes optaron por fotos pintadas. Entonces, ellos gastaron como tres semanas, tres los sábados en este taller de pintar las fotos. Y van a seguir con eso. Hay interés, pero una parte es por falta de tiempo de hacerlo o de seguir; es más es por falta de tiempo, porque hay lugar y están interesados, pero muchas veces... Les interesa mucho. Los resultados muestran para mí muestran muchas posibilidades... [...]

LMC: ¿Cómo define personalmente al indígena de hoy?

CD: Yo creo que es difícil definirlo y lo que sé de los Estados Unidos, por ejemplo en los tribus, ellos tienen forma de definir. Creo que no todos, pero el gobierno de los Estados Unidos define para limitar el dinero que van a dar a los indígenas o los indios o los *native americans*. Depende del porcentaje de sangre, si tienes dos abuelos o tres abuelos... eres un cuarto apache, pero toda la cosa en Estados Unidos es por cantidades, no es por cualidades. Ya sabes todo está valuado así, todo. Todo este valor de cosa en dinero; si hay un desastre natural. Cuanto dinero gastó en recuperación, no cuantas personas perdieron sus escuelas etc. es diferente, supongo, porque está basado en capitalismo hasta lo máximo.

En mi experiencia de indígenas, y de México específicamente, es que más me parece que lo sé que la diferencia en lo que he aprendido por experiencia y por observación es de ser indígena, dicen, no sé si es lo que yo pienso, diferencia de cultura no es de raza; diferencia de cultura, si los indígenas tienen unos costumbres, prácticas, lenguas, vestidos, etc., indumentarias, para distinguir o que distingue ellos a los demás, pero yo creo que es más en pensamiento, está más basado en forma de pensar, en forma de relacionarse con otras personas, con la naturaleza, cosas así... es más... para mí es más forma de pensar y forma de verte, contextualizarse, de relacionarse, y conozco varios que han cambiado mucho externamente como ya viven en la ciudad, tienen religión más de protestantismo, por ejemplo, un lugar de otra religión y costumbre. Hasta que usa ropa... lo de ropa es algo... es forma de pensar y forma de pensar sobre tu lugar, tu posición referente otras personas, tu forma de definirse, pero no en forma formal. Su forma no es así y su forma de estar en el mundo no es como nosotros como los occidentales, podemos decir. Su forma de explicar cosas, de reaccionar implica o indica para mí otra forma de pensar, otra

forma de colocarse sobre la tierra, sobre otras gentes. Es muy, muy difícil definir, para mi, y he visto, he participado en muchas experiencias en que podemos casi ver el cambio de forma de pensar con introducción de mas información o experiencias que da duda o necesidad de pensar de nuevo y evaluar en otra forma, pero al fondo hay otra cosa... no sé como explicarlo... es muy difícil... y aunque algunos, como Genaro, por ejemplo, que quería rechazar y que puede saber "quien soy?", "no soy chamula necesariamente", "quien soy?" son preguntas que cualquier joven puede tener en cualquier cultura me parece y con la influencia de muchas cosas como de comunicación, tele, radio, etc. están enfrentándose con otras ideas etc., pero... surgen otras preguntas y otras inquietudes que requieren un sentido de definirse en otra forma. Para mi es muy, muy difícil definirlo.

LMC: He leído mucho que los indígenas han sobrevivido, por ser sumisos. Ser pasivo y no hacer nada es una cosa, pero se habla de indígenas sumisos... En realidad es una palabra vea. La religión que viene es su religión, el idioma que viene es su idioma, etc. ¿Qué opina?

CD: Sí, sí... pero tienen su forma de resistir... ni modo. Lo sé por experiencia directa, lo he visto. He visto mucho por mi desilusión que tienen mucha visión de sus derechos, pero con alguien que se percibe como más poderoso, importante: "Sí, sí... lo que quiere." Yo estaba como "¡no, ustedes saben que no tienen que decir que sí!", pero he visto y si es así, porque hay muchos otros valores que... es injusto esta palabra ["sumisos"], pero entiendo, porque personas pueden pensarlo, de no conocer bien lo que esta abajo en su base. No saben, por ejemplo, me parece por mi experiencia, parte de reaccionar o de actuar así "sí... si lo que digas esta bien", "sí, señor, si patrón" es porque... la razón no es tanto... es solo de vista. Es, porque no quieren que nadie piense mal de ellos. Tener relaciones buenas de otros seres humanos es algo muy profundo, muy importante, muy fabuloso, podemos decir, el valor humano. Pero en la forma de actuar en la sociedad, a veces parece así. Pero me parece también, he visto su forma de resistencia... "ah, sí, sí, sí patrón", pero no hacen, no cumplen, saben como mantener su independencia de ser sujetos a otras personas. Igual en nuestra oficina... "sí, Carlota, sí", pero no hacen. Ellos dicen: "Carlota, no era tu idea". Si no es su idea no van hacerlo. "Eres tu, Carlota demasiada imponiendo" o pensando que es mejor así sin pasar por el proceso con ellos. He aprendido mucho, mucho de cómo limitarme por entrar en el proceso, no de decir "pues, está mejor", "está bien, así va a ser la forma en que vamos hacerlo", pero no aceptan, no lo van hacer; estoy segura, estoy segura ya por mi experiencia. He aprendido como distinguir las cosas que "Mira ustedes, eso es la única forma, nadie va a aceptar si no lo hacemos así. Si no tenemos orden en los negativos, nadie nos va a respetar por tener colección. Así es el mundo." Y aceptan, pero de otras cosas he aprendido y todavía estoy aprendiendo y para mi es una cosa que me gusta, aprender más y más en esta colaboración, que hay cosas en que tenemos que pasar por el proceso, es la única forma de integrarlo para que se acepta la forma de hacerlo, que todos estamos al mismo nivel o mismo de acuerdo. Entonces, para mi creo que es forma de... hay cosas muy fuertes que tienen ellos por su formación, aunque algunas cosas muy, muy negativos de sus comunidades que no son muy buenas, su forma de tratar a mujeres, por ejemplo. Hemos hablado, no todo es bueno... todo es bueno de su cultura, pues, no Carlota, hemos hablado mucho de

forma muy honesta, muy directa sobre estas cosas, porque muchos quieren pensar, no indígenas, muchos son los de afuera, a los que idealizan a ellos, a la cultura indígena... "ah, mira con sus *temezcales*, con sus contactos con las estrellas"... cosas absurdas, porque quieren tener algo, igual objetos de museo o ideal, o porque es barato... es otro asunto... muchos extranjeros o fuera de indígenas... extranjeros de otros países y mexicanos, piensan que pueden asumir las características indígenas, porque ellos tienen la cultura muy profunda, no sé, pero de una forma muy barata, muy barata. Si entras tu en temezcal, si usas copal,... es chistoso, pero a veces es tal superficial y tan... me molesta mucho en este sentido, es muy común es muy característico según mi poca experiencia, pero de *New Age*, es muy fácil, solo tienes que meditar todo el tiempo y tienes toda la sabiduría... pero es muy consumista, típico de capitalismo. Este es un conflicto muchas veces de ellos [los indígenas], porque tienen conciencia más y más de sus derechos, pero a la vez no quieren indicar falta de respeto por otras personas.

Otra cosa que también es bien difícil de manejar, en nuestras experiencias públicas, a veces usan el interés de la gente para ganar dinero, porque en muchas veces esta en este contexto, ganar atención por manipulación. Somos pobres... cosas así muy feas, muy, muy,... por favor, ustedes, no... a veces no entienden la forma de actuar para sobrevivir. Es forma de perder su dignidad como persona, es muy, muy difícil de ver esto. A veces es como un hábito, un hábito de actuar en presencia de unos esfuerzos o unos ambientes, no sé, y es difícilísimo para mí ver eso como negarse su dignidad por... lo he visto en varias ocasiones y me da oportunidad de ver de darles como ejemplo... Hemos tenido unas reflexiones juntos muy, muy fuertes de una persona diciendo... tienes que pensar antes de hablar. No es bueno, debes tener bien claro lo que quieres decir, no decir cualquier cosa, porque la gente burlarte, puede pensar que no sabes lo que piensas, no sabes lo que pasa, no sabes como aclarar... entonces, estado cosas muy buenas, porque en parte es porque no saben, si no saben como decir no en forma buena, piensan que tienen que contestar y en parte es enseñarles como decir no en forma buena. "Gracias por su interés, pero no puedo contestarte" y ya; o: "no sé, lo voy a pensar, gracias", pero no saben, porque en parte es limitación de la lengua. Si no saben como ser amables y a la vez decir que no, dicen sí o contestan o actúan, es muy complejo, pero a mi me parece que es una de las cosas más difíciles de mi colaboración con ellos. A veces pienso que la fotografía es algo secundario, hay otras cosas más que eso dentro de mi trabajo con ellos.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

CD: No sé que es exactamente dice "identificar", pero... si y no. En parte mi herencia es maya de Yucatán ya de siglos y siglos. Creo que más... no sé si eso es indígena... doy mucha atención, casi todos los días de reflexión sobre qué es que significa ser humano. ¿Y de los valores de ética y muchas cosas... como es que se forman culturas? ¿Como es que se forma historia? ¿Quién tiene voz, quien no tiene voz? ¿Que es el efecto de la naturaleza? ¿Que es el efecto de acciones malas, de nuestras limitaciones como personas etc.? Mucho pienso que los indígenas... todo viene de mi experiencia, porque no leo mucho de antropología, no me gusta y...No mucho, pero pienso mucho sobre de mi experiencia de observar, de estar presente, de trabajar juntos, colaborar y juntos experimentar para descubrir que hacemos o de analizar o

entender cosas que están pasando. Mucho de lo que yo creo que existe todavía, son cosas de formas de pensar, formas de actuar relacionado a la naturaleza, a otros seres humanos, etc. que son muy diferentes de personas de otras culturas y es muy difícil definir o describir esto. Y entonces de mi forma de pensar, de identificarme es más sobre la riqueza de entender mejor que es un ser humano sin unas cosas, aunque cualquier persona tiene su cultura que es un con influencias de tal, tal, tal... pero hay otra cosa que es más transparente a veces o en mi experiencia con mi forma de estar o mis experiencias... no se como describirlo... a veces pienso que es de ser indígena o es de ser un ser humano que ha tenido un tipo de historia de mucho tiempo en un solo lugar sin muchas influencias o con influencias de un tipo. ¿Muchas veces pienso cómo son las gentes de Mongolia? ¿Cómo es la gente de Finlandia? Es un grupo que se llama los simos o simis, no me acuerdo, pero es un grupo de indígenas en Finlandia. Me interesa pensar sobre estas cosas, sobre seres humanos y de ¿que es de ser un ser humano, que es voluntad? Que es conciencia de nuestra inclinación de hacer cosas malas, cosas injustas, porque hacemos... me interesa mucho pensar en esto y en este contexto es más muy interesante, porque a la vez puedes ver cosas conjuntos o muy relacionadas de muchos extremos, personas no solo de indígenas y vida con características de siglos y siglos y siglos y a la vez la misma persona... celular, que afecta su forma de comunicar con celular a la vez la forma de comunicar con sus animales...

¿Para mí es más pensar como yo soy ser humano, que significa esto? Sobre mis limitaciones, mis inclinaciones, mis deseos, mis cualidades muy buenas, mis ideales, porque todos tenemos esta; y ellos tienen su historia, influencias, pero en base todos somos iguales. Nadie puede decir, decidir o distinguirnos como seres humanos. Eso me interesa muchísimo de pensar y es más... menos escondida en su vida, más transparente, a veces, unas características, aunque a la vez no me importa cuantas cosas me dicen, nunca voy a estar otra persona. Me da risa o igual desilusión como estos pronunciamientos de estos especialistas de antropólogos, lingüistas, etc.: "Así es, así son." Es como absurdo para mí, porque es como... no me gusta esta forma de evaluar ellos son tal y tal... evaluar según criterios que son muy... en parte, porque los académicos tienen muchísimo interés y necesitan personas para estudiar para sus carreras o no se qué. Igual todos nosotros como seres humanos queremos clasificar. Es más fácil para controlar el mundo, es más fácil controlar todo. Necesitamos saber, si unos animales son seguros o no, si son peligrosos o no, para vivir, para manejar el mundo, pero a la vez he visto que hay mucha envidia referido a indígenas por lo que tienen o lo que personas piensan que tienen. Y de veras, tienen algo muy, muy especial que hemos perdido; sobre la naturaleza especialmente y sobre algo de base como relacionarse con otros seres humanos. Tenemos en común algo y ellos todavía tienen este sentido, aunque hay conflictos, hay luchas, hay cosas terribles que pasan en las comunidades, pero no es muy diferente de lo que esta haciendo George Bush... de veras, para mi no. Todavía hay algo que persiste y esto está cambiando, por supuesto. De acercarme o sentirme como indígena... es ser humano, más bien, para mí.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiera a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros.

CD: Sí, creo que es una tendencia. En parte es por la homogenización del mundo y también por la comunicación por dar interés por personas diferentes, culturas diferentes y la posibilidad de viajar y conocer personalmente tal persona, tal lugar. También me parece por la tendencia de idealizar, romantizar indígenas o personas muy diferentes y culturas muy diferentes son más puros o no sé... También creo que en México desde '94 ha surgido este sentido de, yo creo, en parte es por sentido de culpabilidad, en parte es por de veras querer estar junto con indígenas en su lucha, de ya saber que es su lucha, de aceptar su parte de responsabilidad de algunas personas muy sinceras piensan así, identificarse, pero en parte en algunos casos es este sentido de que es barato. Es barato de tener acceso a su sabiduría, su historia, su cultura, su forma de... es barato de vestirme... de hacerme más auténtica. No en todos casos, pero que sí en algunos casos. Una cosa que me parece muy extraño y triste y veces a ver en este de capturar o recuperar cosas prehispánicas etc. muchos son extranjeros de países de Europa que llegan con sus vestidos blancos, sus conchos para sonar... de veras, es algo como teatro... he visto en Chichén Itzá, en el Zócalo... Y a veces es algo extraño y triste a la vez. A veces hay indígenas que piensan que asumen estas cosas que no son de ellos, que son de otras personas diciendo que tú eres indígena. Por ejemplo un poco de este señor del BBC y su entrevista... Su suposición de que ellos saben como son los demás para compararse. Es una cosa muy rara. Tienes que explicarles, que los no indígenas, que los ladinos piensan así. "Ah, de veras..." No saben, no conocen. Entonces, este de la tierra es correcto que piensan que nadie debe ser dueños de la tierra, de nuestra madre, nuestro padre, etc. todos dicen esto en los Estados Unidos igual, porque es más bonito que nadie puede comprar la tierra... si es bonito, pero él preguntó la misma cosa... "Es verdad que ustedes piensan..." Ellos forman parte de un sistema ya nacional de una Nación con reglas después de colonia etc. en que si necesitan papeles; si quieren su tierra, necesitan su tierra, etc. no sobrevive esta forma de hablar de la tierra, pero más, más profundo tienen relación con la tierra que no pueden expresar, no pueden distinguir esta... pues, necesito papeles, dame tierra, o hay problemas sobre mi terreno, porque los papeles no son correctos o la persona nos engaña. Entonces, creo que esto es un problema de personas de afuera en un sentido de imponen conceptos que son correctos, que todos ustedes lo tienen blanco y... en parte es la mezcla que esta pasando en todo el mundo, pero hay otras cosas que yo sé que son muy, muy profundas.

Igual de aprender de Maruch en uno de nuestros viajes, ya en una y luego en otro hasta más reciente ya no, porque ella ya esta rechazando todo. De llegar en un lugar, ella siempre tenía que cambiar la orientación de su cama o de dormir en otro ángulo para levantarse en donde esta el sol y siempre al llegar en la noche: "¿Dónde va a subir el sol en la mañana para orientarse?" Sí, tuvimos de cambiar los muebles, varias cosas por su entendimiento... no es solo porque en Chamula la gente duermen así, es porque estas presente relacionada con el mundo, con la naturaleza. Y aunque ya ha rechazado, no puedo rechazar que eres relacionada con la naturaleza, tal vez no cambia ya su cama, no tiene tal cosa, pero es este y nadie puede comprar esto a precio muy barato y muchos piensan que sí, de vestirse etc....

Una cosa que también me interesa que es parte de esta y que muchos vienen...tienen mucho interés en indumentaria y compran y se vestían y muchas veces me da tristeza... porque compran cosas muy bonitas que los indígenas mismos no pueden comprar, porque no tienen dinero para tal calidad, puro algodón, etc.

Ellos utilizan alambre, acrílico, porque pueden... entonces, me da tristeza... "Qué bonitos son sus trajes y tan elegantes", porque tu tienes dinero de comprarlos, nosotros no. Yo no uso sus cosas, solo usamos rebozos... para mi es más como disfraz. No es natural para mí. Me gusta, lo admiro mucho. Para ellos no es molestia si ellos usan sus trajes... "Qué bonito, usa mi traje." Yo tengo un traje completo de Chamula que Maruch me hizo para regalarme, para agradecerme su mamá hizo la falda, Maruch y todo. Lo uso en casa cuando tengo frío me pongo... pero en la calle, no.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de la fotografía?

CD: Dos aspectos: una es de digitalizar imágenes que ya existen en forma de negativos que ya existen es parte de interés en una es conservar, usar en forma más accesible las nuevas tecnologías, etc. Hay otro interés en esta forma de manipular o modificar o alterar la foto. Me parece que sirve para comunicación, etc. De las cámaras digitales no tengo mucha experiencia, poquita, pero me parece interesante y no me gusta en general la forma en que se usa mucho no es como extensión del ojo, porque la forma usual o más común de usar cámara digital es ponerlo como una tele... esta mirando como una pantalla, no es como esta conectado con su ojo, su lente... las cámaras tienen un visor... Estaba hablado de esto otro día con Xunka' y Juana sobre este mismo asunto, porque varios de las fotos de Xunka' de cámara digital salieron mal, todos... hablamos que tal vez que ha amarrado bien los brazos y le dije: "Tal vez para ti sirve mejor usar el visor en lugar de usar la pantalla". La forma de promoverlo es más forma muy capitalista, de juntar el material en lugar de relacionarse con la cámara.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

CD: No sé. Unos amigos míos hace muchos años, 92 ó 93, me dijeron qué interesante este proyecto, Carlota, porque ya a la terminación de la fotografía en forma de negativos... ya al final de esta, los indígenas finalmente están empezando con la fotografía. Muy interesante, he pensado mucho en esto estos años. Tienen razón. Creo que tal vez, lo que va a pasar, el uso de película etc. que ya tiene muchos años va a quedarse como *archaic processes* o antiguo... arcaico, sí. No sé en cuantos años, pero a lo mejor va a pasar. No sé en cuantos años. No soy como indígena: "Ah, en cinco años, diez."

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

CD: El proyecto del AFI, pues, estamos en una etapa de transición en que más y más el AFI esta distinguiéndose o nos estamos mirando diferente –como colección- y las actividades como activas, aunque AFI no es colección muerta, es colección viva, porque siempre hay actividad etc., pero que más es como el desarrollo de *Lok'tamayach*, la asociación de fotógrafos, y su forma de mirar que va a afectar directamente la colección, pero igual en lo de publicaciones no sabemos. Estamos terminando los tres proyectos, libros en fila: Genaro, Emiliano y Petul y con dinero que hemos guardado desde hace años de ingresos; de terminar este serie, y no

empezaba como serie, empezaba como un libro, "creencias", segundo libro, "Camaristas"; Pablo Ortiz Monasterio me dijo: "¿Por qué, Carlota, no pensamos en serie?"

LMC: ¿Por eso todos tienen el mismo tamaño?

CD: Exactamente. Hemos tenido Pablo y yo una lucha fuertísima en el caso de libro de chiles; él quería cambiarle el tamaño, completamente distinto, él quería hacerlo estilo pop, el tratamiento de las imágenes estilo pop... unas cosas que no... tenemos que respetar y ellos no entienden este contexto, esta opción... Él estaba muy, muy enojado y se retiró del proyecto; su nombre no aparece, solo aparece en los agradecimientos. Pablo, muy enojado conmigo... y estaba igual: "¡Pablo, no podemos! Es gasto de mi tiempo de hablar, porque ya tenemos... hay que respetar etc." Ellos tienen que internalizar su forma de modificar o adaptar, pero muy enojado conmigo Pablo. Casi no... "Entonces, Carlota, me retiro. Prefiero que mantengamos amistad." Pero es un hombre muy, muy... Y en el Centro de la Imagen hay una historia muy... Entonces, pasó tiempo y ya estamos bien.

Entonces, en esta de varios proyectos, yo le dije: "Pablo fue tu idea de verlo en forma así y de no verlo como un solo libro. Fue tu idea que me ayudo verlo como posibilidad para el futuro." Así terminamos esto. Pero del AFI en sí como estamos funcionando es con beca de Ford, y la beca de Ford actual no tiene dinero para publicaciones. Solo podemos, porque nuestra previsión de guardar o mi vista de guardar. Para mí de publicar de estos seis, "Camaristas" es general, pero de los seis individuos, para mí, no para ellos, porque no he hablado de este con ellos es forma de valorar lo que cada persona ha dado para hacer este proyecto. Entonces, es valorar, no solo su proyecto individual porque han trabajado un proyecto, pero indicar lo que han construido, lo que hemos construido. Es forma de valorar. Si todo desapareciera, no importa, porque van a existir libros que representan los esfuerzos de individuos. De terminar esta serie con este formato igual no sabemos, de veras no sabemos, aunque hemos hablado un poquito sobre la posibilidad de cambiar tipo de publicación dirigida más directamente a la comunidad indígena y sus necesidades, por ejemplo, más material didáctico, tal vez, que utiliza fotos para ayudarles en su español y su lengua materna utilizando fotos. No hemos elaborado más.

Esto de fondos; esto de Ford está disminuyendo, va a terminar lo de Ford tal vez en un año o menos. El AFI va a seguir como parte de CIESAS, pero la forma de seguir en CIESAS que cada investigador, por ejemplo, tiene que presentar al CIESAS posibilidad de publicar su propio libro y a veces buscar fondos etc. Va a seguir así, con el comité editorial como proceso normal de cualquier investigador o cualquier publicación del CIESAS. Entonces sería necesario pasar por este proceso o buscar fondos de afuera para un proyecto especial de publicar tal libro o de hacer tal exposición o proyectos especiales; a parte de la base que es mantenimiento y desarrollo de la colección por medio de las actividades de los fotógrafos, pero de hacer proyectos formales como exposiciones, publicación será como proyecto especial y buscar fondos específicos para ese, parece. Pero también los seis están interesados en publicar otras formas de publicaciones con CD-Roms y otras cosas. Estamos en proceso de hacer una, porque tenemos un poco de extra dinero de este fondo aparte y estamos trabajando con un poquito de dificultades. Va a salir algo que va a servir.

[...] También nos falta todavía una exposición a nivel de museo. Hay dos curadores en los Estados Unidos que nos están ayudando y queremos un catálogo que puede ser de tipo libro.

LMC: ¿Me puede comentar un poco sobre Genaro Sántiz Gómez? Algo sobre su trabajo, porqué se salió, etc.

CD: Sí, Genaro trabajaba con nosotros... primero empezaba tomar fotos por medio de Maruch, porque ella... la forma del proyecto es, si hay otra gente que quiere tomar fotos etc. ... y formaron grupo de *Cruston*, nombre de su pueblo, su comunidad, Genaro y otros de la misma familia y otros vecinos etc. Empezó cuando tenía como... no sé, dieciséis años y luego empezó a trabajar en el archivo cuando él tenía 18 años, me parece 19. Trabajaba en varios proyectos.

Genaro tiene mucho, mucho sentido de artista. Es más artista en su forma de pensar, sus intuiciones, de respetar sus intuiciones, experimentar, de arriesgar, curiosidad. Es menos limitado, pero muy obvio hasta causar problemas, porque esta en otra forma de pensar y no poner atención en tal cosa, confunde las cosas, mucho así en los nubes, pero... y muy vivo en este sentido, muy abierto al mundo e interesante y muy... tal vez por su edad, no sé porque... Es una persona muy reflexiva que piensa mucho en que quien soy, que debo hacer con mi vida, preguntas filosóficas y esta forma como cualquier joven en algún sentido y no tan metido en lo que alguien pide decir las limitaciones o controles de su propia cultura; no sé. Y de fotografía... siempre experimentando con cámara y en cuartoscuro y en temas... muchas cosas.

LMC: En la tesis esta he leído que es medio paparazzi... que esconde la cámara para sacar fotos de momentos naturales. Ahí suena como si lo hacía mucho. ¿Sabe algo de esto, que el esconde la cámara para sacar fotos instantáneas? ¿Lo hacía mucho o más bien poco? Eso si que es algo nuevo. No tengo la impresión de que lo hacen mucho.

CD: No, no. Yo creo que no. Y tuvimos una vez una crisis en San Juan Chamula, fiesta de carnaval, nos fuimos todos y el... estábamos subiendo en la combi y algunos de la policía de Chamula alcanzó a Genaro, sacó su cámara, sacó el rollo... porque estaban observándole a él, no estaba permitido sacar fotos...

LMC: En la iglesia o...

CD: No, en algunas fiestas, en cualquier evento no se puede y el estaba tomando de forma secreta, pero... afortunadamente no perdió su cámara. Solo es una... en este caso el quería, pero en general su uso, el de tomar fotos con cámara escondida, no sé, es en contexto más en sus experimentos, su curiosidad, su riesgo, todo en general. Más así; no solo como su forma de ser fotógrafo como Walker Evans tenía una vez una cámara así y con su lente así en el metro de Nueva York. Hizo una serie de retratos así, no así. Pero Genaro es una persona muy... no sé... muy inteligente con terrible limitación de su educación de menor calidad, aunque terminó su prepa con mucha lucha, muchos esfuerzos y mucho apoyo de Carlota, pero ya salió él. Tiene ganas de conocer el mundo, de conocer otra gente, tenía muchísimos amigos

extranjeros en San Cristóbal. Con todos de cualquier país, Genaro tenía amigos. Para conocerlos tenía una comunicación muy amplia con correo electrónico. Genaro es muy amable, muy abierto... parece muy abierto, pero tiene sus reservas en mucho pensamiento, muchas tendencias hacia la soledad y la necesidad de pensar mucho, reflexionar mucho. Pero a la vez tiene carácter muy abierto, muy interesada en la gente. Les gusta mucho Genaro, muy chistoso Genaro, a la vez muy joven y un poquito falta de madurez, a la vez muy interesante y con cualidades muy, muy buenas. Pero siempre esta inquietud que quiere saber el mundo más amplio, más amplio. Y Maruch me dijo una vez que desde su niñez, su infancia Genaro tiene interés en otros partes del mundo. Antes de venir a vivir en San Cristóbal, antes de... siempre tenía curiosidad de conocer al mundo. A lo mejor, no sé si lo mencionó ella o si hemos hablado Genaro y yo, su interés en la música de la radio, de otras lenguas... en inglés y en varias formas de pensar que le dio él este sentido de "me gustaría conocer", "me gustaría investigar, me gustaría experimentar", eso es muy característico de Genaro y fue a vivir a los Estados Unidos no por vivir en los Estados Unidos necesariamente, creo yo, sino de experimentar, conocer otras partes, aprender inglés, porque siempre quiere hablar inglés, aprender inglés y de tener un poquito de este riesgo de irse, cruzar la frontera, pasar como unas pruebas solo y en parte es menos riesgoso, porque tiene primos. Sabía exactamente donde ir, no solo fue con una sola persona buscando... no, tiene primos, está viviendo con sus primos que tienen muchos años en Georgia. Trabajaba en varias cosas, en fábricas, en agricultura un poco, creo, no está tomando fotos...

LMC: Eso es lo que iba a preguntar, si sabe, si esta tomando fotos.

CD: No llevó con él una cámara, porque pensaba no se como va a ser ahí y no me gusta perderlo. Pero al llegar, no sé cuando, compró una cámara, pero... hablé con él hace como un mes y muchas veces en estas conversaciones por teléfono le digo, porque no tomas fotos... seria muy interesante mostrarme y a los demás, pero no esta ya en este punto.

Quiere regresar a México para seguir sus estudios, que me parece interesante. No esta desilusionado, pero tiene observaciones muy interesantes sobre americanos. Su falta de ser abiertos, su forma de no... no hay mucho interés en convivir, muy interesante. Sus observaciones sobre americanos son muy claras, muy... no sé, observaciones correctas. Entonces, me parece... hemos hablado mucho por teléfono sobre la diferencia entre no "indígenas y americanos", pero "mexicanos y americanos", la cultura y los valores, la fuerza del materialismo, cosas así. El esta muy interesado en hablar de estas cosas, aunque quiere sus cosas; y siempre gasta todo su dinero en comprar cosas para él, y a veces para su familia, pero mas para el en un sentido de independencia. Estaba luchando para independizarse de su familia y para conocer mejor quién soy yo fuera de este contexto, fuera de ser indígena. Esta lucha.

Muchas veces hemos hablado sobre, igual es mi tema, que es un beneficio de tener la posibilidad de funcionar en varios mundos, es mas rica la vida, mas profunda. Así es Genaro, pero de sus fotos estamos preparando su libro "Pox" que en un sentido es menos interesante de muchos de sus fotos, pero es el único proyecto que tiene forma como proyecto. Y el tema de *pox* es muy interesante para la cultura indígena y entonces, tiene valor y en este sentido de cómo interés de

hacer proyectos que representen cultura, conservarlo, pero tiene unas características de sus intereses; por ejemplo, muchas de las fotos son solo de cosas, hay poquitas fotos de gente, porque su idea era más abstracta y me parece muy interesante y me da un poquito de tristeza que no tenía tiempo de empujar más en este como usar fotografía en forma abstracta sobre ideas en lugar de documentación que es más sentido en este proyecto de *pox*. Este asunto es muy interesante, casi todos piensan que sus fotos son documentos, hasta Maruch, no tiene sentido que es conceptual que es interesante que siempre dicen que son documentos. La mayoría de ellos piensa así.

LMC: ¿Cree que los fotógrafos indígenas ya han desarrollado un sentido artístico?

CD: Es difícil... a veces pienso que sí y a veces no. Con el trabajo con los curadores hemos hablado mucho y en parte el proceso de seleccionar las fotos... ya tenemos una selección no final, pero... el proceso fue de cada persona selecciona cualquier foto de interés de toda la colección y de estos cientos y cientos de fotos que finalmente tuvimos separamos por temas y luego la tarea era de seleccionar las mejores de cada tema. ¿Y porque esta mejor una foto, porque esta más interesante esta foto? Porque muestra la misma cosa como hacer tortilla, por ejemplo. ¿Por qué hace más interesante, tiene más poder? Entonces esto empezó hace dos años hablar más directamente sobre valor artístico, valor por expresión personal o individual; y era muy, muy difícil y sigue difícil. Una cosa que me interesa mucho es que ya hablan más cuando tenemos oportunidad de hablar en público. Hace un año estuvimos en Colima para presentación del video "Camaristas". Hubo una presentación de nosotros de qué es el archivo y Petul habló de forma muy, muy buena, muy fuerte, muy interesante, muy triste en un sentido por su forma de expresar, su forma de aceptar más bien, aceptar la percepción y la definición de otras personas sobre indígenas, porque él dijo algo así como: "Dicen que somos estúpidos. Dicen que no somos capaces, pero sí somos capaces. Y la fotografía nos ha mostrado." -Cosas muy interesantes.

En este contexto él hablaba no solo en la presentación, pero informalmente... que somos artistas y cosas muy interesantes, pero están usando la palabra. En parte, porque varias personas que nos han visitado, esos curadores y otras personas, han hablado así, pero ustedes son artistas y que... están tal vez como creciendo en este concepto o intentando de entenderlo, pero de estar Maruch en Zurich, pues, no... no, son un poco lentos. No sé. Aunque yo he hablado y he intentado en varias formas de preguntar en varias rutas... igual la distinción entre arte y artesanía.

Hemos hablado de esta y para como mezclar o dar más dificultades en clarificar. Ellos saben que un artesano no es igual a un artista, pero no saben exactamente cuál es la diferencia y a veces no entienden bien la diferencia entre artesano que hace una cosa muy individual y cosas solo para la producción como miles de pulseras. Pero yo creo que es una pregunta interesante y valiosa y más y más me parece que están pensando en este sentido. No sé si es muy frágil o no, porque cuando unos antropólogos y vienen y tienen su forma de hablar, de interpretar es... Porque todo es nuevo y la cosa es que para ellos no tienen contexto, no tienen contexto de formación de pensar en unas cosas, de compararse, de...

Tuvimos una conversación de una hora o más sobre la palabra "interpretación". No entendieron que significa y que puede ser algo malo en caso de alguien que usó materiales de Petul para hacer un CD, un audiovisual que no tiene nada que ver con la interpretación de material y sin permiso de Petul. Era una conversación, una discusión interesante de cómo una persona interpreta lo que encuentra con cámara o con forma de editar el material. Es forma de interpretación y tiene posibilidad de hacer una cosa que tiene más presente la persona, no solo el contenido. Pero es un tema que requiere mucho tiempo de desarrollar con ellos. Les interesa mucho de pensar en otras formas de tener nuevos conceptos, pero es muy difícil por el concepto. Y no sé todavía en sus lenguas que conceptos hay, porque no hay concepto por ejemplo de dibujar, por ejemplo, de hacer algo de arte, dibujar es algo que es semejante que representa la cosa, no es necesariamente interpretación o representarse, la persona que esta haciendo la representación, no es hay palabra creo. Como otras, tareas que he dado a ellos. No sé, si no hay conceptos o solo no hay palabra o no han pensado. El concepto de "horizonte", era para ellos algo muy, muy nuevo de pensar "qué es el horizonte". ¿Qué otras cosas? "Formas".

LMC: ¿Eso me lleva un poco a lo siguiente que quería preguntar: Me puede contar algo sobre las tareas que les da usted? Y luego: ¿Cuales son proyectos que hacen independientemente?

CD: Algunas cosas de proyectos o de tareas de tomar fotos o de buscar en libros muestras, son cosas como por ejemplo esto de "Formas", porque a veces cuando estamos hablando de una foto. Les digo: "Ah, interesante, me gusta mucha esta forma" y descubrí que no saben ellos que significa la palabra "forma"; no tienen ninguna idea y entonces tenemos que hablar sobre "forma". Las tareas vienen más de experiencias así, pero no sé si en su lengua, su cosmovisión existen estos conceptos. Una tarea de "forma", otra de "líneas", otras de "horizonte", otra de "ángulos", "retratos", "sombra", "serie" con límite de solo un rollo, un tema y luego seleccionar de esto solo tal número de foto, escribir un textito, hacer una obra completa. Han hecho varios serios, pero una en particular se llama "libritos".

Y ya los individuos como Emiliano una vez de tomar más de naturaleza muerta, de objetos y de...

LMC: ¿Lo de "frutas" también era una tarea?

CD: Es proyecto que ella... Lo de Xunka es más cómo tipo de investigación. Surgió... no se en que surgió este exactamente, pero también hubo una presentación de un lingüista sobre palabras antiguas que ya no existen en tzotzil, el es especialista en tzotzil. No indígena él. Entonces surgió en Xunka' el interés en las palabras originales de las cosas. Tal vez ella estaba empezando lo de las frutas... no me acuerdo muy bien. Pero Xunka' y yo tenemos varias experiencias de caminar juntas en el mercado, porque si bajamos juntas en la parada del combi, la última parada, pasamos por el mercado y yo paso muchas veces parar comprar cosas en mi ruta y hablamos siempre en el mercado. Para mi es una experiencia muy buena para conocer de ella, porque ella sabe de muchas frutas y verduras que son locales, que no conozco bien y me gusta experimentar, por favor de Xunka' de mostrarme cosas. Puedo comprar y experimentar, porque me gusta experimentar y comer todo. Y su mamá tiene puesto

de verduras. Entonces es muy común para nosotras caminar juntas por el mercado un rarito; muchas veces dos, tres veces a la semana. A veces, es ¿qué es eso? No sé como se llama y... Una cosa de aprender de ellos que es muy interesante aquí las culturas paralelas... puedes caminando por el mercado... o no comemos nosotros esto, brócoli, o nosotros no... aunque venden, no comen. Es interesante, porque son culturas, de veras paralelas y en formas muy, muy concretas que me interesa mucho que se reflexiona. Porque no probamos esta fruta, Xunka'? A veces es esta forma de, como no sería interesante probarlo. Porque no tomas muchas fotos, Xunka'? Porque cuando ella terminó lo de Cristina, no sabía en que forma seguir y entonces es mi forma de ser *mentor*. En parte es esta... busca un poco... una forma muy ligera de decir... vamos de prepararlo... y luego hubo una temporada trabajábamos durante dos tres meses los sábados, Xunka' y yo trabajando, ella en su proyecto y yo en mi proyecto, porque tuvimos en la casa de que usan como oficina para su organización la mesa de copia... *copy stand*... con la cámara que Juana usó para su proyecto de chiles y Xunka' tomaba varios fotos usando esto, porque ella quería conocer etc. –al final de su sección de trabajar, compartimos las frutas... ¿Carlota quieres unas fresas? Ah, muy bien... tenemos que comerlas hoy, si no se nos echan a perder. Con un sentido de compartir todo. Hay una variedad de plátanos en el mercado y estábamos el otro día revisando y porque ella me dijo, me gustaría seguir y ver como esta mi proyecto, y era muy impresionante, muy interesante, muchos son muy bonitos como ya has visto, pero sus notitas... y que fruta que vende de bien de tierra caliente... cosas de tipo de investigación muy, muy interesante. Y ya me gustaría revisar con ella y a ver en que forma seguir. Es interesante, por que son de temporada las frutas, algunos vienen de otros países, kiwis de Nueva Zelanda. El mercado es un lugar muy interesante por muchas razones y una es – ¿de donde viene esta comida? ¿Cómo es sistema global y cómo afecta a nosotros? A veces hablamos en AFI sobre cosas de comida, cosas políticas, cosas que surgen.

Los proyectos surgen por sus intereses, por mi forma de ver, de comentar, de animar, más bien como animar. Por ejemplo esto de "sombra"... Juana no sabe la palabra "sombra", en español, porque no sé si existe en tzotzil... ello hizo una sugerencia de tema, pero en una forma muy general. Ella tomó fotos muy diferentes de lo que pensaba, fotos mucho más interesantes de lo que yo pensaba y más precisa su idea. Entonces, en este caso me parece bien animarla y ella siguió con varios. Igual otra que tomó ella, de vistas o formas múltiples. Era una tarea de otra persona, otro fotógrafo que estaba dando clases de técnica, era Jenny, ella dio unos clases, un curso, pero fue muy difícil para ellos, porque habla muy rápido y con acento español, muy, muy difícil... Entonces, no me acuerdo que tarea era, creo que era de "eje" y Juana no entendió bien y tomó ésta. Entonces, yo a verlo... está muy interesante, porque no seguir con esto, porque a ella le gustó mucho lo que hizo, el resultado. Es forma de animar, como de ver una cosa diferente y a veces viene de conversaciones, por ejemplo Petul... este proyecto de Carnaval es tan grande, tan largo y todo... pero a veces es como... Petul que quieres hacer, quieres seguir y varias ideas... ideas muy ideas muy interesantes sobre el sufrimiento. El tiene una idea de tomar fotos que muestren el sufrimiento, de trabajar en los... porque él tenía experiencia de joven, trabajar en las fincas cafetaleras. El quiere mostrar el sufrimiento de la necesidad de cargar cosas y es muy interesante.

LMC: Me parece que hay trabajos de Eniac Martínez con este tema...

CD: Ah, si... es un libro sobre los cafetaleros, pero lo que Petul interesa es mas preciso como el trabajó en esto... El sufrimiento más bien.

LMC: Puede ser algo complementario...

CD: Sí, y creo que tenemos este libro, compré este libro.

LMC: Y en Internet está en la página de Pedro Meyer.

CD: Ah, muy bien. A veces de terminar sus proyectos, como de Cristina, de no sé que... Carnaval, cuesta tanto tiempo, porque son sus textos y los fotos... es muy pesado de trabajar, es más trabajo que en esto de escribir los textos que en tomar fotos, muchísimo más, pero quieren. A veces hay que limitar, limitarlo que quieren escribir... en el caso de Emiliano... Por favor, Emiliano, no vamos a tener espacio para fotos, si solo escribes una cosa más. Terminamos todo, enviamos todo a Pablo... qué te parece Carlota, me gustaría escribir un poema... ¡No! Porque es oportunidad para expresarse, es parte y toman tantas fotos y escriben tanto, porque no han tenido oportunidad, ni animo, ni *encouragement*... alguien animando, empujando en un sentido.

He visto formas de este sentido de descubrir sus propios poderes, es fabuloso, a veces es difícil para mí de no llorar de ver esto, por medio de la fotografía que es como cosa secundaria. He visto que tienen muchas ideas; Maruch tiene ya como cinco proyectos... Maruch, tal vez necesitas limitarte, ¿porque no concentrarte en una? Es la de lama, como está trabajando más en esta, pero tiene uno sobre bebes, uno sobre el cargo de su esposo otro sobre tal árbol en su comunidad... no hay falta de ideas.

LMC: ¿Cree que los fotógrafos del AFI en algún día se deberían independizar?

CD: Me interesa esta. Sí, me interesa, pero también tiene sus dificultades... dificultades normales como prepararse más para tener su lugar en este otro mundo, de educarse, muchas cosas.

Pero otra es, algo también de su cultura que es muy difícil de borrar, ni es deseable borrar, pero ese sentido de formar parte de una comunidad y toman sus fotos, aunque este concepto de individual e individualismo es algo un poquito extraño o de fuera de ellos, no es muy común y el concepto de "mis cosas", "mi visión", "mi vista" por eso este sentido de ser artista es difícil y con un problema que tenemos con este técnico que usó materiales de Petul. Una de sus formas de cubrir y de suavizar la realidad... "Pues, puedes poner este en tu currículo Petul." –"Pues, no me interesa más el currículo que el respeto. En mi comunidad me estas poniendo en riesgo con mi comunidad por usar mis imágenes que he tomado con mucho, mucho respeto y confianza de mi comunidad que me da permiso. Si se usa en otro contexto, otro uso sin el arreglo mío con ellos, puede arriesgarme de perder toda la relación con mi comunidad. Hasta ponerme en la cárcel, pero más es como perder mi relación." Es cosa muy, muy básica.

Entonces, muchos extranjeros, hasta mexicanos a veces, dicen: "Ah, no son orgullos tener fotos en exposiciones y publicaciones y entrevistas, radio, tele como fabuloso..." No piensan así, no. Porque en parte esta de la fama, podemos decir, que

esta asociada en nuestro contexto de publicar, de ser conocido, etc. es por el individualismo y es como causa de orgullo, cause de pensar mas diferente, distinto, especial. Esto no es en su caso. Es cause de dificultad de distinguirse tanto entre su gente de la comunidad, porque en parte es la fuerza social... es mi observación, no sé que dicen los antropólogos... que no es bueno distinguirse mucho. En parte hay arriesgo de envidia, en parte es de separarse de su comunidad, aunque no físicamente, pero es separarse de su gente. Tiene valor muy, muy profunda, aunque hay luchas, hay conflictos – ¡es mi gente! Es algo muy, muy profundo para ellos. Entonces, es parte de esto no de tener que distinguirse demasiado o hacerlo en secreto, no sé. Pero esta de no separarse, de no individualizarse y saben esto de curriculums que distingue, necesita para funcionar en el sistema. Si quieres buscar una beca necesitas entregar el currículum, entienden esta, pero es difícil este del individualismo y junto con este es un sentido de humildad o de... modestos, sí muy modestos. De veras, no es falso. Yo tenía que hablar muchísimo con Emiliano y creo que he vencido, si podemos utilizar la palabra, de hablar mucho con el en su biografía para su libro que dice el... habla en tercera persona, Emiliano Guzmán, huérfano, porque se le murió su papa, tenía que luchar para apoyar a su mama, etc.... es una historia... Entonces, el dijo que ya sigue sus estudios en San Cristóbal. No quería decir que el es estudiante en la universidad, no quiere decir. "¿Porque Emiliano no mencionas esto?" – "Pues, no sé Carlota, no es tan importante." Porque no quería ponerse más arriba, pero sinceramente, no es falso, sinceramente. Yo hablé con el mucho diciendo, pues, primero la verdad es la verdad, no podemos cubrir la verdad, pero por otra cosa que este representa algo muy bueno, no es que eres mejor que otra persona, sino que tiene tu lugar en el mundo y ya está. Y otra cosa es que refleja bien en la universidad que eres tú quien está publicando un libro, es buena cosa. Y finalmente él desdijo que si indica, y en que universidad, pero no sé que tal vez va a cambiar su idea y... pero ha sido muy interesante hablar con el, entender sus razones y... es muy común. De leer la biografía de Petul es más como... no sé, todos tienen sentido de su lucha que ha costado mucho y no porque quieren decir, pobre de mi... que horrible mi sufrimiento, deben aplaudir... no, es la verdad. En el caso de Emiliano es algo interesante. Pero muchas veces es los datos así son... pero eso de separarse, siento difícil.

Yo creo que aunque ellos quieren tener y lo he visto en el caso de Maruch, Maruch tiene este sentido, de su fama, su no sé que, no quieren perder su comunidad. Es muy importante. Igual en Xunka' y Juana que no son parte de comunidad tradicional así, pero todavía son chamulas y es muy muy profundo, y no quieren arriesgar esta, no quieren que la gente piense mal, no quieren que la gente piensen que ellos están separándose de sus familias... y es algo como de Genaro, de salir y de distinguirse era cosa de mucho riesgo y Genaro tenía muchas cosas difíciles con su familia que Genaro piensa que ya no... una vez me acuerdo hablando con Genaro... "Mira Genaro, entiendo bien. Tu tienes que buscar tu camino", siempre usamos este "tu camino", "mi camino", pero yo creo que el caso de su familia... "tu familia. Tienes hermanitos todavía y ellos no entienden, piensan que no estas visitando la familia, porque tal vez no quieres todavía a ellos; no entienden ellos." Entonces, Genaro: "No voy a visitar nada más, no me entienden, mis padres me critican, no entienden... entonces, ya no." "Genaro, entiendo tu estas en tu camino, pero una cosa es que... familia siempre es importante, siempre. Y en tu caso sería mejor si buscas forma de mantener y compartir con ellos y a la vez buscar tu

camino, pero tomando en cuenta que ellos no entienden y si tienen contacto contigo puedes ayudarles a ellos mas bien en entender tus necesidades y tus necesidades no necesitan separarse de la comunidad," pero era muy difícil... me acuerdo de esta "Sí, me gustaría ver a mis hermanitos, pero mis padres están... quejando, contradiciéndome... no me gusto...ay, Carlota, ya no" - "Pero Genaro mira, los hermanitos no entienden y es muy importantes," según yo, no sé, "algo de relación con ellos, porque... yo se y tu sabes que la familia es importante"... "Sí, sí me importa, pero no sé que..." Entonces, fue algo muy muy conflicto para Genaro y Maruch no sabe mucho de esto, porque el dijo: "No hablo con Maruch de esto, prefiero que no". Yo estaba mas o menos en medio, me parece, y siempre yo soy muy honesta con el, pero a veces tengo que decir no sé, Genaro, no soy de tu comunidad, no soy tu persona, entiendo bien la lucha que tienes, pero no...Era una diálogo más así. Entonces, hay confianza y siempre con cariño...

LMC: Lo que me parece interesante es que salió y no sigue con la fotografía...

CD: Sí, pero en parte puede ser, yo creo, que su contexto igual su contexto aquí es importante, el contexto ya es ilegal. No puede ir a cualquier laboratorio, tal vez, ni de estar visible con cámara, aunque el lugar donde esta es Georgia, no hay tanta problema con ilegales como en California, Texas, no hay tanto riesgo, siempre hablamos de esto sobre la migra que piensa Genaro y del riesgo. Yo sé, mira, los diseños de las fabricas pueden amenazar a ustedes diciendo se tiene que cumplir tal y si no pueden formar en la migra, van a perder muchos mas mexicano que van a trabajar para mi, no me importa...así es. [...Contando como ha hablado con Genaro y avisándole de peligros que hay en USA] Puede ser por los peligros y por esta razón, porque me sorprende mucho que el no quiere tomar, porque es persona de tanta curiosidad y siempre llevó la cámara con el. Es como su forma de estar, de experimentar y de jugar, pero en parte también creo por conocer a Genaro es que está en otra etapa de experimentar con otras cosas, con novias... primera vez, antes no tenía novia, primera vez, no tenía novia antes de salir, muy inocente, muy, muy, muy... entonces, ya ha tenido dos o tres novias. Hablamos de eso por teléfono... ¿Cómo se llama? ¿Habla español? - No habla español y me está ayudando en mi inglés, y una que tenía mas años que el, muy interesante eso, y habla conmigo en una forma muy franca... no sé, si es la palabra, pero muy abierto, y hay otras cosas de ajustarse. Entonces, tal vez no hay tiempo para...no sé. Pero me parece que sería muy interesante, tipos de fotos, tipos de comentarios, como es la vida,...

Y Genaro... El olvidó desafortunadamente su contraseña de Hotmail, pero su nombre: genarografía@hotmail.com, *I meen* fabuloso, pero olvidó su contraseña. Hablé con él de poner otra clave, pero es más fácil por teléfono...

Entrevista con Emma Cecilia García. Historiadora de la fotografía y ex-coordinadora en la Fundación Cultural Mariana Yampolsky. Vía correo electrónico, Junio 2009, México D.F.-Berlín.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

Emma Cecilia García (ECG): En un sentido muy simple te diré que es una persona que utiliza una cámara para captar imágenes.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen/imagen fotográfica?

ECG: También en un sentido muy simple, te diré que una imagen fotográfica es aquella que fue captada por un aparato/cámara/caja con el objeto de preservarla o reproducirla

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

ECG: Difícil definir la realidad.

Más difícil definir la realidad en la fotografía. Se podría decir que la fotografía documental, el periodismo plasman la realidad.

Sin embargo creo que aún en la fotografía más realista participa la subjetividad del fotógrafo al elegir su toma. Eso puede manipular "la realidad" Tendríamos que definir de qué realidad se habla. ¿La realidad de la guerra en una foto de Capa? Ahora he sabido que han cuestionado la famosa foto del republicano que cae en el momento del balazo. ¿Entonces no era la realidad? En lo personal yo pienso que fue "real" que no fue una puesta en escena, pero lo cuestionaron y en este caso estamos hablando una fotografía documental.

¿La realidad de los pueblos indígenas en México?

La realidad de los indígenas en un pueblo lejano, es muy distinta a la realidad de una persona que vive en alguna ciudad de México. Entre la realidad de un indígena y la realidad de una persona en Berlín existe un gran abismo.

En México se viven distintas culturas y distintas realidades al mismo tiempo. Es un país con extremos sorprendentes.

Es un tema muy extenso, muy complicado hoy día con la digitalización, donde "la realidad" puede ser manipulada y aún antes, con el fotomontaje también podía manipularse la realidad.

Aún en una imagen documental la realidad puede ser totalmente manipulada con un pie de foto.

Entran en juego muchos factores, la subjetividad del fotógrafo, la subjetividad del espectador, el contexto en el que se lee la imagen: Periódico, museo, galería, cartel son muchas posibilidades.

Hoy en día se muestran en galerías de arte en Europa las fotografías de Metinides, fotógrafo de prensa mexicano, que desde niño se entrenó en la "nota roja", sus fotografías eran originalmente para los periódicos. El llegaba a la noticia: crimen, accidente o similar antes que ningún reportero, antes que las ambulancias, para tomar ese "momento decisivo" que se publicaría en un periódico.

Ahora, con las nuevas tendencias de las artes plásticas sus obras se imprimen en formatos grandes y se cotizan en precios muy altos. Me pregunto si los coleccionistas de estas imágenes buscan la realidad o buscan otra cosa. Las fotografías de Metinides salen totalmente del contexto para el que fue creado.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

ECG: Don Manuel Álvarez Bravo ha sido un fotógrafo definitivo en la fotografía mexicana, él ha sido un factor muy importante en el nivel de los fotógrafos, sin embargo podemos encontrar algunos ejemplos anteriores a su obra que son de gran nivel.

Por otro lado, la fotografía contemporánea ha evolucionado enormemente y si bien tienen como ejemplo al gran maestro, también tienen otras búsquedas y soluciones.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

ECG: La fotografía mexicana está muy activa. Hay mucha producción. Creo, que está tratando de tomar un rumbo, pero el asunto de la globalización la ha hecho distinta a la fotografía mexicana de hace 15 ó 20 años. Los fotógrafos contemporáneos se han alejado de la fotografía documental/directa. Posiblemente ahora el documento se mira y se concibe de otra manera. Veo por delante el asunto conceptual.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

ECG: El gran “boom” de la fotografía mexicana se dio a finales de los años setentas, en parte fue propiciado por dos factores:

1) La publicación en 1976 del No. 12 de la Revista Artes Visuales, editada por el Museo de Arte Moderno, INBA, quien dedicó este número monográfico a la fotografía mexicana

2) la primer Bienal de Fotografía Latinoamericana en 1978 y la creación del Consejo Mexicano de Fotografía.

Los fotógrafos se reunieron, trabajaron mucho para darle su lugar a la fotografía.

En 1980, el Consejo Mexicano de fotografía inauguró su primera sede, lugar de reunión y exposiciones de fotografía.

Ese año se realizó el primer Bienal de fotografía organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Es importante recordar que antes la fotografía se incluía en las Bienales de Gráfica.

Antes de poder definir lo que es fotografía indígena/indigenita, se puede mencionar que desde que existe la fotografía se han documentado a los indígenas, también se puede decir que a partir de los años veintes la fotografía de autor tiene como tema a los indígenas. No podemos descartar que la fotografía llamada antropológica reseñara a los indígenas desde el siglo XIX. Curiosamente aunque su

propósito era meramente antropológico hoy día esas fotos se exhiben o publican junto a las de los fotógrafos autores.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

ECG: En mi opinión no debería de existir la diferencia entre un fotógrafo de origen indígena y un fotógrafo de cualquier otro origen. Es cierto que por su cultura y sus orígenes un fotógrafo tendrá una visión distinta en relación a la creación de una imagen, pero se daría el mismo caso para cualquier otro origen. Supongo que un esquimal, tendrá su propia forma de ver el mundo y de "atrapar a la imagen fotográfica", también sucederá lo mismo con un africano, o un alemán. Cada quien tiene sus orígenes, su cultura, su manera de "mirar" y de "plasmarse" las imágenes.

Un nórdico ligado a la naturaleza tendrá sus características, tampoco será igual la cosmovisión de un indígena del sureste de México a un indígena de la sierra.

¿Cuál es la necesidad de encasillar el trabajo de un fotógrafo indígena? ¿Es importante?

En cuanto al fotógrafo que se dedica a tomar fotografías solamente a indígenas, podría haber alguna etiqueta, pero siempre y cuando tuviera una finalidad científica o antropológica. Creo que la mayoría de los fotógrafos mexicanos han tomado fotos de indígenas en algún momento de su trayectoria, eso no los hace fotógrafos indigenistas.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

ECG: ¿En qué sentido? Es una pregunta muy difícil para un mexicano que vive en una gran ciudad, hay muchas maneras superfluas de identificarse, pero que no son necesariamente una plena identificación con una cultura que probablemente uno no conoce. Yo miro con respeto algunas de sus tradiciones, creo que se deben conservar.

No conozco el tema, pero creo que la cantidad de etnias en este país, hace que sean muchas culturas indígenas, con tradiciones y costumbres distintas entre sí. Personalmente no puedo identificarme con ninguna, porque no las conozco.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

ECG: Es un tema muy complejo, no tengo información suficiente para responder esta pregunta. Lo que es cierto, es que el indígena siempre ha vivido relegado y poco favorecido.

LMC: ¿Personalmente, cree que el INI realmente ha podido mejorar la situación de los pueblos indígenas?

ECG: No tengo información para dar esta respuesta

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

ECG: No tengo la capacidad para dar una definición correcta.

LMC: ¿Desaparecerán los pueblos indígenas de México (en el sentido de que se van a transformar hasta no poder ser reconocidos como tarahumaras, huicholes, etc.)?

ECG: No lo creo. Mientras existan indígenas que preserven sus tradiciones y costumbres, no desaparecerán. La gran ciudad afecta a estos grupos, porque quieren integrarse y para ello tienen que despojarse no solo de sus vestimentas, peinados, adornos, sino lo más importante: de sus lenguas, tradiciones y costumbres. Pero tampoco tengo capacidad para dar una respuesta

LMC: ¿Qué opina sobre el EZLN y el movimiento zapatista?

ECG: No tengo la información suficiente para dar una respuesta. El movimiento tuvo mucha fuerza en sus inicios fue apoyado por los intelectuales. Hoy día no tengo noticias de lo que hacen.

Sin embargo creo que es positivo defender los derechos, los usos y costumbres de los pueblos indígenas.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz o Juan de la Torre forman una oposición a los fotógrafos no indígenas?

ECG: No, su obra es una aportación más a la fotografía mexicana.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

ECG: Solo conozco a Maruch Sántiz, quien ha tenido una excelente promoción, su trabajo tiene calidad.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

ECG: ¿Te refieres a la fotografía digital? o a digitalizar las imágenes análogas. La fotografía digital está desplazando a la análoga.

Es un nuevo medio de crear imágenes, es una herramienta nueva, es totalmente válido.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

ECG: No lo sé. Es muy posible.

LMC: ¿Cómo describiría usted personalmente la relación entre Mariana Yampolsky y los indígenas?

ECG: Muy cordial, con una gran empatía, supongo que Mariana no se sentía ajena, ni extranjera entre ellos, todo lo veía con gran naturalidad y con gran respeto. Ellos lo percibían así y por eso la recibían y la hacían partícipe de su vida y costumbres.

LMC: ¿Cree que Mariana tenía un tema favorito en lo que es la cultura indígena?

ECG: No lo quisiera precisar, pues era sensible a muchos temas: la arquitectura vernácula fue un tema que trabajó mucho. Mariana tenía una gran sensibilidad para observar y comprender. A través de sus fotografías analizó con gran detalle la manera en que se construyeron las casas en el campo, como a través de ese conocimiento aprendido en la vida y con los materiales locales, ellos resolvían múltiples problemas en las construcciones: la ventilación, las cocinas, los graneros, etc.

Por otro lado captó con gran sensibilidad a las mujeres y a los niños. Me imagino que cuando les tomaba esas fotos Mariana era parte de ellos, no se siente al fotógrafo que "se entromete" sino al fotógrafo que es parte de la comunidad, que es aceptado.

LMC: Me interesa sobre todo el tema de la muerte en el *œuvre* de Mariana. En el libro "Mariana Yampolsky" publicado por Ediciones Universidad Salamanca, Francisco Reyes Palma dice: "Sobre la muerte, como presencia de un imaginario doméstico, se ocupa el último de los libros en preparación: el hábitat que aspira la eternidad [...]" Sin embargo, creo que hasta la fecha no se ha publicado ningún libro específicamente sobre ese tema. -¿Es cierto?

ECG: No, no se ha publicado ningún libro con este tema. Y es cierto que Mariana abordó este tema de múltiples maneras: en los cementerios, en los ritos, etc. Supongo que como la muerte es parte importante de las culturas populares, Mariana entendió muy bien como en los pueblos se convive con la muerte y como se le tiene un gran respeto, al mismo tiempo que es parte de una festividad y un culto. Hay muchos panteones y tumbas en la obra de Mariana. El panteón como morada, el panteón con visitantes, las tumbas solas. La ironía en esa foto que se llama "Adiós" o "Ultimo Adiós".

LMC: ¿Cómo se acercó ella a los indígenas? - ¿Sabe de dificultades o experiencias que pueda haber tenido?

ECG: Esto se contesta un poco en la otra pregunta, no creo que haya tenido dificultades con los indígenas y desafortunadamente nunca viajé con ella, por lo que no sé mucho de sus experiencias con ellos.

LMC: ¿Qué diría usted significó la fotografía para Mariana?

ECG: Creo que para Mariana la fotografía su expresión, su vida.

LMC: ¿Mariana se sintió fotógrafa o artista?

ECG: No lo puedo asegurar, pero creo que para Mariana era más importante fotografiar que sentirse artista. Creo que ella no pensaba en hacer de cada disparo una obra de arte, sino una expresión personal, algo que salía de su "alma", creo que ella lo que quería era dejar imágenes, dejar testimonios, dejar documentos visuales. Creo que ella prefería que fueran otros los que calificaran su obra como arte.

LMC: ¿Para Mariana existían los “indígenas”? ¿Usaba ese término?

ECG: No lo recuerdo, se que hablaba de: “las mazahuas”, pero no recuerdo si usaba ese término.

LMC: ¿Qué opinaba Mariana sobre la influencia norteamericana sobre los indígenas de México?

ECG: ¡Le parecía un horror! Por eso trabajó durante bastante tiempo al final de su vida, las series sobre Mickey Mouse y Walt Disney de una manera irónica y crítica. En sus fotos captaba como estas imágenes penetraban en el ambiente popular mexicano y lo veía como una verdadera invasión.

LMC: ¿Mariana conocía a los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz? Y en el caso afirmativo: ¿Opinó algo sobre sus trabajos?

ECG: No sé si conoció a Maruch Sántiz.

LMC: ¿Cree que las mujeres fotógrafas Mariana Yampolsky, o Graciela Iturbide, tienen más facilidades de acercarse a los indígenas para sacarles fotos que los fotógrafos masculinos?

ECG: No lo sé, cada quien tiene una personalidad ya sea hombre o mujer y cada quien tiene una manera de acercarse o integrarse a su objetivo. En especial creo que Mariana no solo se acercaba, se integraba.

LMC: ¿Cuáles son los principales propósitos de la Fundación Cultural Mariana Yampolsky?

ECG: Los objetivos principales de la Fundación Mariana Yampolsky, son conservar, preservar, catalogar y difundir el archivo fotográfico de Mariana Yampolsky.

LMC: ¿Qué más nos quiere comentar sobre la Fundación Cultural Mariana Yampolsky?

ECG: Que a partir de su creación ha desarrollado un plan de trabajo que ha permitido que aprox. el 95% de los negativos blanco y negro y aprox. el 70% del material en color, están resguardados en material de conservación, en una bóveda con control de humedad y temperatura. Que se ha catalogado el 50% de los negativos en un sistema electrónico que permite su consulta en la Fundación MY y que posiblemente a futuro permita su consulta en línea. Se han realizado varias publicaciones y exposiciones que han itinerado a lo largo del país y en algunas sedes en Estados Unidos. El archivo está abierto a la consulta para investigadores y estudiantes.

Entrevista con Toni Kuhn. Fotógrafo y realizador cinematográfico. Vía correo electrónico, 15.07.2004, México-Berlín.

LMC: ¿Cómo nació su interés por la fotografía?

TK: Aproximadamente entre los 10 y 14 años llego a conocer el libro fotográfico "Unterwegs" (En camino) de Werner Bischof y la exposición "Family of Man".

Tengo y tenía muchos parientes dedicados a las artes visuales.

Mi educación bilingüe me crea dificultades para expresarme creativamente en una lengua, por eso me encamino hacia una expresión visual y cinematográfica.

LMC: ¿Qué significa la fotografía para usted?

TK: La cinefotografía y la fotografía son la filosofía de la luz. Expresiones que transmiten y se expresan antes del uso de la palabra.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

TK: Los cinematógrafos y fotógrafos razonan de múltiples maneras sus actividades. En mi caso quiero transmitir y dar a conocer con mis profesiones, la transformación de las cosas en el tiempo.

LMC: ¿Se siente fotógrafa o artista?

TK: Soy cinematógrafo y fotógrafo.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

TK: La realidad esta ligada a la objetividad, la cinematografía y la fotografía a la subjetividad.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

TK: Hará que juzgar los "niveles" de los cinematógrafos y fotógrafos tal vez en un futuro más lejano.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

TK: En la actualidad los cinefotógrafos y fotógrafos mexicanos merecerían mundialmente un reconocimiento mayor.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

TK: Hay y hubo siempre interés por retratar la sociedad mexicana en todo sus aspectos.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

TK: No sé.

LMC: ¿De qué forma le atrae personalmente lo indígena y/o lo prehispánico?

TK: Los orígenes de la sociedad mexicana tienen un interés fundamental, solo el pasado explica el presente.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

TK: Creo poderme identificar más con la cultura maya que la cultura tolteca, sin embargo me fascina saber cada vez más acerca de las culturas prehispánicas, faltan tantas excavaciones, para reconstruir la historia y seguramente un investigador como León Portilla. Tiene mucho que decirnos acerca de eso.

LMC: ¿Cómo se pone de acuerdo con los indígenas sobre los derechos de la imagen?

TK: Creo que la cuestión de los derechos tiene de caso diferentes explicaciones, pero obviamente esta libertad de expresión por en medio.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

TK: Desconozco a Maruch Sántiz y me gustaría que me la da a conocer.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

TK: Conozco dos miembros de la comunidad de Chicahuaxtla, Oaxaca, que formaron un taller de trabajo audiovisual; Fausto y Marco Sandoval, ellos piensan que el ejemplo de sus trabajos pueda influenciar la gente de las ciudades, como ellos reconocen ser influenciados por trabajos hechos por las gentes creativas de las ciudades, y estoy de acuerdo con ellos.

LMC: ¿Prefiere a la fotografía documental o a la fotografía construida? Y: ¿Por qué a una y no a la otra?

TK: Creo, que no se difieren tanto los dos tipos de trabajos, unos creen estar más cerca de lo que llamamos objetividad o realidad, los otros se encuentran más cerca de la subjetividad, pero obviamente todo trabajo es constructivo.

Cuando Flaherty muestra el material de su película documental "Nanouk" a los esquimales que participaron en la filmación, ellos tienen la sensación de confundir la caza del oso polar en la proyección con la realidad, pero pronto se darán cuenta que faltan diferentes momentos y otros puntos de vista para describir el hecho arriba mencionado, y así se dan cuenta que lo que ven está construido, que hay un realizador que toma la decisión sobre los momentos y ángulos para describir el incidente.

El único tipo de fotografía o cinematografía sin construcción, es la casual la que se da por el azar, sin la intervención directa de un humano. No tengo preferencias.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

TK: Parece que la fotografía digital ya llegó a una calidad que equivale a la de la emulsión fotográfica. En la cinefotografía muchos pensamos que hay una falta de profundidad, independientemente si sea de alta definición o no.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

TK: Ojalá que no; el paso del tiempo en la oscuridad del laboratorio, mojándonos las manos se volverá algo muy extrañable.

LMC: ¿Cuál es su siguiente proyecto?

TK: Como cinefotógrafo: trabajar en una película de ficción dirigida por Juan Mora: "Erendira". Historia de una heroína purépecha en el tiempo de la conquista.

Como fotógrafo: seguir en la elaboración de un libro fotográfico, con título: "An den Rändern der Wirklichkeit" (En los bordes de la realidad), son fotografías individuales y en secuencia. En colectivo particular es un libro que está editando Alexis Fabri en Francia: sobre la ciudad de México.

Además trabajar en un documental sobre Ixtapalapa, dirigido por Javier Robles.

Entrevista con Carlos Montemayor. Historiador especializado en culturas indígenas de México. 19.01.2004, Ciudad de México.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

Carlos Montemayor (CM): Alguien que tiene como vocación y oficio la obligación de “mirar” el mundo.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen/imagen fotográfica?

CM: Mi formación literaria me obliga recordarle que en el griego clásico, imagen era sinónimo de idea. La misma palabra se aplicaba a la silueta de la luna, las estrellas... o a esas cosas del pensamiento que hoy se llaman idea. Los poetas alejandrinos, todavía de lengua griega, crearon un género poético muy interesante que podríamos traducir al español contemporáneo como estampa, pequeña imagen o pequeña idea. Le llamaron *idilio* y de manera particular se aplicó a los poemas que retrataban, o producían, escena de campo y diálogos o canciones de cuidadores de ganado, tanto de cordero, ovejas como de vacas. Así que una imagen, para mí representa toda esta historia poética de como mirar el paisaje campestre a partir de los ojos de los que cuidaban.

Una imagen fotográfica además de lo que le acabo de decir... Parte fundamental de esta palabra griega de idea se desprende de su inclusión en el verbo “pensar”. Pensar en griego, en parte se podría traducir como “idear”. Así que para mí, una imagen fotográfica, es una pequeña idea y por lo tanto, una fotografía que no sé pensar, no llega a ser una idea.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

CM: La realidad es algo así como la madre de todas las ideas. Es la gran idea que la que queremos desprender todas nuestras pequeñas y mezquinas ideas, creemos suponer que todas las gotas con que salpicamos nuestras vidas a partir de nuestras ideas y pensamientos provienen de un inmenso ser inmutable, intachable, inconmensurable que es la idea madre. A esa idea madre le llamamos realidad. –La realidad es la más grande de las creencias del ser humano.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

CM: Yo no lo vería un proceso de mejoramiento, sino como a partir de una norma o de un nivel se ha dado una basta exploración en distintos caminos, en distintos espacios, en distintas atmósferas y también en distintas búsquedas estéticas.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

CM: Yo veo como particularmente conflictiva esta situación. Hay una confusión entre la búsqueda estética en la fotografía y la expresión testimonial del fotoperiodismo.

Yo he vivido de cerca estas fronteras, porque desde que era muy joven tuve bien claro que lo que en la década de los 60s, 70s, en el siglo XX llamábamos arte comprometido. Tenía que ser primero arte y después comprometido. Y que de ninguna manera el compromiso político resolvía o exoneraba a la poesía, a la fotografía, al teatro o a la música de su carencia artística. Yo solía decir desde los años 60s y 70s que un mal médico no se convertía en un excelente médico nada más por su militancia política y que un mal ingeniero no se convirtiera en un excelente constructor de puentes o de edificios o de carreteras nada más por su militancia política. De la misma manera decía que un escritor de afición no se convertía automáticamente en un gran escritor sólo por su militancia política y ahora puedo decir que un gran fotógrafo no lo es a partir de su militancia política, sino a partir de su acto.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

CM: Necesitamos destacar aquí la presencia del movimiento zapatista. Es un acontecimiento fundamental en la historia reciente de México, pero el movimiento indigenista, si bien empieza a tomar un nivel de mucha importancia en varios círculos culturales, políticos, académicos de la década de los 40s y 50s.

De manera sobresaliente en la década de los 70s empieza a formarse un movimiento indígena en el ámbito educativo nacional que va a revolucionar, no solamente las políticas de educación de movilización rural del país entero, sino que va a convertirse en una de las facetas de evolución política que va a complementarse con el surgimiento de ese periodo en Chiapas.

Poco a poco desde 1970 para acá artistas e intelectuales indígenas han ido ocupando espacios que antes solamente detentaban mestizos, blancos, criollos u europeos. No es ilógico que los últimos años del siglo XX en México el propio mundo indígena se halle ampliado en la literatura, en el teatro, en la poesía, en la medicina tradicional, en las artes, en la política y en la fotografía.

LMC: Elegí los años 90s justamente por eso, porque nace el zapatismo, el AFI, o sea hay fotógrafos indígenas que hacen fotografía, que venden su obra, etc. ¿Usted sabe de fotógrafos indígenas que han empezado antes, ya en los años 70s, 80s?

CM: La primera edición que yo hice de los Tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas, tiene... es una edición de lujo de BANOBRAS, Banco Nacional de Obras y Servicios Público, que incluyó fotografías de mexicanos y extranjeros que han recorrido o han vivido en Chihuahua y una sección muy importante de fotografías tomadas solamente por tarahumaras de la parte sur de la sierra tarahumara. Hay una visión totalmente distinta del mundo, de las cosas, de los animales, de la naturaleza, de la caída del agua, de la sombra, de las piedras en el agua que proviene de la visión indígena del mundo. Para nosotros el mundo es una cosa inerte, para ellos es un ser vivo. Y esto se refleja en esas fotografías que fueron tomadas antes de los años zapatista.

Gran parte de registros de fiestas, danzas, rezanderos, curanderos tradicionales en muchas regiones indígenas de México fueron tomadas también por indígenas de los 80s sin una visión quizás de trabajo artístico, sino de registro

testimonial. Entonces, aquí volvemos a entrar en este punto clave que enfrenta a lo que la fotografía gana hoy, pero que en realidad es parte de la problemática de la fotografía en cualquier parte del mundo. La fotografía es una obra de arte. Puede ser un registro testimonial. Es un grito de la mortalidad humana por denunciar, protestar, por resistirse a ser olvidado. O, además de todo esto, es un esfuerzo estético por resistirse a ser olvidado.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

CM: Creo que es útil, porque lo mismo ocurre en la literatura. Hay una literatura indigenista, es decir literatura escrita por no indígenas en lengua inglesa, alemana o española que habla de las culturas indígenas, pero hay una literatura escrita en las lenguas indígenas por autores que forman parte de esa cultura y que pueden hablar o no de solamente su peculiaridades y prioridades culturales o de su visión del mundo independientemente de su pertenencia cultural. Yo me refiero a éste tipo de literatura como literatura en lenguas indígenas o como la literatura mexicana en lenguas indígenas que es más exacto.

Creemos que la literatura mexicana solamente es una literatura escrita en español. No. La literatura mexicana desde antes del siglo XVI-XVIII se escribe en latín. Así que la literatura mexicana se escribe en latín, en español y ahora también en lenguas indígenas. Cuando un autor de lenguas indígenas escribe desde su idioma y su cultura, estamos hablando de literatura mexicana-indígena. Cuando estamos hablando de un escritor, mexicano o no, que escriba sobre, acerca, del mundo indígena podemos hablar de literatura indigenista. En este mismo sentido podemos hablar de una fotografía indigenista y fotografía indígena.

LMC: A veces algunos entrevistados me dicen que la fotografía indígena implica una visión negativa, una visión desde arriba abajo hacia los indígenas...

CM: No sé, si desde arriba hacia abajo. Yo diría desde afuera hacia adentro. No lo pondría yo como en un plano de mirada vertical, sino de una perspectiva distinta.

LMC: Yo lo utilizo, porque lo conozco de la pintura. Diego Rivera es un pintor indigenista...

CM: También.

LMC: Otra cosa es lo de indígena, indio y culturas indígenas. Siempre hablo de las culturas indígenas de México...

CM: Sí. Indio e indígena son dos formas lingüísticas de arrumbar la deformación con que occidentalmente se ha visto a los pobladores originarios. Cristóbal Colón pensó que había llegado a las Indias. Como él sentía haber llegado a la parte india, entonces llamó a su pueblo de los indios. Y dos siglos después, hacia 1798, el diccionario de la lengua francesa emplea la expresión *indígena* para referirse a los

indios A partir de esta edición del diccionario francés, indígena significa el originario del lugar, sinónimo de indio. Ahora, en este sentido en nuestro continente nunca hubo indios, ni indígenas; hubo pueblos con nombres muy concretos.

Podríamos decir que toda la población, todos los pueblos de Europa son los indígenas de Europa y que todos esos pueblos indígenas conservan sus propias lenguas, sus propias costumbres, propios ritos, sus propias danzas, sus propias músicas, pero hablar de los indígenas de Europa no resuelve gran cosa sobre la riqueza cultural de este país. Los indígenas de Bavaria son los bávaros, los indígenas de Cataluña son los catalanes, etc. Así que esos indígenas no dicen mucho. Algo que debemos esperar a futuro es que los indios sean reconocidos y se conviertan en los tarahumaras, los zapotecas, los quichés, etc.

LMC: Es una tarea difícil –para la fotografía también. Apenas hace unos años en los títulos de las fotos se empieza decir “hombre tarahumara”, “mujer mazahua”, etc. Y en el INI creo haber visto un solo libro, que es de Lorenzo Armendáriz, donde los indígenas además tienen nombre. A penas empiezan tener una identidad más reconocida.

CM: El camino es largo.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

CM: Pues, miré tengo... Hay otro libro que no tiene usted, que se llama encuentros en Oaxaca. Ahí hablo mucho de esto. Ahora le voy a decir algo sobre esto.

He trabajado con mayas de la península Yucatán, tzotziles y tzeltales del estado Chiapas, zapotecos del Istmo, purépechas de Michoacán... Con cada uno de ellos he tenido una relación distinta, pero siento que con los mayas de Yucatán me he sentido como en casa. Yucatán, gracias a las comunidades mayas, se ha convertido en algo como mi segundo estado mental.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

CM: Los pueblos indios de México no son un monolito, no son una sola cosa. Hay mucha diversidad de niveles culturales como políticos que derivan no solamente de su desarrollo económico o político regional, sino también de la cantidad de los pueblos indígenas. Hay pueblos indígenas que están en un proceso irreversible de extensión, hay por lo menos 20 grupos étnicos en este proceso de desaparición, ante comunidades tan pujantes como las de lengua maya, lengua nahuatl o zapoteco. No podemos mirar el mundo como si fuera una sola cosa. Entonces, primero diría tenemos que ver y luego investigar en términos generales, en función de las posibilidades de su desarrollo político, económico y cultural a nivel de las condiciones constitucionales del país.

Creo que la zona con mayor desarrollo potencial en cuanto a condiciones constitucionales es Oaxaca. Sin embargo hay estados con una legislación más conservadora y atrasada que la de Oaxaca. La misma fuerza de la población reserva la cultura y el desarrollo de estos pueblos como Veracruz, Tabasco, Chiapas, Michoacán,... Incluso, aunque con mayor dificultad, en zonas como Jalisco.

LMC: ¿Personalmente, cree que el INI realmente ha podido mejorar la situación de los pueblos indígenas?

CM: El INI fue un gran proyecto intelectual, político, económico, cultural de mediados del siglo XX. Podríamos decir incluso, que fue de proyecto de vanguardia de toda América Latina al desarrollo integral de los pueblos indígenas. Creo que fue uno de los grandes momentos de creación política, económica para esencialmente para esencialmente favorecer ese proyecto.

El proyecto se desarrolló en condiciones que eran totalmente favorables, porque el Instituto Nacional Indigenista nunca tuvo la capacidad de tomar decisiones por encima de todas las secretarías del estado de las que finalmente dependía. Así que éste proyecto se quedó a medio camino, porque la estructura completa del estado bloqueaba el desarrollo mismo del Instituto Nacional Indigenista. A mediados de la década de los 70s los resultados fueron ya evidentes. Y desde la década de los 70s todos supimos en México que el INI debía de desaparecer. Aunque todos lo supimos, el INI se retrasó todavía en desaparecer 25 años y cuando desapareció no desapareció para mejorar las estructuras del desarrollo regional de los pueblos indígenas, sino que desapareció para retroceder todavía más, para retroceder a los vías en los que se buscaban las justificaciones para crear el Instituto Nacional Indigenista. Así que esta Comisión Nacional Indígenas es un retroceso de cincuenta años en las políticas nacionales sobre los pueblos indígenas.

LMC: Yo todavía no entiendo bien, porque tenían que cambiar el nombre. ¿Qué sentido tiene haber hecho este cambio?

CM: Ninguno. Así es la administración Fox.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

CM: Es relativamente sencillo. Me parece que el convenio 169 de la OIT⁴ concentra los puntos más avanzados y al mismo tiempo esenciales de ésta caracterización. El convenio 169 habla de aquellos descendientes de los pueblos originarios, aquellos descendientes de los pueblos que originalmente ocupaban los territorios que hoy poseen los estados modernos; ese es un punto. Descendientes de esos pueblos, independientemente de las fronteras que hoy marcan sus entornos. Dos, además de ser descendientes que pertenecen a comunidades que conservan instituciones sociales, culturales, políticas, laborales, religiosas, tradicionales que constituyen sus rangos de identidad comunitaria. Instituciones que pueden poseer en parte o totalmente; y tres, aquellos que se reconocen conscientemente como miembros de esas comunidades o de esas culturas. Estos son el concepto mestizo, el concepto del mestizaje en México es un concepto excluyente, o sea, el concepto mestizo en México sólo incluye un concepto abstracto del indio del pasado como antecesor del mexicano, pero excluye al verdadero descendiente de ese concepto abstracto y ese concepto histórico.

⁴

Véase http://www.cdi.gob.mx/transparencia/convenio169_oit.pdf (29.03.2010)

LMC: Sabe que se confunde mucho aquí el indígena y el campesino; ¿para usted, es lo mismo o no?

CM: Claro que no es lo mismo. Hay campesinos que no son indígenas y hay indígenas que no son campesinos.

LMC: ¿Quién es indígena y quien no? Caso propone cuatro puntos para identificar al indígena...

CM: Tiene que leer mi libro... Porque ahí digo que Caso habla de cuatro rasgos. Yo mismo iba eliminando la importancia de estos cuatro rasgos.

El dice que el rasgo biológico como los alientes, ojos rasgados, mancha mongólica, etc. solamente nos indica una continuidad biológica, pero no nos dice nada sobre su cultura, así que no basta con los rasgos biológicos. Luego dice que la lengua es un rasgo importante cuando estamos en sus comunidades monolingües o incluso bilingües, pero en comunidades donde ya la propia lengua se ha perdido, la lengua ya no tiene sentido como señal o como una identificación étnica. Más importante es la conservación de instituciones culturales que independientemente de su origen se conservan a partir de cierto momento como un rasgo de referencia social, referencia cultural. Estas instituciones son fundamentales para la categorización indígena. Dice, pero lo más importante es la decisión o aceptación de sentirse perteneciente a esa comunidad. De manera que para él, los dos lados fundamentales son la aceptación y la de conservación de las instituciones culturales.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros.

CM: Pero esto no es ningún proceso de indigenización...

LMC: Por eso lo puse entre comillas...

CM: No, no. Esto puede ser una moda o una moda turística, pero de ninguna manera una indigenización. Hay procesos... El EZLN es el resultado de un proceso de indigenización. Es el resultado de incorporación... Podríamos decir que por su permanencia demuestra también otro proceso intelectual académico de indigenización.

LMC: ¿Desaparecerán los pueblos indígenas de México (el sentido de que se van a transformar hasta poder ser reconocidos como tarahumaras, huicholes, etc.)?

CM: Yo creo que el peligro de desaparición no sólo se suscribe a de los pueblos indios, sino que se puede aplicar a países enteros. Una gran población que piense como Vicente Fox estaría muy de acuerdo que desapareciera México y se convirtiera en otra estrella de la bandera de Estados Unidos. Y otra rama de mexicanos que no piensan como Vicente Fox estaría dispuesta a arrojar a la luna a todos los que piensan como Vicente Fox. Este riesgo no solamente le ocurre a los pueblos indios, le

ocurre a todos los países del mundo y dependerá de la propia fuerza cultural y de identidad de los pueblos, sus propios esfuerzos.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz o Juan de la Torre forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

CM: No, claro que no. Creo que inician una labor que de manera natural, de manera lógica debe multiplicarse en todos los pueblos de México. Ya le he hablado del libro de los fotógrafos tarahumaras que de ninguna manera estaban opuestos a los fotógrafos no indígenas "especializados" en las culturas tarahumara. No. Creo que esto es una forma de abrirse camino a las culturas.

LMC: Los fotógrafos tarahumaras sacaron esas fotos bajo como parte del proyecto o ya lo tenían de antes.

CM: No, ya lo tenían de antes.

LMC: ¿Qué más fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

CM: Usted ha hablado ya de Maruch que yo conozco y conozco a Juan de la Torre. El era escritor primero y él está incluido en mi primera antología de escritores indígenas actuales. Bueno, mi opinión ya se le había dado hace rato en particular por los tarahumaras. Se ve una visión diferente.

LMC: Pregunto esto, porque hay algunos que opinan que la calidad no es tan espectacular. Dicen que si ellos como fotógrafos no indígenas hubieran sacado una foto así, no lo podrían haber vendido jamás justamente por la calidad. Dicen que se venden sólo por el hecho de que fueron sacados por indígenas. ¿Está de acuerdo con eso?

CM: No se que entiendan por calidad. Yo entiendo la palabra calidad para productos mercantiles, no para obras de arte. Una obra de arte yo llamo un arte mayor o un arte menor o una esencia artística. También puede ser una cuestión estética.

LMC: ¿Usted se acuerda de una exposición que se hizo en el 88 en el INI con el mismo tema como mi tesis: "la cultura indígena en la fotografía mexicana" y que hizo Agustín Estrada?

CM: No...

LMC: Casi nadie se acuerda de esta exposición...

CM: Que lástima...

LMC: Él tiene una grabación que me prestó, pero no se publicó un catálogo.

CM: Que lastima, no... Pero en el 88 yo prácticamente no vivía en México. Yo estaba en España, en Francia. En Estados Unidos... Casi del 87 al 90 estaba en varios países escribiendo libros.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

CM: Le voy a confesar... lo puede publicar... Yo escribo a mano. Mi secretaria captura lo que yo escribo en computadora, luego lo imprime y ya. Todo en la computadora. Pero yo escribo a mano. Toda esta magia de la digitalización me parece a mí eso: Magia.

Yo creo que toda la técnica que puede estar al servicio del arte, es bueno, pero que nunca, digamos escribir a mano, sea peor o mejor que escribir en computadora y que una foto digital o una foto en blanco y negro clásica puedan ser de manera fatal declaradas mejores o peores.

A mí, me gusta mucho la foto en blanco y negro, pero me gusta porque me hace pensar en lo que no suele pensar el hombre, puesto que nosotros no miramos en blanco y negro. Miramos a todo color. Pero la foto en blanco y negro como no es real, puesto que miramos a color, me hace reflexionar en que no soy capaz de darme cuenta cuando miro algo que no tienes. Y la foto en blanco y negro que no es la forma natural en la que yo miro, me hace pensar en lo que naturalmente miro.

LMC: ¿Sabe que los fotógrafos indígenas generalmente prefieren fotos a color?

CM: Es como ven. Es la única forma en que distinguen la naturaleza, las plantas, los árboles, los animales, porque la coloración es fundamental en el grado de la vida de la tierra.

LMC: ¿Tiene algún fotógrafo mexicano favorito?

CM: Enrique Bostelman.

LMC: ¿Desaparecerá el uso de la cámara convencional por la aparición de la "revolución digital"?

CM: No, nunca. No desaparecerá el lápiz en la literatura y no desaparecerá la cámara convencional en la fotografía.

Entrevista con Margarita Morfin. Investigadora del Insituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Vía correo electrónico, Marzo 2004, México-Berlín.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

Margarita Morfín (MM): Un fotógrafo es una persona que hace fotos, no solo hoy sino desde que se inventó la fotografía.

Para Vilem Flusser un fotógrafo es una persona que intente hacer fotografías con información no contenía en el programa de la cámara.

LMC: ¿Cuál es su definición personal de una imagen/imagen fotográfica?

MM: Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo, tienen la facilidad de hacer que el mundo sea accesible al hombre. Toda imagen es susceptible de ser interpretada. La imagen fotográfica es en primer lugar un documento; representación de un acontecimiento. Es una imagen técnica – tecnología.

LMC: ¿Cómo define la realidad y la realidad en la fotografía?

MM: Realidad, es el conjunto de percepciones y valores que permanecen en la memoria acumulativa como resultado de la experiencia; esta ligada al individuo como centro; pero limitada a su entorno y su posición espacio temporal.

Realidad en la fotografía. Si por realidad quieres decir objetividad, literalidad etc., estas excluyendo la creatividad.

LMC: ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

MM: Creo que hablar de Álvarez Bravo como único eje de la fotografía moderna es muy pobre, desde los treinta existe con la venida de Weston y Tina Modotti un movimiento vanguardista en la fotografía mexicana incluyendo a la que fue su mujer Lola Álvarez Bravo.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

MM: No tengo ni idea.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un “boom” en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

MM: En cuanto los medios de difusión gráfico empezaron a dar crédito a los fotógrafos, estos empezaron a tener un boom, periódicos como el UNO MAS UNO etc., y esto fue antes de los 90. (A menos de que te estés refiriendo al movimiento zapatista.)

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros como los extranjeros.

MM: Tienes que tener muy claro el concepto de "globalización".

LMC: ¿Desaparecerán los pueblos indígenas de México?

MM: Los pueblos indígenas a que te refieres, son a las pequeñas comunidades aún existentes en el territorio.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz o Juan de la Torre forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

MM: La fotografía en tanta tecnología, responde a los usos, fines y valores de las clases sociales que las posee.

Los fotógrafos indígenas a los que te refieres no ganaron acceso a la tecnología fotográfica por interés propio. Los promotores de estos proyectos son fotógrafos profesionales y en el caso del Archivo Fotográfico Indígena en Chiapas, el proyecto estuvo subsidiado por la Ford Foundation.

"Sin embargo si hacemos un análisis de las imágenes del Archivo, concluiremos que si bien demuestran un uso de la fotografía por los indígenas, éstos realmente no han hecho suyo el medio ni han podido incidir en la concepción ideológica de la imagen." Y, sobre todo en el caso de Sántiz, sus imágenes han sido asimiladas con otro sentido del original. Aunque la entrada al mundo del arte es afortunada para la vida personal de alguien como Sántiz, no lo es para el resto de los fotógrafos ni para la comunicación de la comunidad: "la práctica fotográfica tiene un enfoque limitado." Ponencia presentada en el SEMINARIO DE IMAGEN Y TECNOLOGÍA.

Entrevista con Elena Poniatowska. Escritora y colaboradora de Mariana Yampolsky. 27.01.2004, Ciudad de México.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo describiría usted personalmente la relación entre Mariana Yampolsky y los indígenas?

Elena Poniatowska (EP): Ello no los llamaba indígenas como tampoco yo los llamo. Mariana se sentía más inspirada donde mejor, mas sincera, donde mejor se sentía era con los campesinos de México. Claro, alguna vez nosotros fuimos, incluso dormimos ahí en sus casas, a ver a las mazahuas. Las mazahuas son unas mujeres que vienen en la épocas de secas, es decir cuando no pueden cosechar en su tierra, vienen aquí en las calles de México y en general usted las ve en las camiones pidiendo limosnas. Se identifican muy fácilmente, porque sus hijos tienen unos gorritos de órlales preciosos. Entonces, cuando yo hice el texto de las fotografías de las mazahuas de Mariana, pues, si estuvimos muy en contacto con estas mujeres que bordan en una manera maravillosa y que tienen desde luego una cultura privilegiada, porque viven en un sitio, además privilegiado de una enorme belleza, pero que es por ahí, por Toluca. Con ellas se hizo una relación de amistad que yo creo que duró hasta la muerte de Mariana.

LMC: Que curioso que me dice que para Mariana no existía “los indígenas”, porque mucha gente me comentó que sí, también para Mariana existían los indígenas.

EP: Pues, yo no siento que Mariana los viera como indígenas, yo lo siento que ella los veía como mexicanos pobres o como campesino, pero no se acercaba específicamente a ellos pensando que eran indígenas.

LMC: Se mezcla mucho el uso de los términos “indígena” y “campesino”...

EP: Creo que sí, porque los mexicanos más pobres en general son indígenas o son campesinos, pero yo jamás la oí decir la palabra “indígena”.

LMC: ¿Cree que tenía un tema favorito en lo que es la cultura indígena?

EP: Bueno, ella retrataba mucho mujeres, retrataba mucho niños, retrataba ancianos, ancianas le gustaban mucho, pero ella lo que hizo sobre todo fue la cultura... las casas, la belleza de las casas, ella le intereso mucho. Hizo un libro conmigo que se llamaba “La casa y la tierra” que publicó el Instituto Indigenista y después hizo su gran obra, su gran libro, yo creo que es “La casa que canta”.

LMC: Vi el archivo de la Fundación Cultural Mariana Yampolsky y la verdad es que Mariana tenía un interés muy polifacético.

EP: Ella... todo le interesa, yo creo que sobre todo le interesan las casas, la arquitectura popular, la arquitectura que sale de la tierra, como viven los indígenas era... o los campesinos, era lo que a ella le interesaba. Y entonces hizo esos libros

sobre arquitectura popular, pero no folclor, sino de arquitectura de vida, la arquitectura que sale de la tierra misma.

LMC: ¿Cómo se acercó ella a los indígenas? - ¿Sabe de dificultades o experiencias especiales que pueda haber tenido?

EP: Yo no la recuerdo que ella hubiera tenido ninguna dificultad. Ella platicaba, sonreía y trataba a la gente, cargaba a los niños y en general se hacía amiga de ellos. Ella desde muy joven empezó a viajar por México incluso a pié durante horas, a veces días enteros con Alberto Beltrán. Todo esto está en una biografía que yo hice de ella y creo que ella incluso dormía en sus casas, compartía su vida, Si había tortillas con sal, comía tortillas con sal y si había frijoles, que bueno, y además le impactó la generosidad tan enorme de la gente, que lo poco que tenía inmediatamente lo daba. -Mariana era como una antropóloga social.

LMC: ¿Cree que las mujeres fotógrafas Mariana Yampolsky, o Graciela Iturbide, tienen más facilidades de acercarse a los indígenas para sacarles fotos que los fotógrafos masculinos?

EP: No creo. Creo que las mujeres es más fácil que hablen con otras mujeres y que las mujeres se sientan más en confianza con mujeres.

Yo recuerdo que Oscar Luis, el antropólogo social, cuando hizo sus libros de los hijos de Sánchez, Pedro Martínez y cinco familias para que las mujeres le... aunque las mujeres creían que él era médico, no doctor en antropología, y él nunca las desengañó, cuando les decían que se sentían mal, pues, él les recetaba cualquier cosa para seguir del pasa, pero no les decía no soy médico, porque el prestigio de un medico en las vecindades era muy alto, muy grande y yo creo que ellas se hubieran sentido muy decepcionadas si el no fuera médico. Recuerdo que él cuando quería saber cosas íntimas de las mujeres acerca de la menstruación, los partos... el placer, en fin los orgasmos... cosas así que las mujeres practican entre sí, pero no lo platicarían a un hombre por más que lo consideraban a él médico. Entonces mandaba a su esposa y su esposa era la que obtenía esa información.

LMC: Tuve la misma teoría, pero algunos me dicen que es, porque las mujeres son más pacientes en lo de acercarse poco a poco.

EP: Bueno, Mariana era paciente, era lenta, tomaba las fotos con lentitud y yo creo que lo hacía también que quedaba todo el día. A ella además, si algo en la carretera le interesaba, inmediatamente detenía el automóvil, se bajada, iba a tomar la foto y si tenía que llegar a comer a las cinco de la tarde o a las seis, a ella no le importaba. Su marido siempre decía que se moría de hambre, pero primero era la foto de Mariana y el tenía que aguantarse y esperar.

LMC: Ahora vienen las preguntas sobre fotografía, pero si hay algo más que quiere comentarme sobre Mariana y que a lo mejor se me olvidó preguntar...

EP: Bueno, que era una mujer sumamente generosa y además con un enorme deseo de pertenecer y además ella era, siempre le dio muy bien... Una muchacha que

trabajó con ella toda la vida siempre le dio un trato excepcional, incluso es madrina del hijo de la muchacha. Entonces, no creo que ella hiciera grandes diferencias entre indígena o campesino o blanco así.

Mariana tenía también una peculiaridad que toda la vida me llamó la atención, que Mariana era judía. Nunca se le vio en ningún momento que era judía. No era practicante y además estaba a favor siempre de los árabes. El conflicto de Israel-Palestina ella toda su vida le interesaban mucho más los palestinos y estaba del lado de los palestinos. Entonces, yo nunca de todos mis amigos judíos... es la menos judía de todos. Es una que ese tema jamás lo tocó conmigo.

Entonces, igual yo creo que un tema que a ella le molestaba muchísimo es que dijeran que era... aunque ella no habla español tan bien, lo hablaba bien, pero tenía acento y conjugaba mal los verbos... decía el en vez de la y así... ella le contrachocaba que dijeran que ella era norteamericana. Se sentía mexicana.

LMC: ¿Qué es un fotógrafo hoy en día?

EP: Hoy en día hay varios tipos de fotógrafos. Hay fotógrafos de prensa con que yo me identifico mucho, obviamente porque soy periodista y porque por ejemplo admiré mucho a Robert Capa, fotógrafos de prensa... Cartier-Bresson no era un fotógrafo de prensa, pero actuaba como un fotógrafo de prensa, pues, porque retrataba al cartero en la calle corriendo, a la niña atravesando un charco de agua, todo ese tipo de cosas.

Entonces me parece que un fotógrafo ahora es alguien que busca muchísimo la originalidad. Muchos fotógrafos quieren destacar o quieren impresionar como lo hicieron en Estados Unidos Avedon o esta fotógrafa la que retrata las gemelas, la que siempre retrata niños con síndrome de daun... bueno, después de tigo su nombre.

LMC: ¿Conoce a Pedro Valtierra? - ¿Qué opina sobre sus obras?

EP: No, pues, yo quiero muchísimo a Pedro Valtierra. Es mi amigo de toda la vida y además el trabaja en el mismo periódico que yo, en "La Jornada". Y además tiene una revista espléndida que se llama "cuartoscuro" y es un gran, gran fotógrafo y un gran amigo.

LMC: También me dio una gran entrevista otro día... Ha sido muy interesante. - ¿Cuál es su definición personal de una imagen?

EP: Una imagen yo no sé lo que sea... supongo que dentro de un periódico ilustra un artículo o algo así. Yo no soy especialista en todo esto.

LMC: No importa. Lo que para mí tiene mucho más valer es su opinión personal. - ¿Cree que a partir de Manuel Álvarez Bravo el nivel de los fotógrafos mexicanos ha aumentado?

EP: En calidad, creo que sí. Desde luego que él es el más importante de los fotógrafos mexicanos, pero creo que también Mariana Yampolsky es importante. Creo que también su primer esposa Lola Álvarez Bravo fue una fotógrafa esencial y

muy, muy importante. En fin, creo que hay varios fotógrafos. Antes que Manuel estuvo Hugo Brehme, antes que Hugo Brehme estuvo Tina Modotti... y Edward Weston que vivieron en México y también hay cantidad de fotógrafos importantes mexicanos como Romualdo García... En fin, hay una lista de fotógrafos importantísimos, aquí también un fotógrafo... Waite... Todo eso usted lo sabe. Pero desde luego un fotógrafo destacadísimo es Manuel Álvarez Bravo.

LMC: ¿Cuál es la situación contemporánea de la fotografía mexicana y qué opina al respecto?

EP: Lo que es interesante de la fotografía mexicana es que más que en ningún otro país hay muchas mujeres: Está Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Lola Álvarez Bravo y muchísimas jóvenes... Yolanda Andrade... en fin, una lista infinita de mujeres fotógrafas... Lourdes Grover. Yo creo que es importante ver que la fotografía ha atraído muchísimas mujeres y en general todas estas mujeres han hecho fotografías buenísimas. Son todas muy buenas fotógrafas.

Raúl Ortega hizo un libro sobre las fiestas indígenas, y ahí habla mucho de las dificultades para tomar las fotos.

Y otra mujer que hizo fotografías de indígenas es una antropóloga suiza que vivió en Chiapas que se llama Gertrudis Blom.

LMC: ¿Cree que en los años 90 hubo un "boom" en lo que es la fotografía indígena/indigenista?

EP: No sé.

Hay otra fotógrafa indigenista que se llama Ruth Lechuga. Viajó por toda república y fotografió las fiestas y los trajes.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". ¿Qué opina sobre el término "fotógrafo indigenista" (vs. fotógrafo indígena)? -¿Es necesaria esta distinción?

EP: Yo nunca había oído eso, pero ahora se están haciendo muchas distinciones, por ejemplo se habla de escritores indígenas y de los escritores indigenistas. Hay muchos escritores que están escribiendo en su propia lengua y que por eso se dan de conocer. Pero bueno, me ha intensado mucho hablar con los escritores indígenas para ver que hacen; supongo que un escritor indigenista sería como un antropólogo, un sociólogo... No sé quien hace esta distinción, a mí me parece un poco absurdo.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

EP: Bueno la admiro muchísimo, desde luego la conozco y la he trabajado, porque he hecho libros ligados a la cultura indígena, como "Hasta la muerte..." que es la vida de una soldadera Oaxaqueña, como "Todo empezó el domingo" que son los paseos de los mexicanos más pobres los domingos, como "Fuerte es del silencio" donde se habla también de los campesinos, los paracaidistas, los que toman tierras... toda esto.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina al respecto?

EP: Bueno, Fernando Benítez que escribió "Los indios en México", nunca usó la palabra "indígena". El decía que dentro de cincuenta años ya no habría indios en México, porque habría un mestizaje que todo se habría mezclado.

LMC: ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

EP: Existen y son los indígenas de Chiapas, obviamente, o en otras regiones. Son los mexicanos más pobres.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? ¿Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros como los extranjeros?

EP: Los extranjeros desde los españoles conservaron las tradiciones indígenas, es decir, los frailes siempre hablaron con admiración de las posibilidades indígenas. Entonces, yo no creo que haya más indigenización ahora que antes. Lo que pasa es que por primera vez esta en el tapete de las discusiones el maltrato del indígena, la esclavitud, las enfermedades. Gracias al movimiento también zapatista. El ejército zapatista, pues, puso a los ojos del mundo la situación de los mexicanos más pobres de nuestro país.

LMC: ¿Piensa que los fotógrafos indígenas como por ejemplo Maruch Sántiz forman una oposición a los fotógrafos indigenistas?

EP: No lo sé, no lo creo. No conozco el tema, la verdad.

LMC: ¿Qué opina sobre la digitalización de fotografía?

EP: Para mi esto es totalmente un misterio. La desconozco, no sé como sea la técnica. No sé nada de la digitalización. Yo no creo que los grandes fotógrafos utilizaran una cámara digital.

Entrevista con Arjen van der Sluis. Viudo de Mariana Yampolsky. 21.10.2003, Ciudad de México.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Qué diría usted significó la fotografía para Mariana?

Arjen van der Sluis (AvdS): Para Mariana, pues, es una dedicación, un modo de expresarse, una devoción de mucho tiempo.

LMC: ¿Mariana se sintió fotógrafa o artista?

AvdS: Siento que Mariana fue una gran artista y también era fotógrafa. Y yo creo que ella también lo haya sentido así, de que a veces no estaba conforme con que la gente le estaba llamando siempre "la fotógrafa". Creo que más que otros fotógrafos y fotógrafas que conozco, ella sí tenía una cierta universalidad en los artes plásticos que hubiera sido capaz hacer otras cosas al mismo tiempo; y lo ha hecho en parte como dibujo, la ilustración. No se ha dedicado a la pintura, pero también ha tallado cosas en madera, ha pintado platos como ves allá... no todos, pero algunos son pintados por ella. No podía hacer todo a la vez, pero tenía el interés, la creatividad y las ideas para hacerlo.

LMC: ¿Cuál podría ser la definición de Mariana de lo que es una imagen?

AvdS: Mariana, para mí, siempre ha sido muy segura en lo que quería de sus fotos, pero también era al mismo tiempo muy autocrítica, cosas que le gustaban a media no quería guardar, aceptar. Entonces, se hizo mucho auto-censura, estaba siempre muy rigurosa con sus propios criterios, ante sus propias fotos y otros productos creativos. La otra cosa es que tenía este ojo para las cosas muy agudo, muy aguileños se puede decir, y que en un instante captó este es la foto o vio las cosas en su situación y pensó tomar una foto. Yo soy muy secundario, terciario y muy lento y a veces no entendía viendo las fotos con ella lo que era el objeto y lo que era lo interesante. Solamente después lo vi. [...]

También se puede decir que a Mariana no le importaban mucho los títulos, fue una cosa por obligación convencional. Ha hecho muchos títulos originales inventados por ella, pero tenía la idea de que la imagen tenía que hablar por sí. Eso es muy difícil pedir a un público general, solamente algunas gentes con el ojo entrenado que han estudiado un poco artes plásticas podrían interpretar así, no, y también departiendo de qué conocimientos básicos tiene uno. Si le das las fotos de México a un chino, no las entenderá y muchos europeos también, porque no conocen suficientemente el país.

LMC: ¿Qué es lo que más le fascinó de su esposa Mariana, la fotógrafa?

AvdS: Más como fotógrafa, me impresionó como persona. Siempre tenía algo como enigma para mí. Hasta a veces me enojé, también, porque no le interpreté bien. Era muy obsesiva en ciertas cosas, pero siempre me causó sorpresas, no. Me fascinaba su personalidad, pero no le capté de todo muy bien siempre. Digo a parte del cariño,

amor, respeto que nos hemos tenido por tanto tiempo, había algo que me atraía en su personalidad que no supe explicar nunca.

LMC: ¿Siempre acompañaba a Mariana en sus viajes o más bien sólo algunas veces?

AvdS: No. Los primeros, digamos, diez años casi lo que pude, pero no, Mariana ha hecho viajes también con otras personas etc. En un tiempo dije que no puedo siempre estar pendiente con Mariana, tengo que tener mi propia vida, mis propias cosas que no lo logré muy. Después fui acompañándole no todo el tiempo, pero también con la claridad que es importante que compartamos esos momentos siempre y entonces, de muchos fotos, digamos de la mitad o dos tercera parte, conozco la historia o estuve cuando se tomaron y otros no. Claro que cuando veo las fotos y me preguntan, trato de acordarme que habrá hecho Mariana en este tiempo y que habrá contado de esto.

LMC: ¿Cuál diría usted ha sido el tema favorito de Mariana?

AvdS: No creo que hay un tema que no la haya fascinado. Siempre cuando hice cosas, estaba trabajando con mucha dedicación. Últimamente ha tomado fotos de graffiti, ha tomado fotos sobre... todo el tiempo o mucho tiempo le llamó la atención la arquitectura fantástica. Personas, maestros, artesanos pueden expresar sus propias fantasías e ideas en construcciones, en casas o monumentos o alguna construcción de utilidad. También ha tomada muchas plantas en los últimos años, pero creo que también era que porque ya era muy cansada. Las plantas no se mueven, es censillo usándolas. Con todos los temas tenía una relación, ella también siempre escogió sus temas; a menos de unos retratos que ha tomado de algunas personas conocidas y famosas. Aún así siempre tenía un tipo de relación con las personas que retrató. Entonces, no hay tema que no le ha gustado. Yo creo que con todos los temas los ha tratado con mucho gusto y con mucho interés.

LMC: Mucha gente me contesta que su tema favorito es la arquitectura.

AvdS: Sí, pero claro lo de la arquitectura es un proceso de evolución. Si ves el librito de "la casa y la tierra"; es un librito modesto con un texto de Elena Poniatowska. Elena ha estimulado, creo, a Mariana. Mariana habrá expresado sus ideas y ella ha escrito sobre esto. Los siguientes libros sobre arquitectura ya eran un poco más presentación, más pretensiones. Entonces, si ha sido desarrollado, pero claro que ha quedado fascinado, ha sido mucho tiempo hasta los últimos años, pero no creo que sea así un solo tema.

LMC: ¿Cuáles han sido las etnias más fotografiadas por Mariana?

AvdS: Yo creo los mazahuas. Y luego los otomís. Pero ha viajado en muchas zonas y en partes indígenas también en los años 40s, 50s cuando todavía no hubo carreteras. Se iba a veces en autobús, a veces en pie, a veces en caballo por muchas partes. Diciendo que los otomís y los mazahuas no quieren decir que no ha tomado fotos de otros grupos, no. Las mazahuas salió un libro, de las mujeres mazahuas, que en gran parte en los pueblos donde viven.

LMC: Un libro muy bonito...

AvdS: Sí, además.

LMC: ¿Para Mariana existían los “indígenas”?

AvdS: Sí.

LMC: ¿Usaba ese término?

AvdS: Sí, sí y tenía mucho respeto, mucha admiración por su arte y distinguió también... ese es un poco anecdótico, pero cuando trabajaba con los libro de texto en los años 70s y principios 80s se hizo un proyecto sobre dibujos de niños de primaria y tuvo mucha resonancia, mucho éxito, pues, a todos los niños de primarias de todas las partes de México se invitó con lápices y papel obsequiados hicieron sus dibujos. De ese se hice un libro y se han hecho exposiciones posteriormente, pero después se le ocurrió hacer un libro también sobre dibujos de niños indígenas. Ese también fue muy interesante y Mariana, pues, dijo que si se puede decir de antemano, si el niño es indígena o mestizo. Porque los conceptos básicos ya se expresan de que una casa para un niño indígena, según me recuerdo, no, los paredes y el techo nunca tenían en los diferentes lados el mismo color, porque era muy importante los puntos cardinales que también se quieren expresarse por medio de colores.

LMC: Qué interesante.

AvdS: Ella ha desarrollado ciertas ideas. No creo que han sido retomados por antropólogos, pero yo creo que si con su visión aguda habrá tenido mucha razón.

LMC: ¿Se puede definir al indígena? - ¿Quién lo es y quien no?

AvdS: Culturalmente; por ser portador de tradiciones, de aretes, de costumbres, de creencias...

LMC: ¿Prehispánicas?

AvdS: No creo necesariamente prehispánicas, porque en cuatro-cinco siglos hubo muchas introducciones que se han incorporado.

LMC: Ese es el problema de decir si es indígena o si ya es mestizo...

AvdS: No, no, no en esta pureza, pero es una cultura aparte de la corriente nacional principal que busca su sobrevivencia, su razón de ser con sus propios medios, esto si e incorpora cosas, pero también rechaza ciertas cosas. Entonces, yo creo que grupos mestizos en pueblos están mucho más expuestos, más abiertos a recibir y diluviar sus propios tradiciones y creencias.

LMC: ¿Cómo podría ser la definición de Mariana de lo que es la "cultura indígena" de hoy?

AvdS: No creo que Mariana haya expresado verbalmente, pero si ella siguió su entrada por aprecio de una forma de arte propia en textiles, en cerámica, en maneras de tejer, que si con muchas veces contradicciones que van hasta prehispánicos. Ciertas maneras de ser, sí, pero yo creo por el lado de la que ella dice todo es un gran arte y su propio derecho. Luego esto fue, el contacto de ella y ha escrito ago al respecto, no es antropólogo, pero ya de que muchos antropólogos, arquitectos han llegado a apreciar a Mariana precisamente por esa visión, sí, en esa área ha recibido mucho reconocimiento.

LMC: ¿Qué opinaba Mariana de la influencia norteamericana sobre los indígenas de México?

AvdS: Sí, estaba negativo sobre esto. Como una parte de todo el impacto, especialmente en este culturas bastantes frágiles y lucha de sobrevivencia. Pues, últimamente, sí, la cosa ha sido más impactante y cuando ella... esto no solamente fue impacto en las culturas indígenas, pero también en todo México cuando, no sé, de repente los principios de los años 90s surgió en todas escuelas rurales pinturas en las paredes exteriores de Walt Disney, de Mickey Mouse y Blancanieves y los enanos etc., y ella si sintió de que no era la propia voluntad del maestro en esta escuela... ha sido una conspiración pacífica, pero también una toma de mente, captar a las mentes sin de que se haya sido discutido públicamente nunca y, sí, muchas cosas. Pero, sí, claro se ha preocupado por las sobrevivencias de las culturas que son elementos muy apreciables que forman parte de la esencia de México y que no tienen mucho aprecio, que están a punto de... pero no solamente por la influencia americana. También el sistema mexicano del gobierno y la mayoría es totalmente indiferente si se vaya a perder un idioma o no. Pues, ante la pérdida de muchas culturas, mucha gente y las autoridades mexicanas también se quedan totalmente indiferentes.

LMC: Una pregunta aparte... ¿Usted cree que van a desaparecer las culturas indígenas de México?

AvdS: Ya están desapareciendo con mayor velocidad y ahora con la migración también gente va a Estados Unidos. La nueva generación aprende cosas nuevas. Algunos regresan. Los que se quedan aquí no estarán capaces de mantener un patrón propio y seguramente van a absorber cada vez más elementos tanto de los propios parientes que regresan o de otras influencias externas. No hay ninguna forma de respaldo, ni formas administrativas, legales, idiomáticas, culturales,... no las hay, aunque un poco nosotros de afuera nos preocupamos mucho por eso. De hecho todo es un suelo muy precario.

LMC: Sí, hay como pequeños grupos civiles que trabajan en proyectos de conservar la tradición, pero es muy esporádicos, no.

AvdS: Sí, es muy poco, es que el proceso en general se va a perder. Eso es lo que yo pienso, pero Mariana lo sintió también. Ella pensó que la fotografía era por lo menos una forma de registrar como la situación era en el momento.

LMC: ¿Cómo se acercaba Mariana a las personas? ¿Eran siempre proyectos planeados de antemano o también de forma espontánea?

AvdS: Ella tenía cierto proyecto general, no iba con una lista a la mano... Ella sobre esto ha escrito, también hay entrevista sobre esto. Yo he visto también de... normalmente empezó hablar con las personas y si la gente no quería que tomara fotos, ella lo respetó y a veces a tomado a gente de espalda o que estaba dormido o a distancia que no se han dado cuenta, pero no quería ser una intrusa en su vida particular era muy respetuosa y menos inducir a la gente que posara en una situación que no era natural para ellos. Entonces, si ves a las fotos con gente, siempre están con serenidad, tranquilidad. Ya han tenido intercambio con Mariana, no es una sorpresa. No se lo toman por sorpresa.

LMC: ¿Mariana cultivó amistad con las familias indígenas o era en la mayoría de los caso más bien un contacto temporal? Muchos fotógrafos regresan una sola vez para entregarles unas fotos de recuerdo.

AvdS: Sí, muchos temporales, pero también con algunos en ciertos pueblos han tenido... y también la gente siguió recordándola con mucho cariño.

LMC: Algunos regresan para entregar las fotos y luego ya no.

AvdS: No, fue así. No mantenía relaciones en muchos pueblos, pero algunos, por ejemplo en Huacachulo recuerdo y pueblos mazahua, y tampoco era como un plan de visitas, pero si algunos había mantenido un contacto. Pero, sí, quizá de que ella siguió explorando cosas. Quería ver cosas nuevas, no recaía en repeticiones de lo que había tomado alguna vez.

LMC: ¿Alguna vez tuvo problemas, que le impidieron conseguir el permiso de sacar fotos? - ¿Se acuerda de alguna anécdota?

AvdS: Con la gente, yo creo que si de vez en cuando, pero ella lo respetaba no ser indigno y entonces, sí. A veces era una imposición de autoridades, a veces era la gente misma que no quería o que había una hostilidad no provocado por ella pero por otro fotógrafo o extraño en el pueblo.

LMC: Los niños indígenas le encantaron. ¿Se acuerda de alguna anécdota en particular referido a la vida, el carácter, etc. de los niños indígenas?

AvdS: Sí, muchos fotos de niños. Les tenía mucho cariño, yo creo como con toda mujer.

LMC: ¿Se acuerda de alguna anécdota?

AvdS: Si... ¿cómo fue? Pues, que los niños indígenas la vieron cuando estaba ya sobre el techo de una iglesia para tomar las torres que eran interesantes y que oyó que esta señora tenía una cámara y que desde esta altura les podría tomar una foto de la Ciudad de México.

Ella siempre ha tenido una buena relación también con los niños, lo que también se demuestra, aunque es un poco forzado, en este video sobre la visita a San Pablito. -¿Si la habrás visto? Me recuerdo cuando salió, hace unos seis, siete años, yo no fui, pues, todo mundo dice que esta muy, muy bonito. Yo siento que Mariana sigue siendo algo forzado, pero salió bastante bien. Ahí también se ve que está platicando con niños en este pueblo.

LMC: ¿Usted personalmente cree que las mujeres fotógrafas, como Mariana, Graciela Iturbide, Alicia Ahumada y otras tienen más facilidades de acercarse a los indígenas para sacarles fotos que los fotógrafos masculinos?

AvdS: Especialmente a las mujeres, por supuesto, entre mujer y mujer es una gran ventaja, sí.

LMC: ¿Mariana conocía a los fotógrafos indígenas como por ejemplo a Maruch Sántiz? Y en el caso afirmativo: ¿Opinó algo sobre sus trabajos?

AvdS: Sí, pero no creo que la habrá respetado. Yo me acuerdo que estuvimos en Diciembre '92 en San Cristóbal y vimos en alguna galería fotos de... al parecer de Maruch, pero no le interesaba mucho. No fui una cosa que quería tomar o retomar.

LMC: ¿Opinó algo más? Es interesante eso...

AvdS: Sí. No quiere decir que le era indiferente, pero no, tampoco le interesaba así para retomar.

LMC: ¿Cuáles son los principales propósitos de la Fundación Cultural Mariana Yampolsky?

AvdS: Preservar todo el patrimonio que nos dejó Mariana conforme con los deseos que ella ha expresado durante su vida. En los últimos años tenía esta fuerte preocupación viendo otros ejemplos de que los familiares del artista difunto despreciaron la obra, sus colecciones vendieron a Estados Unidos sin más preocupación. Entonces, nos ha consentizado con estas angustias y con motivos muy claros de preservar todo ese acervo de sus fotos que deberían quedarse en México, porque ella es mexicana, aunque se podrían ser apreciados y ser guardados en alguna manera mejor que en Estados Unidos, los fotos deberían pertenecer en México todos juntos; y no solamente sus fotos, sino también ella ha sido coleccionista toda su vida, sus de textiles, de joyas, aretes y brazaletes y anillos y libros, cerámica... todo lo que ves sobre estos repisos... pero, sí, más bien sus fotos eran muy importantes en esta. Nosotros también la complementamos creo que las colecciones como ellas formado, expresan también su gusto y que es no siempre de la forma convencional, no. Hay cosas no muy ortodoxos entre ellos también. Que Mickey Mouse en una forma popularizado.

LMC: ¿Tienen planeado los miembros de la fundación y usted hacer un museo Mariana Yampolsky o apoyar a fotógrafos jóvenes en un futuro cercano?

AvdS: Ese también fue un deseo de Mariana, de que esta casa fuera entonces un lugar para investigación, cierto hospedaje limitado para fotógrafos e historiadores de arte jóvenes de otras partes que pudieran estar aquí. Entonces, si se trata de que fuera un museo con esas facilidades, con todos sus libros y exposiciones y todo.

LMC: Finalmente le quería preguntar, si hay otra cosa más que no he preguntado y que me quiere comentar, algo que me podría servir para mi tesis.

AvdS: Sí, quizá una anécdota que he contado varias veces... Pues, no se me ocurre algo nuevo en este momento... Le voy a enseñar... este es una pieza común y corriente de un funerario de un pueblo de Guerrero que se llama Tulimán... la misma... y Mariana mas o menos descubrió este tipo de arte que no había llamado la atención a nadie antes y fue así de que estuvimos no tan cerca de este pueblo en otro pueblo más grande sobre la carretera que se llama Huitzuc. Sigamos a este pueblo y fuimos a buscar la hermana de un amigo que vive aquí, que tenía un puesto allá en el mercado y la señora ya no estaba. Muchos de los puestos dentro del mercado bajo techo ya estaban cerrados y la poca gente ya se han ido y entonces pasamos por pasillos con mercancía a cada lado que ya estaban con toldos y entonces, a Mariana sí le llamó la atención algo y entonces levantó la tapa y encontró ese tipo de cerámica. Le pareció interesante y preguntando la gente... por fin había alguien para preguntar y nos decían que era de Tulimán... Dijo, mañana vamos a Tulimán y fue un viaje un poco aventurero, porque todo estaba bastante lejos y los caminos de terrecería. Era una zona medio peligrosa, es decir era de cultivo de marihuana, había puestos de ejercito y nosotros éramos quizás demasiado inocentes también, pues, dimos un reventón a la gente que quería ir a su pueblo y entonces, dijimos que vamos a Tulimán, y la pregunta era: Disculpe usted, a donde dijeron que se van? -A Tulimán. -¿Tienen parientes por allá? -No, no tenemos parientes por allá. Nos interesa mucho la losa. Cosa, que claro que la gente no entendía. Entonces, dice: Les gusta el tabaquillo, el tabaquillo es la marihuana, no, no nos gusta el tabaquillo, pero si estamos interesado en todas esas cosas. -Bueno, dice, de todas maneras cuidense mucho de los federales. Un consejo bien intencionado. Llegamos y la gente muy amables. Hemos regresado una vez más Día de los Muertos y entonces compramos estas [me muestra las cerámicas] los que estaban, sí, en el panteón. Y años después, sí, el año pasado, hablé con conocido de Mariana que dijo que ella lo descubrió y después se empezaron a interesar.

LMC: Ha sido muy aventurera Mariana...

AvdS: Sí, a veces era en cierto sentido excéntrica, pero se ha interesada por las buenas cosas, no ha sido un gusto muy particular de ella, pero cosas que si valían la pena.

LMC: Estas son preciosas... las caras...

AvdS: Sí, se parecen un poco, no sé si las has visto, a los órganos de siglos pasados que están en las iglesias tradicionales también a veces tienen pintados las caras alrededor de la... [fin de la cinta]

Entrevista con Francisco Toledo. Artista y fundador del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo en Oaxaca. 29.11.2003, Oaxaca de Juárez, Estado de Oaxaca, México.

Laura M. Corkovic (LMC): ¿Cómo define al indígena de hoy? - ¿Quién es "indígena" y quién no?

Francisco Toledo (FT): ¿Pero qué dice el diccionario de indígena? No tengo definiciones propias. Siempre recurro el diccionario... *indígena*... Originario del país del que se trata. Aplicado a personas. Pues, eso es. El indígena es el del lugar.

LMC: ¿Piensa que hay una tendencia hacia una cierta "indigenización"? Me refiero a que no sólo indígenas intentan recuperar y cultivar culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas, sino también otros; incluyendo a los extranjeros.

FT: Claro, sí existe.

LMC: ¿Qué fotógrafos indígenas conoce y qué opina sobre la calidad de sus trabajos?

FT: Por ejemplo, de Juchitán algún fotógrafo del lugar... No sé si describirlo como indígena o no, pero se llamó Jiménez; Sotero Constantino Jiménez. El fotografió durante muchos años, tres, cuatro décadas a la comunidad de Juchitán. Es un hombre que hablaba zapoteco como casi todos los juchitecos. Pero muchos juchitecos son de origen árabe, chino, negro... Ahí se complica un poco, porque... ¿A quienes consideramos indígenas y a quienes no?

LMC: Hay una definición de Casio...

FT: Pero eso de indio, no de indígena. ¿Quién es un indio? Es él quien habla la lengua de su lugar, que esta ligado a una comunidad... Indio e indígena son dos cosas. Según el diccionario es una palabra en latín, no viene de indio sino de un lugar; y el indio viene de un lugar de las Indias. Indígena no tiene que ver con indio. Yo me acuerdo de esa definición de Casio. El indio es aquél que está ligado a una cultura india, que tiene un idioma, un vestido, otras visiones propias de ese lugar. Esa es la definición de Casio.

LMC: Fotógrafos indígenas son indígenas que sacan fotos de su cultura; el fotógrafo no indígena que hace fotos de indígenas sería el "fotógrafo indigenista". Graciela Iturbide, por ejemplo, sería una fotógrafa indigenista...

FT: En el caso de Graciela yo no podría decir que es una fotógrafa indigenista. Es cierto que muchos de sus temas son indígenas, pero no es exclusivamente. Igual Nacho López... Todos han fotografiado indios o no indios; o Don Manuel Álvarez Bravo igual, pero ninguno de ellos es fotógrafo indigenista. Es exagerado.

LMC: ¿Cuál es la situación actual del indígena y qué opina sobre esto?

FT: Es muy complicado. No se puede decir en tres patadas. De cuales indios quiere que les hable, porque los indios tienen situaciones económicas muy diferentes. Depende del estado, depende de que lugar... Por ejemplo, en Oaxaca hay desde los muy miserable hasta los que tiene cierta bonanza en sus comunidades como puede ser en es Istmo, porque van a trabajar al petróleo, porque comienzan con Chiapas y Centroamérica. ¿De qué indios quiere que le hable, de qué comunidad? Existe una burguesía india también... depende de que lugar está usted hablando.

LMC: ¿Se identifica con la cultura indígena de México?

FT: No. Es mi familia, mi origen. Viene de allá, pero... ¿Cómo se identifica uno? El zapoteco yo ya casi no lo hablo, lo aprendí mal, no me visto como la gente de allá, no estoy casado con una zapoteca, pues, estoy desgastado, no tengo relación con nada.

LMC: Lo que he visto no ha hecho mucha fotografía...

FT: Sí hice muchas, pero primero he hecho fotografías de la familia y de mis hijos, pero no soy un profesional de la fotografía. He usado unas fotos como mezclados con grabado, pero muy poco realmente... En realidad yo no me siento fotógrafo, aunque quise haber sido fotógrafo. Un tiempo no sabía si ser pintor o si ser fotógrafo. Me decidí por la pintura más por razones económicas. Porque necesitaba una cámara y no tenía, el revelado... Era costoso en mi época. En cambio un lápiz, el papel era más barato.

Las fotografías que yo tengo, quien se las he dado porque es ella la que he confiado a que juzgue es Graciela Iturbide. Entonces, tendrá usted que ir con Graciela y ver lo que ella tiene, pero casi todos son autoretratos. Nada tiene que ver con lo indígena.

Cuando yo vivía aquí en Teotitlán del Valle... Teotitlán del Valle es un pueblo zapoteca.... Pero yo no los he fotografiado, porque eran zapotecas, porque eran indios... Eran gente que ha trabajado conmigo, eran mis compadres... En ese momento no me sentía de fuera que llega a la comunidad y voy a fotografiar algo que me parece exótico y diferente. Era gente con que convivía yo.

Yo francamente soy como... que tiene uno una cámara polaroid y que juega uno un poquito y las ralla y las pinta, pero después de eso ya no... No es mío, no es mi medio. Pero sí me gusta muchísimo la fotografía, tanto que hice un centro fotográfico y que se honoró a Don Manuel que fue de las pocas cosas que teníamos oportunidad de ver en los 50s aquí en la biblioteca de la escuela de Bellas Artes. Entonces, Don Manuel formó un gusto por la fotografía tremendo.

LMC: Y Antonio Turok...

FT: Yo creo que Antonio Turok es un caso que sí, porque él ha vivido en Chiapas. Es de fuera, llega y fotografía un mundo que es ajeno a él y cuando se acerca... y lo ha hecho muy bien. Hay fotos maravillosas entre las que ha hecho.

Anexo D: **Breve currículum de los fotógrafos entrevistados**

Acosta, Flor – Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad ITESO en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México, entre 1978 y 1982. Entre 2001 y 2003 cursa el master en Fotografía Digital y de Autor, Centro de Imagen y Fotografía, Madrid, España. En el 2004 regresa a México donde trabaja como profesora en varios proyectos fotográficos. Ha mostrado sus obras en numerosas exposiciones individuales y colectivas en México y España.

Ahumada Salaiz, Alicia – Ha nacido en el 1956, Santo Tomás, Chihuahua, y Coordinó el área de reproducción de la Fototeca del INAH, Pachuca, Hidalgo (1978-1985). Ha tenido casi treinta exposiciones individuales y colectivas en México, Cuba, Estados Unidos, Canadá, Italia, Bélgica y la India. Se le concedieron varias becas entre las cuales están la de Creadores intelectuales de del FONCA y la del Programa de Artes Visuales FONCA-Banff Centre que es n intercambio de Residencias artísticas entre México y Canadá.

Armendáriz, Lorenzo – Nació en San Luis Potosí en 1961 y se ha especializado en el registro fotográfico de diversos grupos étnicos en México. Su trabajo ha sido publicado, entre otros, en el libro “Gente antigua” publicado por el INI en 1994. Ha obtenido varias distinciones entre las que destacan el premio de adquisición en la VII Bienal de Fotografía (México 1995) el Premio El Habanero en la Bienal de Fotografía Contemporánea La Llave del Cerro y el primer premio en el III Salón Internacional Abelardo Rodríguez Antes, ambos obtenidos en la Habana, Cuba en 1995.

Belaustegui, Sebastian – Nació en 1969 y actualmente vive en Tepoztlán, México. Desde 1991 trabaja como fotógrafo documental independiente con un enfoque en las culturas indígenas de Latinoamérica. En 2003 publicó su libro “Guardianes del Tiempo” que es un testimonio de sus experiencias con 25 comunidades indígenas en 10 países diferentes. Sus fotografías se han publicado en revistas como *National Geographic* (edición española) o *Camera Art* y se han expuesto en varios museos y galerías de arte en diferentes países latinoamericanos.

Cruz, Marco Antonio – Nació en 1965 en Puebla, México, y estudió Pintura en la Escuela Popular de Arte, UAP, de 1973 a 1977. Después trabaja como asistente del fotógrafo Héctor García en la Ciudad de México. Es fotógrafo y director de la Agencia Imagenlatina, Ciudad de México, hasta el 2002. Se le otorgaron varios premios como el primer lugar en el Concurso Nacional de Fotografía del Festival del Partido Socialista Unificado de México (1986) y el Premio Internacional de fotografía: The Garage Prize, Canadá-México (2009). Marco Antonio Cruz ha realizado más de veinte exposiciones individuales y ha participado en más de cien exposiciones colectivas en México y el extranjero.

Doniz, Rafael –Nació en la Ciudad de México en 1948, donde se inició en la fotografías como discípulo de Manuel Álvarez Bravo de 1973 a 1976. Ha expuesto su obra en las principales ciudades de México, Sudamérica, Estados Unidos y Europa. Sus fotografías forman parte del acervo de distintas colecciones como por ejemplo la del California Museum of Photography en Riverside, la de la Casa de las Américas en La Habana y la del Museo Rufino Tamayo en la Ciudad de México. Su trabajo ha sido publicado en numerosas ocasiones y ha sido mostrada en exposiciones individuales al nivel nacional e internacional.

Estrada, Agustín – Nació en 1957, Ciudad de México, y ha trabajado como fotógrafo profesional desde 1977. También es diseñador gráfico y ha impartido cursos dentro del programa fotográfico del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey campus Ciudad de México, así como en otras instituciones como la Maestría en Diseño de la Escuela de Diseño del INBA, el Sistema Nacional de Fototecas del INAH, el Centro de la Imagen del CNCA y el Centro de Experimentación Visual de LMI. Ha sido profesor invitado de la Facultad de Artes de la Universidad de Rice en Houston, Texas, y de la Facultad de Artes de la Universidad de Xalapa. Es un experto certificado en PhotoShop por la compañía Adobe y ha participado en más de 80 exposiciones.

Figueroa Flores, Gabriel – Nació en 1952, Ciudad de México, y es licenciado en Artes Visuales por la Universidad Westminster, Inglaterra. Tomó cursos con Ansel Adams y Manuel Álvarez Bravo. Su trabajo artístico se ha exhibido en diversas galerías mexicanas e internacionales desde 1979. Ha sido tutor del programa Jóvenes Creadores en las becas que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y formó parte del Sistema Nacional de Creadores. Recientemente participó en su primera producción cinematográfica como director de fotografía. Actualmente co-dirige y trabaja en la producción de un largometraje sobre Diego Rivera, Gabriel Figueroa y Manuel Álvarez Bravo a partir de un material filmado por ellos en 1949. También es depositario y restaurador del legado fotográfico de su padre, el camarógrafo Gabriel Figueroa.

Gama, Federico – Nació 1963 en la Ciudad de México y estudió periodismo en la UNAM. Obtuvo el primer lugar en la I Bienal Internacional de Fotografía de Puerto Rico (1998); el Premio Nacional de Fotoperiodismo Cultural Fernando Benitez (1999); y fue uno de los ganadores de la 10ª Bienal de Fotografía (2002) que organiza el INBA-CONACULTA a través del Centro de la Imagen. Fue becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA en 1997. Ha tenido quince exposiciones individuales y más de veinte colectivas en recintos culturales de México, Italia, Argentina y Alemania. Publicó el libro "Mazahuacholoskatopunks" con su trabajo sobre jóvenes indígenas en la Ciudad de México.

Garduño, Flor – Nació en 1957, Ciudad de México. Entre 1976 y 1978 fue estudiante de la Antigua Academia de San Carlos (UNAM) y trabajaba como asistente de su maestra, la fotógrafa Kati Horna. En 1979 fue asistente de Manuel Álvarez Bravo y principios de los 80s trabajaba con Mariana Yampolsky en la Secretaría de Enseñanza lo que resultó ser una gran oportunidad de conocer a la cultura indígena de México. A partir de 1982 expone en numerosas ocasiones de manera colectiva e

individual en América Latina, Estados Unidos, Canadá, Europa y Asia. Entre las numerosas publicaciones sobre su trabajo profesional destacan "Testigos del Tiempo" (1992) y "FLOR" (2002).

Guzmán Meza, Emiliano – Nació en 1972 y es un fotógrafo tzeltal de Ch'ixaltontic, Tenejapa, Estado de Chiapas. De joven supo de las técnicas de artes plásticas y comenzó a participar tanto en talleres como en exposiciones. En 1997 conoció a Carlota Duarte y el AFI donde empezó a tomar fotografías con una cámara desechable. Un año más tarde se incorporó al equipo del AFI. Participó en numerosas exposiciones y talleres de fotografía realizadas por el archivo, mientras que terminó la preparatoria en el 2001 y realizó estudios en la Universidad Autónoma de Chiapas. Es primo de Petul Hernández Guzmán y uno de los fundadores de la organización *Lok 'tamayach, Fotógrafos Mayas de Chiapas* en San Cristóbal de las Casas. Publicó una monografía "Ixim – Maíz – Corn" en el 2004.

Hernández Guzmán, Petul – Nació en 1960 y es de Ok'och, Tenejapa, Estado de Chiapas. En 1991 conoció a la antropóloga Luisa Maffi con la que trabajó como traductor e intérprete poco antes de empezar su proyecto fotográfico sobre el Carnaval de Tenejapa. Petul Hernández Guzmán ya sabía algo de fotografía y tenía una propia cámara sencilla, cuando se integró al equipo de trabajo del AFI como becario en el 1998. Su trabajo "Carnaval de Tenejapa" se mostró en varios lugares nacionales y se publicó bajo el mismo título en el 2006. Es uno de los fundadores y actual presidente de la organización *Lok 'tamayach, Fotógrafos Mayas de Chiapas* en San Cristóbal de las Casas. Entre 2005 y 2010 trabajó como fotógrafo profesional en el Municipio de Tenejapa, Chiapas.

Hinojosa, Javier – Nació en la Ciudad de México en 1956 y realizó estudios de Cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Se tituló como Licenciado en Enseñanza Artística en Artes Plásticas por el INBA. De 1980 y 1989 fue maestro en la Escuela de Diseño del INBA. Sus imágenes han ilustrado más de cien publicaciones sobre el arte y la cultura mexicana tanto en el país como en el extranjero. Ha obtenido varias distinciones como por ejemplo el primer premio en el Tercer Concurso de Fotografía Antropológica del INAH (1983), el apoyo del FONCA al proyecto "Nuevas Ideas, Viejos Procesos" (1996) y el apoyo del FONCA al proyecto "Mayas: Espacios de la Memoria" (2000). Hinojosa ha participado en más de sesenta exposiciones colectivas y unas veinte individuales en México y en el extranjero.

Iturbide, Graciela – Nació en 1942 en la Ciudad de México y actualmente vive en esa misma ciudad. Entre 1969 y 1972 fue estudiante en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, donde fue alumna de Manuel Álvarez Bravo. Al lado de su maestro comenzó explorar el mundo indígena de México. Desde 1976 hasta 1978 era miembro del Salón de la Plástica Mexicana, INBA, y en 1980 miembro del Consejo Mexicano de Fotografía. Después se dedicó exclusivamente a la fotografía y participó en numerosas exposiciones tanto colectivas como individuales al nivel nacional e internacional. En 1979, para dar solo un ejemplo, fue invitada por el pintor mexicano Francisco Toledo para producir una exposición sobre la cultura

zapoteca en Juchitán, Estado de Oaxaca. Sus obras han sido publicadas en numerosas ocasiones, entre otras en el libro "Juchitán de las mujeres" (1989).

Kahlo, Cristina – Nació 1960 en la Ciudad de México. Estudió en la Escuela Activa de Fotografía (Ciudad de México) y en el Centro de Enseñanzas de la Imagen (Madrid). Ha sido curadora de de la Fotogalería Kahlo Coronel (1986-1991) que fue la primera galería privada en México especializada en fotografía. A lo largo de su carrera como fotógrafa, sus imágenes han participado en más de cuarenta exposiciones colectivas en México, Francia, Alemania, Suiza, Sudáfrica, Bélgica y Estados Unidos. Actualmente forma parte del Consejo Técnico de la Fundación Manuel Álvarez Bravo.

Lechuga, Ruth D. (1920-2004) – Era médica, antropóloga y fotógrafa. En 1939 su familia se mudó de Viena, su ciudad natal, a la Ciudad de México. De 1940 a 1946 estudió medicina y comenzó, junto con su padre, a explorar el mundo indígena de México. A través del tiempo formó una gran colección de arte popular. Se nacionalizó mexicana en 1954 y era co-fundadora el grupo fotográfico "La Ventana" (1956). Ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales y su archivo fotográfico abarca más de veinte mil negativos. En homenaje a su trabajo, el fotógrafo José Ángel Rodríguez publicó el libro "Ruth D. Lechuga – Una memoria mexicana" en 2002.

López Díaz, Xunka' – Nació en 1971 en Joltzemén, San Juan Chamula, Estado de Chiapas y es una fotógrafa tzotzil. Comenzó su trabajo fotográfico en 1996 y forma parte del equipo de trabajo del AFI. Actualmente vive con sus padres y hermanos en San Cristóbal de las Casas, Estado de Chiapas. Es uno de los fundadores de la organización *Lok 'tamayach, Fotógrafos Mayas de Chiapas* en San Cristóbal de las Casas. Sus obras han sido publicadas en "Visiones / Fotógrafos mayas de Chiapas 1950-2000" y "mi hermana Cristina, una niña chamula – my little sister Cristina", ambos del 2000.

López López, Juana – Es una indígena tzotzil que nació 1970 en Joltzemén, San Juan Chamula, Estado de Chiapas. Es prima de la fotógrafa Xunka' López Díaz. Comenzó dedicarse a la fotografía en 1996 y hasta la fecha forma parte del equipo del AFI. Su trabajo fotográfico ha sido presentado en varias exposiciones nacionales e internacionales. Ha publicado una monografía con el título "Kichtik – Nuestro Chile – Our Chile" (2002) y es uno de los fundadores de la organización *Lok 'tamayach, Fotógrafos Mayas de Chiapas* en San Cristóbal de las Casas.

Maawad, David – Nació en Oaxaca en 1951 y es fotógrafo autodidacta que se ha desarrollado como editor, curador y diseñador. Obtuvo la Beca de Producción en 1984 en la Bienal Nacional de Fotografía del INBA y el Premio del Fondo Internacional Mother Jones en 2001 por su Historia Gráfica de la Minería. Desde ese mismo año es miembro del Sistema Nacional de Creadores, FONCA. Además era impulsor de la instalación de la Fototeca Nacional del INAH en Pachuca.

Martín, Patricia – Es artista visual con estudios de postgrado en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, en París, y de "Usos del Arte aplicado a grupos en

desventaja y exclusión social” por la Universidad Complutense de Madrid. Se ha desempeñado como docente en el Centro de la Imagen, la Sala de Arte Público Siqueiros, así como en proyectos sociales de colaboración artística dirigido a mujeres víctimas de violencia, recluso, adultos mayores, niños indígenas y jóvenes migrantes. Ha expuesto su obra en México, así como en Estados Unidos, Francia, España, Canadá, Colombia y China, entre otros países.

Martínez, Eniac – Nació en 1959, Ciudad de México. Inició su formación artística en 1980 en el Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba, y la continuó en la ENAP en la Ciudad de México (1982-1985). También tomó clases en el ICP de Nueva York (1987). Entre 1988 y el 2000 ha obtenido las siguientes distinciones: el segundo lugar en el VIII Concurso de Fotografía Antropológica; el premio en la V Bienal de Fotografía del Instituto Nacional de Bellas Artes, México; la beca Fulbright; y la beca para Jóvenes Creadores otorgada por el FONCA. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individualmente en Latinoamérica, Europa y los Estados Unidos. Además ha publicado los libros “Mixtecos norte sur” (1994) y en colaboración con Francisco Mata Rosas, “Litorales” (2000).

Mata Rosas, Francisco – Nació en 1958, Ciudad de México, y tiene la licenciatura en Ciencias de las Comunicación de la UAM, campus Xochimilco. Sus trabajos fotográficos se han publicado en algunos de los periódicos y revistas principales de los Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Inglaterra, y México. Ha recibido varios reconocimientos de los cuales destacan la beca para Jóvenes Creadores del FONCA (1989), un premio del Fondo Internacional Mother Jones (1993) y el premio promocional del FONCA (1999). Recientemente ha tenido exposiciones en México, Holanda, Alemania, Italia, España, Francia, Inglaterra, los Estados Unidos, Escocia, Japón, la Argentina, Brasil, Panamá, Uruguay, Ecuador, Perú, Honduras, Cuba, y Costa Rica, por mencionar apenas algunos.

Meyer, Pedro – Nació en Madrid en el 1935 y actualmente vive en la Ciudad de México donde dirige ZoneZero. Desde 1952 se dedica a la fotografía y trabaja como editor. Ha sido co-fundador del Grupo Arte Fotográfico, del Consejo Mexicano de Fotografía y del Consejo Latinoamericano de Fotografía. A partir de 1980 imparte varias conferencias en México, Estados Unidos y Europa sobre las nuevas tecnologías en la fotografía. Comenzando los 90s reafirma su compromiso con la multimedia y la fotografía digital publicando su libro “Verdades y Ficciones”. Hasta la fecha ha impartido más de cien conferencias sobre fotografía y nuevas tecnologías en importantes festivales, museos e instituciones académicas. Su trabajo se ha presentado en más de 200 exposiciones en museos y galerías de todo el mundo y es parte de colecciones permanentes muy importantes.

Ortiz Monasterio, Pablo – Nació en la Ciudad de México en 1952. Estudió economía en la UNAM y fotografía en el London College of Printing, Reino Unido. Entre 1977 y 1984 fue maestro de fotografía en la UAM. Ha dirigido tres proyectos editoriales: *México Indígena* del INI, *Río de la Luz* del FCE y *Luna Córnea* del Centro de la Imagen. Desde 1975 ha participado en más de cincuenta exposiciones colectivas en Latinoamérica, Europa, Estados Unidos y Asia. Ha realizado exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno, en el Centro de la Imagen y

en el Palacio de Bellas Artes de México, y en varios museos y galerías del mundo. En 2001 fue invitado como curador al festival PhotoEspaña de Madrid. Ha impartido talleres sobre fotografía y edición en Estados Unidos, Cuba, España, Argentina, Ecuador, Brasil y México.

Parceró, Tatiana – Nació en 1967, Ciudad de México. Participó en talleres de fotografía en el Taller de los Lunes y la UAM, mientras que se licencia en psicología por la UNAM y realiza una especialización en sexología en el Instituto Mexicano de Sexología. Obtuvo un master en artes con énfasis en fotografía en el ICP, Nueva York. Ha recibido en 1995 una mención de honor en el Festival Internacional de Vídeo Erótico, México D.F., y en el 2000 una beca de la Fundación Antorchas, Buenos Aires. Sus obras han formado parte de numerosas muestras en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Desde 1996 expone individualmente al nivel nacional e internacional.

Rangel, Rogelio – Nació en México, D.F. en 1963 y es diseñador gráfico de profesión. Estudió artes visuales en la Academia de San Carlos y en el 1988 obtiene los premios de adquisición de la Bienal de Fotografía y en la Sección de Dibujo del Salón Nacional de Artes Plásticas. Recibe la beca Jóvenes Creadores del FONCA (1992-1993). Ha expuesto individualmente en varias galerías de la ciudad de México. Su obra ha estado en numerosas muestras colectivas, tanto nacionales como internacionales. Cabe mencionar "Other images: other Realities", Houston International Fotofest (1990) y "Escenarios Rituales" durante la Bienal de Fotografía de Tenerife, España (1991), entre otras.

Ribas, David – Realizó numerosos viajes a la Sierra Tarahumara con el objetivo de documentar la vida de los tarahumaras del norte de México. Ha dividido su trabajo en varias secciones con un solo tema central que es el *batari*. Es una bebida de maíz fermentada con plantas naturales que se usa tanto en los rituales como en los trabajos colectivos de la comunidad.

Rodríguez, José Ángel – Nació en Peñón Blanco, Estado de Durango, México. En 1971 inicia su contacto profesional con la fotografía y trabaja como laboratorista en los Talleres del Club Fotográfico de México. También toma un curso de capacitación básica de fotografía impartido por el actor y maestro Alejandro Parodi. Continúa su formación profesional al colaborar en la impresión de portafolios de archivo con el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. Desde los 70s trabaja en numerosas zonas indígenas de Chiapas, Jalisco, Durango, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Tabasco y Sonora. En 1991 publica su primer libro titulado "Vidas Ceremoniales" y de 1992 a 1995 colabora en un proyecto con pintores nahuas del Estado de Guerrero. Su libro más reciente se titula "*Lok'tavanej* – Cazador de Imágenes".

Rosales, Fernando – Nació en 1970 en México D.F. donde estudia fotografía. Entre 1996 y 2003 trabaja como fotógrafo y personal de la Fototeca Nacho López del INI, realizando labores de conservación, restauración, clasificación, catalogación y digitalización del acervo fotográfico, organización y montaje de exposiciones, así como registros fotográficos de 20 grupos indígenas en 19 estados de México. Después colabora en varios proyectos del CDI como por ejemplo "Imagen

contemporánea de los pueblos indígenas de México" donde registró 23 grupos en 12 estados entre 2004 y 2005. Además tuvo varias exposiciones en México y el extranjero.

Rosenberg, Mariana – Nació en 1966 en México D.F. y tiene una licenciatura en Bellas Artes con especialización en Fotografía. Obtuvo las becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) para Jóvenes Creadores (1992-93) y la del FONCA, Programa de Fomento o Proyectos y Coinversiones Culturales para su proyecto "La mirada interior, Taller Fotográfico de Guelatao" (2001). En 2002 se le otorgó el premio del Programa Nacional de Educación Artística de CONACULTA, INBA, CENART en el concurso "Educación por el Arte" con el proyecto Taller Fotográfico Guelatao. Ha tenido exposiciones colectivas e individuales en México, Finlandia y Austria.

Sántiz Gómez, Genaro – Nació en 1979 y es originario de Cruztón, San Juan Chamula, Estado de Chiapas. Habla tzotzil, español e inglés. Desde 1997 hasta 2002 estaba trabajando el AFI. En ese mismo lapso de tiempo participó en varios talleres de fotografía y video. Sus fotografías formaron parte de exposiciones en México, los Estados Unidos, Islandia y Holanda. Entre 2002 y 2010 estaba trabajando en los Estados Unidos. En 2005 se publicó su monografía "Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A traditional liquor from Chiapas" a través del AFI. Actualmente vive con su familia en Chiapas y es uno de los fundadores de la organización Lok´tamayach, Fotógrafos Mayas de Chiapas en San Cristóbal de las Casas.

Sántiz Gómez, Maruch – Nació en 1975 en Cruztón, San Juan Chamula, Chiapas, y es hermana de Genaro Sántiz Gómez. Comenzó su trabajo fotográfico en 1993 como participante en el Proyecto Fotográfico de Chiapas y como miembro de *Sna Jtz'ibajom*, la Casa del Escritor en San Cristóbal de las Casas. Poco después se transformó en la fotógrafa indígena más conocida de México y ha expuesto sus trabajos al nivel nacional e internacional. Sus obras han sido publicadas en varias ocasiones como por ejemplo en el libro "Creencias" (1998). También es uno de los fundadores de la organización *Lok´tamayach, Fotógrafos Mayas de Chiapas* en San Cristóbal de las Casas.

Suter, Gerardo – Nace en 1957 en Buenos Aires, Argentina, y desde 1970 vive en Cuernavaca, México. En 1976 comienza su dedicación a la fotografía creativa, aunque en los últimos años su trabajo se ha inclinado hacia propuestas interdisciplinarias y la instalación. En 1996 fue elegido para representar a México en la XXIII Bienal de São Paulo y dos años más tarde obtuvo la beca Rockefeller-MacArthur de Cine, Vídeo y Multimedia para desarrollar la instalación *TranSitus*. Entre sus numerosas exposiciones nacionales e internacionales cabe destacar las realizadas en el Hara Museum of Contemporary Art en Tokio (1998) y en el Centro Multimedia de la Ciudad de México (2000). Entre las publicaciones cabe destacar los libros "Tiempo Inscrito" (1991) y "Labyrinth of Memory" (1999).

Torre López, Juan de la – Nació en 1961 en Zinacantán, Estado de Chiapas. En 1982 forma en compañía de otros escritores indígenas la "Asociación Cultural Indígena d Chiapas" y fue cofundador de "*Jts'ibajom*, Cultura de los Indios Maya,

A.C." donde trabaja actualmente. Desde la fundación de la organización ha colaborado en varias actividades como recopilador, escritor y traductor del tzotzil y español de la cultura indígena regional. Desde 1988 toma fotografías de ceremonias tradicionales, las festividades religiosas, fiestas familiares y retratos de personajes importantes de la comunidad. Ha sido alumno de Carlota Duarte y ha colaborado con el AFI. En 2002 obtuvo un tercer lugar en el concurso de fotografías, "Fiestas Ritos y Costumbres de Chiapas" convocado por CONACULTA.

Torrejón, Ángeles – Nació en 1963, Ciudad de México, y estudió Ciencias de la Comunicación en la UAM. Entre 1987 y 1999 formó parte de la Agencia Imagenlatina y actualmente trabaja como reportera gráfica. Ha publicado en los más destacados medios informativos como Luna Cornea, La Jornada, Milenio, entre otros. Ha participado en más de 60 exposiciones colectivas en México, Estados Unidos, Cuba y Europa. Además ha realizado 10 exposiciones individuales. Es merecedora de las becas Jóvenes Creadores (1993) y de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA (2000). Ese mismo año publicó su libro "Imágenes de la Realidad".

Tournebize, Gerard – Fotógrafo francés que nació en Sainte-Maxime en 1958. Durante veinte años ha participado en varias bienales, exposiciones colectivas e individuales como reportero de las culturas indígenas que se encuentran en el Estado de Chihuahua en el norte de México. Sus trabajos de indígenas han sido publicados en revistas reconocidas como por ejemplo *México desconocido* y ha colaborado con el historiador Carlos Montemayor en su libro "Los tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas", publicado en 1995.

Turok, Antonio – Nació y creció en la Ciudad de México. Ha trabajado ampliamente como fotógrafo en Centroamérica y el sur de México durante los años 80s y 90s. Obtuvo el *Mother Jones International Fund for Documentary Photography Award* en 1994, y ha recibido becas de la Fundación Guggenheim por su trabajo en Chiapas. Ha publicado un libro importante sobre la cultura indígena chiapaneca con el título "CHIAPAS El fin del silencio / The end of silence" (1998). Actualmente vive en Oaxaca de Juárez donde tiene una galería, la Galería de la Luz.

Tzontémoc, Pedro – Nació 1964, Ciudad de México, y era discípulo de Kati Horna entre 1985 y 1987. Desde los años 80s hasta principios del siglo XXI ha tenido unas 50 exposiciones colectivas en México, Dinamarca, Polonia, Honduras, Uruguay, Marruecos, Chile y España. Además expuso su trabajo en muestras individuales entre 1991 y 2005 en países como México, Panamá, Francia, España, Portugal y Holanda. Ha sido beneficiario del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA en 1994 por el proyecto "Artaud, vidente de lo eterno". Entre otros, ha publicado el libro "Tiempo Suspendido" (1995).

Valtierra, Pedro – Nació en Fresnillo, Zacatecas, en 1955 y en 1975 se inició como fotógrafo profesional. Trabajó como reportero gráfico en los periódicos El Sol de México (1977-78) y Unomasuno (1978-84). En 1984 organiza y dirige, con otros fotógrafos, la Agencia Imagenlatina. Es fundador y coordinador del área de fotográfica en el periódico La Jornada, tanto como director de la Agencia y Editora de

Fotografía Cuartoscuro desde 1986. Es director general de la Revista Cuartoscuro desde 1993. Se le concedieron varios premios entre los cuales son el Premio Nacional de Periodismo (1983), el Premio de Adquisición en la Segunda Bienal de Fotografía del INBA (1985) y el Premio "Rey de España" (1998). Llevó a cabo más de 200 exposiciones individuales y 50 colectivas tanto en México como en el extranjero.

Villalobos, Irma – Nació 1956 en México y ha participado en 36 exposiciones colectivas y 18 individuales. Entre ellas están la Bienal de Fotografía, Palacio de Bellas Artes (1984), "150 Años del Descubrimiento de la Fotografía", Universidad Humboldt de Berlín, Alemania (1989), "En el Circo", Ecole National du Cirque, Montreal, Canadá (1990) y "Expresiones de Arte Popular", Museo Nacional de Culturas Populares, D.F. (2001). Es asesora editorial de la revista Reflex (1997/2000) y colaboradora de la Academia Mexicana de Derechos Humanos.

Yampolsky Urbach, Mariana (1925-2002) – Era de origen estadounidense, pero se nacionalizó mexicana ya en el 1958. Estudió la licenciatura en Ciencias Sociales en la Universidad de Chicago, de 1941 a 1944. Llegó a México en 1945 e ingresó en La Esmeralda para estudiar pintura y escultura. Fue la primera mujer en formar parte del Comité Ejecutivo del Taller de Gráfica Popular (TGP) y produjo grabados hasta mediados de 1960. Comenzó a experimentar con la fotografía en 1948, como registro personal durante diversos viajes. Dos años más tarde empezó a exponer sus imágenes. Su obra fotográfica se ha difundido en alrededor de 15 libros, más de 50 exposiciones individuales y aproximadamente 150 colectivas. Sus fotografías forman parte de colecciones internacionales, tanto públicas como privadas. Ha sido reconocida por sus aportaciones al arte y a la cultura mexicanos por el Sistema Nacional de Creadores de CONACULTA y con el premio Miguel Othón de Mendizábal por el INAH (2000).

ANEXO E:**“La imagen del otro ‘otro’– La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios” Texto inédito y en proceso cedido por Laura González Flores, Investigadora de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México.****I. La fotografía como proceso de representación ideológica**

En la comunidad de Ausangate, provincia de Quispicanchis, en el Cusco, cuentan una historia insólita. Un turista norteamericano se pasea con su mujer y se detiene delante de donde el campesino Sabino Quispe, su esposa y su pequeña niña están cultivando la papa moraya. El turista saca de su mochila una cámara y comienza a encuadrar, pero se detiene al mirar por el visor de su cámara: de su morral, Sabino ha sacado una cámara y ha disparado rápidamente, antes que él. Atrapado en la imagen de Sabino, el turista desiste de tomar la foto y se retira del lugar.¹

Si la anterior historia nos resulta sorprendente es porque invierte los términos de poder descritos en una buena parte de las teorías que tratan el funcionamiento cultural e ideológico de la fotografía (*i.e.*, Sontag, Tagg, Burgin)². Estas teorías usualmente explican la mirada fotográfica como un proceso de inscripción imaginaria de la realidad social por parte de un sujeto, el fotógrafo, que normalmente pertenece a una clase superior al del retratado: ese “otro”, que acaba siendo un objeto en la representación, generalmente pertenece a una clase social inferior a quien sostiene la cámara.

La teoría crítica, el post-estructuralismo, el feminismo y otras corrientes de pensamiento de la segunda mitad del siglo XX posibilitaron el desmontaje crítico —la deconstrucción— de las estrategias de objetivización simbólica inherentes no al lenguaje fotográfico como lo contenido en la imagen, sino al “dispositivo” constituido por el medio como práctica discursiva social. Estas teorías sugieren que en la naturaleza del acto fotográfico está implícito su objetivización del retratado, del *otro*, quien queda atrapado en las convenciones de quien mira a través de la cámara. Este argumento fundamenta muchos de los análisis realizados de conjuntos genéricos de imágenes fotográficas, sean éstos la producción femenina o la de una región o nación. En las

¹ Taller de Fotografía Social, “La fotografía social en la búsqueda de la identidad nacional. La experiencia de Tafos”, Transcripción de ponencia en el Primer Coloquio Peruano de Fotografía, Lima, 6,-8 noviembre, 1989.

² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981; John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988; Victor Burgin, ed., *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982.

interpretaciones que hacen Debroise, Mraz y Dorotinsky de la fotografía mexicana, por ejemplo, se vincula a la fotografía pre y postrevolucionaria con el proceso de construcción de un imaginario nacional a partir de la idealización y/o codificación de la figura del indio y el proletario³. A través de una serie de recursos sintácticos derivados de un uso preciso de la tecnología fotográfica, los fotógrafos plasman no la realidad, sino la percepción y el concepto que tienen de ella en un signo-imagen. Esta materialización del signo se hace posible por mediación de la tecnología fotográfica y, también, por efecto de una serie de convenciones y prácticas culturales asociadas con la representación en general y, en específico, con la fotográfica.

Sin embargo, ¿qué pasa cuando es ese otro socialmente inferior quien sostiene la cámara? Al acceder a la representación de sí mismo y de su contexto social, ¿puede ese otro escapar a la codificación del arquetipo social, o repite el esquema aprendido? ¿Es capaz de imaginar una alteridad vinculada a su vivencia propia de la realidad social? O, por la fuerza del dispositivo fotográfico, ¿se encuentra atrapado, como diría Vilem Flusser, en el código del lenguaje fotográfico, inevitablemente ligado a una génesis y una lógica tecnológica? (imagen – otro01.jpg)

Esta investigación analiza el trabajo fotográfico de sujetos tradicionalmente enajenados del medio y que, por distintas razones, han adquirido una familiaridad y un uso de ésta: comunidades campesinas y mineras en el Perú (Talleres de Fotografía Social de Perú, TAFOS, a los que perteneció Sabino Quispe, el fotógrafo del relato del epígrafe); los “camaristas” tzotziles, tzeltales, choles, tojolabales y mames (Archivo Fotográfico Indígena vinculado al CIESAS Sureste e iniciado originalmente por Carlota Duarte como Proyecto Fotográfico Chiapas); mineros de los Apalaches en Estados Unidos, niños campesinos en Chiapas, y la India (proyectos iniciados por la fotógrafa norteamericana Wendy Ewald); y, finalmente, niños inmigrantes en metrópolis urbanas en Dhaka, en Bangladesh (Proyecto Fuera de Foco del Colectivo Drik, liderado por Shahidul Alam). Si bien hay muchos proyectos con fotografía realizados con minorías de algún tipo (de clase, raza, género o edad), se han escogido éstos por su continuidad temporal real; todos han sido implementados por al menos 8 años, lo cual permite suficiente perspectiva temporal para valorar los resultados.

Todos los grupos beneficiados por estos proyectos tienen como común denominador el pertenecer a clases sociales minoritarias y desprotegidas, con poca o ninguna educación formal y con un nulo acceso previo a cámaras u otro equipo fotográfico. Esto es algo que es de capital importancia para el análisis de sus imágenes, como veremos más adelante. Porque la fotografía, como toda tecnología, responde a los usos, fines y valores de las clases sociales que la usan y controlan. Más allá del código

³ cfr. Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994; John Mraz, "From Positivism to Populism. Towards a History of Photojournalism in Mexico", *Afterimage* (January 1991); Deborah Dorotinsky, *La vida de un archivo. "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, Tesis doctoral, México, UNAM, 2003.

temático y de la significación concreta de cada imagen, el imaginario fotográfico se vincula con la producción y reproducción de la ideología dominante de esas clases sociales con dominio de la tecnología: el regimen de poder es también un regimen de sentido. Por ello, para poder comprender las imágenes producidas por grupos marginales como los antes mencionados, han de considerarse las razones por las cuales estos sujetos tuvieron, como situación excepcional, acceso a la tecnología. (imagen – otro02.jpg)

La relación entre tecnología y representación no es banal: sólo puede autorrepresentarse socialmente, como sujeto activo, quien domina la tecnología. Quien por razones sociales y/o económicas está alienado de ésta sólo puede optar a quedar como objeto receptor de los esquemas simbólicos de la parte dominante. Al ser incapaz de acceder a la tecnología, también lo es de construir una representación con base a un sentido y unos valores propios: es un objeto y no un sujeto social. Por ello nos asombra la historia de Sabino Quispe, quien pilla por sorpresa al ingenuo turista que pretende llevarse su imagen como si fuera un souvenir más de su viaje. Abandona su rol tradicional de objeto pasivo para volverse un sujeto representante.

Evidentemente, la objetivización de lo representado es inherente al medio fotográfico y, sobre todo, a su función documental. En tanto sistema discursivo o *dispositivo*, la fotografía documental se asocia con la ideología de las ciencias sociales que surgieron en el siglo XIX (antropología, etnología, psicología, etc.) formando parte de sus procedimientos metodológicos, regulatorios y disciplinarios. Como parte de tales disciplinas, la fotografía desarrolla formas documentales con una fuerte orientación científica como la “fotografía de tipos”, herramienta imprescindible de la antropometría y el “retrato de estereotipos” que, sirviéndose del formato de las tarjetas de visita, hacía un estudio tipológico-cultural de clases, oficios y etnias.⁴ Otra de las formas documentales de la fotografía del siglo XIX más significativas a nivel social fue la fotografía de prisiones que formó una parte fundamental del programa de sistematización de registros criminales implementado por Alphonse Bertillon en la década de los ochenta y que, como sostiene John Tagg, fue una de las nuevas técnicas de vigilancia y registro que fomentaron cambios sin precedentes en la administración del cuerpo social.⁵

En el siglo XX, la fotografía consolida su retórica deontológica documental fundamentándola tanto en la aparente neutralidad y objetividad derivada de su carácter tecnológico como en la consecuente cualidad denotativa de sus imágenes. Comienza a utilizarse el adjetivo “documental”, propuesto por el cineasta John Grierson en 1926, como un término para nombrar formaciones discursivas —no exclusiva ni

⁴ Elizabeth Edwards, “The image as Anthropological Document. Photographic “Types”: The Pursuit of Method”, *Visual Anthropology*, Vol. 3, 1990, pp. 237 – 242.

⁵ Tagg, *op.cit.*, p. 5.

necesariamente fotográficas— derivadas de una retórica de inmediatez y verdad. La supuesta transparencia del medio se asocia a la “transparencia” social: basando su estrategia en una utilización canónica de metodologías y puntos de vista clásicos de la observación científica, la fotografía documental promueve formas de registro cuasi-tipológico que comienzan a identificarse, a partir de los años 30, con la “antropología visual”. En su libro bajo ese nombre, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, John Collier Jr. alaba la certidumbre derivada del uso de la tecnología fotográfica y de una metodología científica: “La confiabilidad en la operación repetitiva de la cámara permite observaciones comparativas de un hecho tantas veces como lo requiera la investigación. Este apoyo mecánico de observación de campo amplía las posibilidades del análisis crítico ya que el registro de la cámara contribuye a tener control en la información visual”.⁶

Collier colaboró en uno de los programas de registro social más relevantes, la FSA (*Farm Security Administration*) que, como otros muchos en el siglo XX, se implementaron en épocas de crisis económica, política o cultural como efectivas estrategias de negociación simbólica. Promovido por el gobierno estadounidense en 1937 como la “Sección Histórica – Fotográfica” de la Administración de Reubicación Social (*Resettlement Administration*), el FSA tenía como objetivo principal proveer imágenes que documentaran —y publicitaran— los esfuerzos del gobierno en la reubicación laboral y habitacional de la población campesina afectada por la crisis de 1929. Aunque el programa se conoce actualmente por las imágenes clásicas de fotógrafos como Dorotea Lange, Arthur Rothstein y Walker Evans, entre otros, su orientación principal era la de una documentación desprovista de estilo o intención personal. La doctrina de la documentación de aquella época podría resumirse con la cita de Francis Bacon que Lange tenía pegada a la puerta de su cuarto oscuro: “La contemplación de las cosas como son, sin substitución o impostura, sin error o confusión es, en sí misma, una cosa más noble que toda una cosecha de invención”.⁷

La autoridad de la fotografía documental se hace desprender, pues, de una doble negación: en primer lugar, de la existencia de un fotógrafo y, en segundo, de la codificación lingüística del medio. Así, todavía en los años sesenta, en las teorías más conocidas en los años sobre la naturaleza ontológica del medio como las de André Bazin o Roland Barthes, se atribuía a la fotografía una neutralidad semiótica. Mientras Bazin relacionaba la esencia del medio con la ausencia de la mano del hombre,⁸ Barthes la explicaba como un “mensaje sin código”, un análogo referencial a la realidad material.⁹

⁶ John Collier Jr., *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, New York, Reinhart and Winston, 1986, pp. 9 - 10

⁷ Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, N.Y., Abrams, 2002, p. 285.

⁸ André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image” en Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays in Photography*, New Haven, Leete’s Island Books, 1980, pp. 237 – 241.

⁹ Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” (1961) en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 15.

Con la objetividad de los aparatos científicos y sin la mediación de un código o autor, la fotografía se proclama como la forma documental perfecta (ver lámina 1).

La anterior justificación de la neutralidad documental de la fotografía sólo es posible porque se hace desde una explicación ontológica que reduce al medio a su tecnología y que excluye la consideración de su función comunicativa y social. Al enfrentarse a la complejidad semiótica de la fotografía, el mismo Barthes hubo de considerar tanto la existencia de un autor como de diversas intenciones expresivas que generan en la imagen distintos niveles de "sentido": el sentido *obvio* se asocia a la intención denotativa de los usos culturales y paradigmáticos del lenguaje fotográfico ("aquello que tiene que ver con 'la verdad'"), mientras que el sentido *obtusos* se vincula a las connotaciones expresivas y/o estéticas de la imagen, que escapan a la legibilidad social de la imagen y se refugian en la percepción personal.¹⁰

Los razonamientos anteriores permitirán entender cómo a través de argumentos opuestos a los de la documentación, se ha sustentado habitualmente la artísticidad de la fotografía: subrayando el rol del autor y de la imagen como creación, y disminuyendo la importancia y objetividad del componente tecnológico (ver lámina 2).

El análisis semiótico del tipo de imágenes antropológicas señalado antes revela manejos de lo social lejanos a la neutralidad ideológica y, en cambio, próximos a las intenciones subjetivas de la fotografía artística o de autor: existe una tendencia de mistificar a las clases sociales minoritarias, sacando sus acciones de contexto; a idealizarlas, asociándolas a la figura del "buen salvaje"; a vincularlas con la naturaleza vegetal o animal; a vestir las de un silencio y una paciencia eternas e intemporales; a volverlas protagonistas de hechos épicos; a asociarlas con las figuras históricas y heroicas; a mostrarlas estóicas o trágicas, víctimas de un sufrimiento humano legendario. Aunque el anterior tipo de imágenes "cargadas" de sentido por el fotógrafo (*i.e.* las fotografías de Flor Garduño de *Bestiario* o *Testigos del tiempo*) se asocia a la fotografía documental en razón de su sintaxis formal, su intención comunicativa y expresiva las vuelve más cercanas a la fotografía artística. El tipo de manejo subjetivo que el fotógrafo hace del tema está ya implícito en el universo de prácticas simbólicas en que está inmersa su labor. Su percepción y concepción del tema surge de ese tropo ideológico.

Por otro lado, el hecho de que se implique a otro ser humano como parte fundamental del tema retratado vuelve más complejo el acto fotográfico. En estas imágenes la carga semiótica no recae exclusivamente en la intención del fotógrafo, sino también en la del segundo implicado en el acto fotográfico, el sujeto retratado. En estas imágenes no se establece la relación convencional entre un sujeto y un objeto, sino entre dos sujetos con mayor o menor injerencia en la imagen. El encuentro es,

¹⁰ Barthes, "El tercer sentido" (1979) en *op. cit.*, pp. 49 – 65.

pues, intersubjetivo: ante el hecho de ser retratada, la persona fotografiada puede responder con una reacción subjetiva que quedará inscrita semánticamente en la imagen. La mayor parte de las teorías de la fotografía de corte materialista, como las de John Tagg o Victor Burgin subrayan el poder implícito que en el acto fotográfico tiene el fotógrafo quien, mediante el dispositivo fotográfico, *objetiviza* al retratado¹¹; sin embargo, pocas teorías toman en cuenta la posibilidad de un rol semántico activo por parte de lo retratado que, en este caso, es *otro* sujeto.¹² A este respecto, conviene recordar un ejemplo citado por Oliver Debroise en relación con la fragilidad semántica que tiene el acto fotográfico por la actividad posible del retratado. Trata de las quejas de Joaquín Díaz González, fotógrafo de prisiones de mediados de los años setenta del siglo XIX, extendidas al Ayuntamiento de México con relación a la dificultad de su registro regulatorio: "...esta clase de retratos son muy trabajosos, porque como los reos han conocido la importancia del retrato, ponen todos los medios posibles (que son muchos), para que no se parezcan, circunstancia que hace más difícil el buen resultado...".¹³ Hilario Olaguíbel, otro de los fotógrafos que hiciera este tipo de labor, asienta también la voluntad de los presos de desfigurarse, cuestión que desaparecería con la aplicación de la vistas de perfil y de frente: "El fundamento de esta modificación consiste en procurar que sea ineficaz el propósito de algunos reos que se desfiguran el rostro afectando cicatrices que desaparecen pasado el acto de retratarlos".¹⁴ Estos argumentos ponen en evidencia que, si bien el propósito de la fotografía aplicada al registro penitenciario era la obtención de un documento objetivo o neutro, tal intención podía trastornarse por la acción voluntaria del fotografiado.

Mientras que la injerencia del fotógrafo (con su intención comunicativa) y la del retratado (con su respuesta al acto fotográfico) son cuestiones relativamente evidentes y explícitas en la imagen, la intervención de la tecnología fotográfica pasa generalmente desapercibida.¹⁵ Como sostiene Vilem Flusser, "la cámara es una caja negra que

¹¹ Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, New Jersey, Humanities Press International, 1986; John Tagg, *Ibid.*

¹² A este respecto ha de recordarse la significativa aportación a la teoría fotográfica por parte de la teoría feminista, que insistió en la posibilidad de un rol activo por parte de aquellos sujetos a los que tradicionalmente se asignó un papel de objetos de la representación. Cfr. Roszika Parker and Griselda Pollock, eds., *Framing Feminism. Art and the Women's Art Movement 1970 – 1985*, London, Pandora, 1987; Gisela Ecker, ed., *Feminist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1986; Arlene Raven, Cassandra Langer, and Joanna Frueh, *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

¹³ Archivo histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento. Legajo 897, exp. 22, 8 de septiembre de 1876 cit. por Debroise, *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ Archivo histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento. Legajo 897, exp. sin número, 24 de mayo de 1887, *Ibid.* p. 43.

¹⁵ Esta falta de consideración de la tecnología fotográfica como un factor de significación en sí mismo es evidente en las principales teorías de la fotografía hasta los años ochenta (Barthes, Bazin) en que se retoman las ideas de Walter Benjamin de los años treinta para proponer teorías de corte

aparentemente no existe en el proceso de información, imaginación y simbolización” de la imagen.¹⁶ “La libertad misma del fotógrafo,” continúa Flusser, “está programada: está restringida por las categorías de la cámara. La libertad del fotógrafo se inscribe en escoger un objeto que esté en armonía con el programa de la cámara”.¹⁷ El sentido de cualquier imagen, incluso aquellas que muestren una intención documental patente, está limitado por lo que la tecnología fotográfica dice por sí misma. Cualquier interpretación semiótica de imagen habrá de considerar a la objetividad inherente y aparente de la fotografía como un factor significativo derivado de su tecnología, independientemente de otros rasgos formales asociados a ésta (*i.e.*, formato, ángulo de visión, etc.).

El significado de la imagen, sin embargo, no se reduce a la injerencia implícita o explícita del fotógrafo, del retratado o de la tecnología fotográfica, ni en lo que puede quedar impreso en un papel: el sentido de la imagen también se ve afectado por sus condiciones de difusión, a través de los medios de comunicación masiva o de circulación artística, que fungirán como un nuevo filtro para un tercer sujeto, el espectador, quien hará una lectura o interpretación de la imagen desde su propio contexto ideológico. Éste puede o no coincidir con el del fotógrafo y el retratado o puede constituir un tercer paradigma idiosincrático en el que la imagen se inscriba. El sentido de la imagen, pues, no se encuentra en ésta, sino en toda una trama de relaciones que se articulan en torno a ella conformando un “campo de sentido” (ver lámina 3).

Interpretar la imagen fotográfica implica considerar el carácter de cada uno de los elementos constituyentes del campo de sentido, abordar la trama de relaciones que establecen entre ellos y observar su continuidad o discontinuidad ideológica. En un esquema bastante habitual en que el fotógrafo pertenece a un contexto ideológico dominante o superior al del retratado, éste normalmente no tiene mucha posibilidad de injerencia en el mensaje y, mucho menos, en la circulación de la imagen. El medio de difusión puede cambiar o incluso invertir el sentido original de la imagen. Por todas estas razones, el que los grupos minoritarios accedan a la práctica fotográfica no necesariamente implica que logren tener una voz y/o que ganen con ésta representatividad social y económica. Todo depende de cómo y por qué se implemente cada proyecto y de cómo se inserten las imágenes producidas por estos grupos en los modos establecidos de circulación y recepción de la fotografía. Como quedará claro en la descripción de cada uno de los proyectos analizados a continuación, el mero cambio de sujeto productor no garantiza un cambio en el sentido de las imágenes, ni en los pilares axiológicos y teleológicos del medio. Todo depende del grado de intervención de un mismo tipo de sujeto (y, por lo tanto, de un mismo contexto ideológico) en todos los

materialista (Flusser, Burgin) o semiótico (Dubois, Schaeffer), que sí abordan el rol semiótico de la tecnología fotográfica implícito en ésta.

¹⁶ Vilem Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, Sigma, 1990, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 34 – 35.

factores del campo de sentido. Muchas veces, por ejemplo, el nuevo sujeto productor estará tan identificado con el dispositivo fotográfico que simplemente se verá impotente de cambiar su orientación o sentido.¹⁸ A este respecto, debe reconocerse que fotografía opera como la industria cultural, con una lógica de asimilación de las propuestas críticas y antagonistas: una vez que se integran éstas a los modos convencionales de operación mejora su difusión masiva, pero se deteriora su sentido original. El mayor peligro de la fotografía radica en su carácter tecnológico, que comporta el peligro de la estetización, banalización y politización de las propuestas simbólicas a partir de su reproductibilidad y difusión masiva.¹⁹

Ninguno de los grupos minoritarios que analizaré ganó acceso a la tecnología fotográfica por interés o voluntad propia. Los promotores de estos proyectos —Thomas Müller, Carlota Duarte, Wendy Ewald y Shahidul Alam— son todos fotógrafos y/o profesionales de clases medias o altas que han buscado expandir la práctica fotográfica a ámbitos sociales diferentes al suyo propio, inclusive en el extranjero. Todos los proyectos partieron de iniciativas de tipo humanitario patrocinadas por organizaciones no gubernamentales, fundaciones o instituciones culturales sin fines de lucro. A pesar de su carácter bien intencionado, este tipo de iniciativas comportan el peligro de un menor o mayor grado de intromisión o paternalismo por parte de quien lidera el proyecto o por quien lo controla financieramente. Como se verá más adelante, en muy pocos casos se ha abordado abiertamente y desde el mismo planteamiento del proyecto, la cuestión fundamental de la desigualdad económica o de clase. Lo que se propone generalmente en esos raros casos es una progresiva cesión de los derechos, el control y la responsabilidad del proyecto a los fotógrafos participantes después de un cierto tiempo de avance del proyecto.

Por su posible injerencia en la orientación formal o temática de las imágenes, es importante analizar el rol de patrocinador o iniciador del proyecto como un importante factor de construcción de sentido de este tipo de producción fotográfica. ¿Es el patrocinador el iniciador conceptual del proyecto o sólo el que lo financia? ¿Limita su rol al del fomento financiero o administrativo o participa en alguna de las funciones de programación, elección, edición y difusión del trabajo? ¿Qué tipo de interés tiene el patrocinador en el proyecto?, etcétera. Como se podrá constatar en las páginas siguientes, estas preguntas no sólo son claves para entender el sentido de las imágenes realizadas por estos grupos, sino para comprender porqué éstas llegan hasta nosotros rompiendo los patrones convencionales de producción y difusión de comunicación visual.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *cfr.* Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1973; Theodor Adorno, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, New York: Routledge, 1991.

Con respecto al análisis que se emprenderá, cabe aclarar que éste no puede ni pretende abordar un examen exhaustivo de los archivos de imágenes producidos por estos grupos, básicamente por razones de acceso y comunicación con tales archivos. Las imágenes analizadas son una parte mínima del total del archivo, entre 20 y 50 imágenes en cada caso. Por lo tanto, se reconocen, de entrada, los límites de esta investigación: más que un estudio comprehensivo y cuantitativo del trabajo en cuestión, lo que aquí se expone es una interpretación de los datos más accesibles de cada proyecto, es decir, de aquello que se ha promovido o difundido con más énfasis o intensidad por parte de los organizadores del proyecto y/o los fotógrafos. El análisis de este grupo de imágenes no es despreciable ya que, en sí, constituye una selección significativa realizada de acuerdo a los fines comunicativos, políticos y/o estéticos del proyecto. Del resultado de la investigación se obtendrán consideraciones generales que si bien tendrán la limitación de parecer generalizaciones abstractas con respecto a un material muy heterogéneo, pueden aportar líneas alternas de crítica y evaluación de este tipo de proyectos.

II. Tafos, una experiencia de fotografía comunitaria

El Taller se asume no sólo como un lugar de aprendizaje técnico sino principalmente como un espacio de análisis, debate y discernimiento colectivo, de donde el fotógrafo se nutre de algo mucho más importante que una buena técnica: ideas, objetivos, proyectos.
TAFOS²⁰

...

Los Talleres de Fotografía Social, mejor conocidos por las siglas TAFOS, se iniciaron en 1986 por iniciativa de Thomas Müller, un fotógrafo alemán afincado en la comunidad de Kero, en el Cusco, quien decidió proponer un proyecto fotográfico a la organización campesina local conjuntamente con la parroquia del lugar. La idea surgió de un evento azaroso. Un día, un campesino indígena que era su vecino le pidió prestada una cámara; quería registrar su participación en la asamblea comunal. Unos días después, el campesino regresó para devolver la cámara con unos resultados increíbles. Las imágenes reflejaban el intenso nivel de comunicación de los integrantes de su comunidad. Y no sólo eso: de las ampliaciones de las imágenes que colgaron en la escuela local, surgieron nuevas iniciativas de cambios en la localidad. De ahí surgió la idea de organizar talleres para fotógrafos de comunidades indígenas que pudieran representar su comunidad desde dentro.²¹

²⁰ Taller de Fotografía Social, *Ibid.*

²¹ Susana Pastor, "TAFOS, una experiencia de fotografía comunitaria", *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1966*, México, Conaculta / Centro de la Imagen, 2000, p. 129.

Con apoyo del Comité de Derechos Humanos del Distrito Ocongate se organizó un primer taller de fotografía para ocho dirigentes de diferentes comunidades campesinas. Pronto se integraron a TAFOS otros fotógrafos profesionales, sociólogos e investigadores, se extendió la idea de los talleres a otras comunidades, y durante esa primera fase de 1986 a 1996, se realizaron talleres en 30 comunidades distintas en Cusco, Lima, Puno Junín, Callao, Ica, Apurímac, San Martín y Piura. Durante ese periodo participaron en TAFOS 250 fotógrafos populares —campesinos, mineros y pobladores urbanos— provenientes de 60 organizaciones del centro y sur del Perú. En diez años de trabajo se tomaron casi cuatro mil rollos, unas 120,000 imágenes.²²

Las imágenes del archivo de TAFOS dan cuenta de la vida de las comunidades implicadas en un periodo de intensa crisis económica y política del país, dividido entre las aciagas políticas económicas del gobierno populista de Alan García (que llegó al poder con una inflación de 87.7% en 1985 y lo dejó con una de 7,649% en 1990) y las acciones terroristas del grupo armado Sendero Luminoso. Muchas de las organizaciones populares que intentaban defender propuestas alternativas de reorganización social y que participaron en TAFOS eran atacadas simultáneamente por el ejército peruano, en razón de su orientación comunal y de izquierda, y por Sendero Luminoso, que pretendía una integración forzada de estas organizaciones a sus líneas a través de chantaje terrorista. Por ello, más que organizaciones, se llamaban a sí mismas “unidades de supervivencia”.

El objetivo de TAFOS era abrir el espacio necesario para la comunicación interna de la población civil reunida en estas organizaciones por razones de supervivencia política, económica y social. Más allá de su eventual valor formal y estético, las imágenes del archivo constituyen un valioso documento de la vida en Perú en aquellos años. De más de 100,000 negativos llenos de errores y actos fallidos, los organizadores han elegido cerca de 3,000 imágenes “impecables, muestra del ojo popular, que merecerían un detallado y metódico estudio. [...] (son) como un gran álbum de familia pero en el plano nacional; donde están contenidos el dolor, la alegría, la rabia, la ingenuidad, la crueldad, la pasión, la imagen del peruano y la peruana...”.²³

Dado que los talleres se organizaron en contextos culturales donde las formas de conceptualización eran radicalmente diferentes que las occidentales, se decidió que los fotógrafos populares utilizaran cámaras automáticas de focal angular fija. Con el mínimo de recursos técnicos de éstas, los fotógrafos podían lograr un mensaje sobre el cual tenían muchísimo conocimiento (al revés de los fotógrafos profesionales, que con un mínimo de información sobre el tema, logran un efecto máximo a partir de la tecnología fotográfica). Por esta razón, el impacto de la imágenes de TAFOS no radica en su conceptualización formal, sino en un registro preciso y puntual de situaciones y eventos

²² *Ibid.*, p. 130.

²³ *Idem.*

comunitarios poco accesibles o comprensibles a un observador externo. El valor comunicacional de la mayor parte de las imágenes surge de la continuidad de la trama ideológica-simbólica tejida entre el fotógrafo, el medio y lo retratado, enfatizada después por un uso deliberado de los medios de comunicación y difusión locales. Como es evidente, las imágenes de TAFOS están dirigidas en primer lugar a un espectador local y, en un segundo plano, a un posible espectador lejano, accesible a través de otros canales de distribución (mediáticos o comunicativos) nacionales o internacionales.

La elección oportuna de la focal angular propicia el carácter *inclusivo* de las imágenes: es como si a través de la visión abierta el gran angular se quisiera hacer una analogía con la amplitud de miras deseada por los usuarios. Una de las cuestiones que destaca del archivo es cómo, en una gran parte de las imágenes, el fotógrafo está intentando integrar todos los elementos humanos o espaciales en el encuadre de la cámara. Si bien esto resulta en una disminución del tamaño relativo de los retratados, este efecto se compensa por el aumento en la capacidad representativa de la imagen: mientras en una fotografía se incluye a prácticamente todos los participantes en una reunión comunitaria ("Predicadora", 1991), en otra se describe un juicio popular en el que la comunidad entera rodea al inculcado ("Castigando al abusivo", 1994). En otras dos imágenes ("Ladera" y "Rumbo a la faena") el ángulo de visión abierto sirve para describir el movimiento de un gran número de personas de la comunidad en el paisaje imponente. Mientras que en el caso de las primeras dos imágenes se utiliza un punto de vista picado para acentuar el círculo formado por el grupo, en las últimas fotos se utiliza el contrapicado para sugerir la magnitud tectónica del entorno montañoso que rodea a las personas.

El mecanismo automático de la cámara facilita un registro fotográfico no sólo instantáneo sino instintivo, impulsivo y emocional, como describe Sabino Quispe, el fotógrafo de la historia:

"...La fotografía por ella misma está diciendo lo que tiene que decir. Ella misma muestra los problemas, ella muestra la organización. La fotografía muestra nuestra comunidad... Por eso, nosotros somos fotógrafos. No sólo porque queremos, sino porque hay necesidad, inclusive las fotos de recuerdo...Vienen tiempos difíciles donde es necesario aclarar muchas cosas, donde es necesario avisar muchas cosas..."²⁴

La tensión entre las organizaciones populares y el entorno social más extendido no sólo está implícito la temática elegida, sino en la composición formal de algunas imágenes. Mientras que las fotografías tomadas al interior de la comunidad reflejan la vida cotidiana de ésta, a través de una sintaxis relativamente armónica, las imágenes de marchas o demostraciones de las organizaciones en espacios urbanos abiertos reflejan

²⁴ *Ibid.*, p. 129.

una inversión semiótica interesante a través del horizonte caído: éste simboliza el entorno amenazante (externo a la comunidad) mientras que el personaje, identificado con la comunidad, conserva una estabilidad vertical (“Familia del minero”, “Detenido” y “Herido”). (imagen – tafos 02, Herido)

La caracterización étnica de los sujetos retratados tiene poco que ver con una identidad construida por nacionalidad o mercado aunque, naturalmente, las personas se representan tal y cómo visten, viven o trabajan en su vida cotidiana. Incluso las celebraciones están retratadas en las fotos como parte integral de esa cotidianidad y no como una festividad folclórica y mágica (como en las imágenes que hizo Flor de esos mismos lugares para *Testigos del tiempo*): dos niñas posan vestidas de primera comunión en una enorme llanura detrás de la cual se funden el pueblo y la montaña en el horizonte (“Primera comunión”). Entre la foto familiar y el paisaje, esta imagen rompe con los estereotipos formales para este tipo de fotografías: la distancia de las retratadas con respecto al fotógrafo y al fondo resalta la calidad liminal del rito de pasaje a realizarse en ese día.

La fuerza visual de muchas de las fotografías tiene que ver con la vitalidad intrínseca de los eventos fotografiados, cruciales para las personas o para la comunidad y, también, con formas de conocimiento colectivo asentado en ritos, mitologías y costumbres que, a diferencia de los conceptos, se asientan naturalmente en imágenes. Regularmente, los personajes no posan sino que se representan activos, con sus animales, descansando o realizando trabajos o acciones habituales. Destacan aquellas relacionadas con la supervivencia alimentaria, la educación y los tránsitos de pasaje. La naturaleza se representa como un contexto vital y no como un fondo inanimado: como en la foto de la primera comunión, en otras imágenes de TAFOS el paisaje natural encarna un factor más de la vida cotidiana, que la marca con su naturaleza tectónica, su aridez o magnitud. A diferencia de muchas fotografías de reportaje en que se asocia o integra al hombre campesino o indígena con la naturaleza, las representaciones de los fotógrafos populares ponen en relieve la tensión entre ésta y el hombre. En “Mi piedra y yo”, por ejemplo, un hombre se yergue sobre una enorme roca en una puerto de montaña con fondo de volcanes nevados. La imagen transmite la sensación de victoria del pequeño hombre sobre un entorno natural extremadamente difícil. (imagen Tafos 01, Mi piedra y yo)

Ciertamente, como afirman los organizadores de TAFOS, las imágenes del archivo no necesariamente son comprensibles desde fuera porque están hechas desde una perspectiva y un imaginario local. Lo importante, dicen, es que éstas imágenes posibilitan “vaciar” la percepción de un mundo real radicalmente diferente del de la “cultura de silencio” construida desde otras perspectivas culturales por turistas, periodistas, sociólogos, antropólogos y comunicadores.²⁵ Ponen en relieve la diferencia

²⁵ Taller de Fotografía Social, *Ibid.*

efectiva entre los mensajes trascendentes para la comunidad y aquellos que puede entender un espectador foráneo, que requerirá una buena dosis de información sobre la historia y la situación económica del Perú en esos años para captar más allá de lo visualmente reconocible. Esta insistencia en la creación de mensajes de “vuelta hacia nosotros mismos” fue una bandera de TAFOS, que definió su objetivo como el de recuperar “mensajes locales, sectoriales que puedan producir ‘unidades de codificación’, lenguajes, que correspondan con unidades sociales reales, para desde ahí pensar en los medios adecuados para un diálogo nacional.”²⁶

Si bien es evidente que la calidad de las imágenes de TAFOS no es homogénea y que hay algunas que destacan por sobre las demás (*i.e.* aquellas de Sabino y Eusebio Quispe, Angel Tapuchinama o Fátima López) hubo en los talleres una clara defensa de la orientación comunitaria del trabajo: de la misma manera que quien lleva la cámara (y toma la foto) es un individuo, el verdadero sujeto del trabajo no es el fotógrafo, sino el taller mismo: el fotógrafo es lo que es por la organización.²⁷ Al respecto, el fotógrafo Justiniano Huaca asevera lo siguiente: “Si nosotros no cumplimos con la tarea que nos ha encomendado la comunidad, la comunidad nos cambia y pone a otro fotógrafo en el taller”.²⁸

El trabajo de la primera fase de TAFOS de 1986 a 1996 se publicó en periódicos y revistas y se organizaron cerca de 600 exposiciones en lugares diferentes, desde salas comunales hasta grandes galerías en el extranjero, como la Photographers Gallery en Londres.²⁹ Hasta este momento, se ha mantenido la idea de la autoría comunitaria para las fotos de los talleres. En la reciente exposición *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, organizada por el curador español Alejandro Castellote y exhibida recientemente en Casa de América en Madrid, se incluye en la lista de autores, el nombre Taller TAFOS, Perú.

Ante el cambio de los noventa y la crisis económica producida por el gobierno neoliberal de Fujimori, se perdió la base social de TAFOS y la necesidad de organizar talleres y, en cambio, se suscitó la necesidad de gestionar y difundir el archivo de manera profesional a través de la prensa escrita e internet y en una escala nacional e internacional. En esta segunda fase del trabajo TAFOS intentó seguir construyendo una conciencia ciudadana enlazando a la población y los medios masivos con sus imágenes. Imposibilitados de realizar un cambio eficaz hacia la gestión profesional y mediática del archivo, los fundadores de TAFOS disolvieron el proyecto en 1997 y cedieron la custodia de las imágenes al Departamento de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Lima.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Pastor, *op. cit.*, p. 129.

²⁹ Pastor, *Ibid.*

III. Archivo Fotográfico Indígena

*Para mí tomar fotos es para tener inteligencia y conocer
la cultura
Voz anónima, AFI³⁰*

El Archivo Fotográfico Indígena se crea en 1995 en San Cristóbal Las Casas a partir de la colaboración de Gabriela Vargas Cetina, investigadora del CIESAS Sureste, y de Carlota Duarte, cabeza del Proyecto Fotográfico Chiapas, un proyecto educativo para pueblos indígenas que había operado en los altos de Chiapas desde 1992. De ese proyecto original, que cumplió con el objetivo de familiarizar a los indígenas con los procesos fotográficos básicos, surgió el Archivo, que reúne los trabajos de los fotógrafos indígenas en una colección viva difundida a través de libros, exposiciones e internet. El Archivo, igual que el de TAFOS, documenta la vida comunitaria de cinco diferentes etnias de la localidad (tzotziles, tzeltales, tojolabales, mames y chontales). Los "camaristas", un grupo de cerca de 200 hombres y mujeres de diversas edades y lenguas, han colaborado con los fotógrafos residentes del Archivo para dejar un registro tan elocuente como subjetivo de la vida cotidiana urbana y rural de Chiapas.³¹

Como defiende Carlota Duarte, el objetivo del Archivo es el de estimular el uso de la fotografía para los propios fines de las comunidades. Por ello, el AFI no orienta a los fotógrafos en cuestiones expresivas o artísticas y conscientemente deja libre la elección de los temas y títulos de las imágenes. En consecuencia, las imágenes son muy variadas en temática, intención y calidad. Si bien las imágenes tienen una fuertes raíces comunitarias, el enfoque de las imágenes se asocia a la autoexpresión individual, por lo cual encontramos una gran cantidad de retratos, paisajes y escenas de la vida cotidiana. Como en las familias de clase media, los fotógrafos indígenas privilegian el uso el medio para la documentación familia pero, a diferencia de los retratos hechos por fotógrafos ajenos al contexto, el registro es fluido e informal, y el retratado muestra una gran empatía con el fotógrafo, familiar o conocido suyo, como sucede en las fotos "Mi tía está parada sobre una roca" y "Mi hijo se llama Juan Carlos". Así, los gestos y las poses de los retratos del AFI se asimilan a la tradición familiar vernácula de la fotografía, mas no a la "antropología visual". Podríamos afirmar que la relación que se establece entre el fotógrafo y el retratado es inclusiva y no, como en la fotografía antropológica, exclusiva y de control.

Como en Tafos, las imágenes del AFI se centran en el registro de cuestiones aparentemente banales de la vida cotidiana que, por el hecho de ser fotografiadas, son transformadas en temas fundamentales a la experiencia indígena. El

³⁰ Cita anónima en Carlota Duarte *Camaristas: fotógrafos mayas de Chiapas*, México: CIESAS, 1998, p. 106.

³¹ **Cfr.** Carlota Duarte, *Ibid.*; Archivo Fotográfico Indígena, [<http://chiapasphoto.org/introsp.html>], noviembre 2003.

dar cuenta de lo personal es central al proyecto de los fotógrafos populares, que documentan a la vez práctica y simbólicamente, cada cosa: su casa ("La casa de los indígenas choles"), sus animales ("El puerco se encuentra amarrado, comiendo en el zacatal"), su comida ("Preparando el desayuno"), su trabajo ("Mujer tojolabal bordando"), su entorno ("El pueblo de Tenejapa"), su familia ("Mi hermana María está trenzando a Cristina") (imagen – AFI02.jpg)

y sus modos tradicionales de subsistencia ("El elote de la milpa es muy precioso"). De la simplicidad de medios (cámaras de focal fija gran angular), de encuadres (generalmente, planos generales) y de puntos de vista (frontal y picado) surge el potencial de sentido de cada animal, cada herramienta, cada accidente del terreno. Mientras que en las fotografías de TAFOS podríamos observar un claro tinte político, lo que subyace a las imágenes del Archivo es su reserva simbólica: un "Traje de hombre" gastado y usado sirve como indicio metonímico y gentilicio del hombre de esa localidad, "Un martillo", como metáfora del trabajo manual. Si hay una motivación de las etnias mayas de esta zona para tomar fotografías (como lo es escribir textos y representar obras de teatro en su lengua materna) ésta es la de "tener inteligencia", como describe el autor indígena de la cita del epígrafe. Tener inteligencia es, para estos pueblos, vencer la ignorancia y el olvido progresivo de su propia cultura, y reapropiarse de ella a través del aprendizaje de la lengua y la reactivación de las costumbres milenarias. Para ello, no dudan en adoptar las nuevas tecnologías audiovisuales, como el radio, el video, la televisión y la fotografía. En el uso de ésta última han tenido que vencer el miedo al medio que les metieron los sacerdotes, quienes les dijeron que la cámara les robaría el alma. Vencido el miedo, los fotógrafos del Archivo utilizan fluidamente la cámara haciendo gala de un orgullo por su rol como fotógrafos, como expone Maruch Sántiz Gómez:

Es muy importante que tomen fotos los indígenas de nuestras propias culturas, para que vayan así conociendo a los otros indígenas de México y de otros países. De esta forma seguiremos preservando y manifestando nuestras culturas tradicionales y difundirlas, para que las futuras generaciones puedan aprender y recordar. Aquí en el Archivo Fotográfico Indígena tenemos el placer de realizar este trabajo.³²

La mirada de los fotógrafos del Archivo es generalmente la de alguien acostumbrado a dominar grandes extensiones con la mirada; el gran angular se utiliza para representar el contexto vital, siempre en plano general muy abierto. En consecuencia, las imágenes de paisaje adquieren una gran fuerza derivada de su armonía compositiva: "Nubes", "Una milpa en Chaná, municipio de Tenejapa". Las fotografías de espacios o celebraciones comunitarias en los que también se emplean encuadres generales y abiertos aparecen, en cambio, con una composición más libre y desestructurada, como si los elementos visuales hubiesen quedado ahí por accidente.

³² Maruch Sántiz Gómez en Duarte, *op. cit.*, p. 31.

En "Las dos mujeres horneando pan", por ejemplo, una de las dos mujeres retratadas, la que sostiene una charola de pan que va a introducir a un horno, aparece en primer plano, pero sin cabeza. En otro ejemplo, una de las fotos de la "Fiesta de Chamula", aquello que parece ser el tema central de la imagen, el "torito" que baila persiguiendo a los participantes de la fiesta en el atrio de la iglesia, aparece azarosamente tapado por otro de los danzantes. Así como en otras imágenes de celebraciones o espacios públicos (como mercados o calles), lo interesante en esta fotografía es su registro casual, no planeado o compuesto de los eventos comunitarios. Esta falta de método en la documentación es la que marca una diferencia sintáctica real entre estas fotos y las de la fotografía antropológica: lo que podría tacharse, en la estrategia de fotorreportaje como una "carencia de centro visual", es en las imágenes del AFI un elemento diferencial y definitorio. Como en el caso de TAFOS, las fotos del Archivo tienen títulos pensados y sugerentes que cierran la interpretación de lo visual ciñéndolos a la intención original del autor. En el caso de los retratos, el título es muy importante porque nombra y define al personaje en cuestión exorcizando la posible visión impersonal y objetivizadora de la antropología.

Esta diferencia entre la visión local interna de las imágenes del Archivo y la perspectiva profesional externa puede comprenderse comparando una de las imágenes del AFI, "Mi hermana está parada con su máscara" con otra del mismo tema, pero de Flor Garduño ("Pequeño tigre, pequeño gato"): mientras la primera es un retrato de una niña con máscara felina, jugando en el patio de su casa, la última representa un personaje disfrazado y con máscara de tigre posando en la entrada de un callejón cualquiera, indeterminado. Caracterizada por una fuerte estetización y descontextualización del retratado con su medio, la imagen de Garduño transforma a la persona en un personaje mágico, cuasi-mitológico: el "otro" como mistificación de lo arcano animal. La otra es simplemente una niña jugando.

Caso especial en este proyecto es el surgimiento de una autora indígena, Maruch Sántiz, que ha podido llegar a los ámbitos del arte institucionalizado, exhibir en galerías y museos nacionales e internacionales y vender su obra en el circuito comercial. Con títulos como "Si los puercos bailan, es que va a llover ese día", "Es malo vernos en el espejo en la noche, porque se tapa uno la vista" o "Es malo soplar en la boca de un niño porque nos muerde" las fotos de Maruch hacen una representación visual de dichos populares de su cultura. Mediante una vista aérea y composiciones muy simples, la fotógrafa logra reducir los objetos cotidianos a sus formas más básicas. Sus arreglos tienen un carácter estético atribuible a una sencillez y elegancia de composición que algunos han podido asociar con el arte oriental de inspiración *zen*, mas no con aquel estereotipo que se tiene de la producción cultural (¿artesanal?) indígena³³. He ahí su valor: su muy particular manera de manifestar lo local, así como su complejidad conceptual, hacen que el valor de estas fotografías trascienda al del arte, integrándolas al imaginario nacional, y volviendo éste más completo al incluir la visión del mundo

³³ Hermann Bellinghausen, "Caligrafía de las cosas", *Luna Córnea*, No. 5, 1994, p. 10.

indígena. Una cuestión importante de subrayar en relación con el trabajo de esta autora es que no sólo destaca por su sofisticación formal por sobre el resto de los fotógrafos del AFI, sino que prácticamente es la única cuyas fotos se publican y exhiben firmadas. El resto de los fotógrafos del archivo muestra sus fotos anónimamente, como parte del trabajo del colectivo.

Las imágenes del Archivo Fotográfico Indígena, a diferencia de las de TAFOS, muestran una apropiación más individual que comunitaria de la fotografía. Salvo en el caso de Maruch Sántiz, los fotógrafos han manipulado poco la sintaxis en el medio tecnológico, que usan bastante canónicamente, como cualquier aficionado que utiliza cámaras automáticas. Sin embargo, su usurpación del rol del fotógrafo muestra cambios sustantivos tanto en la temática de las imágenes (que gira en torno a la vida práctica de la comunidad) como en la intención comunicativa de tales temáticas (revalorización simbólica de lo local cotidiano). Si bien el AFI pretende incidir en la recepción ideológica de sus fotografías a través de una labor controlada y progresiva de difusión nacional e internacional, nada garantiza que al insertarse en el ámbito artístico las imágenes sufran una excesiva estetización que trascienda y cambie radicalmente la intención original, como en el caso de Sántiz. Las fotografías de esta autora indígena han sido asimiladas por mundo del arte más por su sentido estético que por su intención original de memoria tradicional local. Aunque la entrada al mundo del arte puede considerarse un hecho afortunado, no necesariamente implica una mejoría en la calidad de vida del autor o la comunidad, o menos aún, un mejoramiento real de la comunicación de las comunidades indígenas de diferentes etnias entre sí o con el entorno nacional. En este sentido, es significativa la proporción mínima de fotografías que reflejen de manera directa la crisis política y económica en Chiapas, después del levantamiento de 1994, hecho que Duarte atribuye a las preferencias mismas de los fotógrafos y no a una orientación o edición por parte de los organizadores. En este caso, el beneficio a las comunidades llega por vía de los insumos económicos del proyecto y no a través de estrategias inherentes al proyecto mismo (como se verá más adelante con el proyecto Fuera de Foco de Drik).

Aunque para el AFI son importantes tanto la difusión del archivo en el mundo artístico como los insumos que ésta pueda traer, en el nivel de comunicación social resulta más relevante la expansión del proyecto del AFI a través de la capacitación de otras comunidades indígenas, como los mayas de Yucatán, los triquis y mixes en Oaxaca y los zoques en Chiapas.

IV. Proyectos de educación fotográfica de Wendy Ewald

*A veces hay algunas cosas como nubes en mi cabeza.
Cuando yo imagino muchas cosas, las nubes se llenan
como si fuera a llover.
Teresa López, Chiapas³⁴*

En 1969 Wendy Ewald inició su trabajo de educación fotográfica con grupos marginados naskapi y micmac en Labrador y New Brunswick. Ya en Estados Unidos, su país, continuó su docencia en comunidades mineras deprimidas en Kentucky, en los Apalaches, fundando en 1975 el Taller de Fotografía de la Montaña (*Mountain Photography Workshop*), que funcionó hasta 1981 y del que surgió su primer libro *Portraits and Dreams: Photographs and Stories by Children of the Appalachians*. En este libro, combinaba las asombrosas fotografías realizadas por los niños con transcripciones de las charlas que tuvo con ellos durante el proceso de realizarlas. Lo que resultaba fuera de lo común ya en esa primera publicación era la extraordinaria calidad estética y expresiva del trabajo de los niños, que nada tenía que envidiar a la fotografía de autor validada por el mundo del arte. Las fotografías se centraban en la autorrepresentación de los niños a través de su mundo, su familia, sus animales, sus miedos, sus sueños. Combinaban, de manera natural, la documentación y la puesta en escena, el mundo real y el imaginario, la imagen y la palabra.

Desde entonces, Ewald ha conseguido un buen número de becas y fondos de organizaciones no lucrativas (NEA, Fullbright, McArthur, Fundación Mondrian) para realizar proyectos similares en Colombia, Chiapas, la India, Holanda, Sudáfrica y Arabia Saudita. El común denominador de los lugares seleccionados por ella ha sido el poco o nulo acceso de los niños de ese lugar a la fotografía y, en el mayor de los casos, su bajo nivel social o económico. Por lo tanto, podemos deducir que los grupos a los que estos proyectos se han dirigido coinciden también en un acceso mínimo a la educación formal. A ese respecto, Ewald está convencida de que la fotografía puede ser una herramienta inigualable para la alfabetización tanto literaria como visual, por lo que ha creado, como punto central de su metodología pedagógica, la "Alfabetización a través de la fotografía" (*Literacy Through Photography*).³⁵ Ésta consiste en vincular los elementos sintácticos de lo visual (el encuadre, el punto de vista, el tiempo, y lo que ella denomina "símbolos del detalle") con sus paralelos en la escritura. El proceso se centra en la estimulación de la observación de la vida práctica y emocional del niño y la simultánea documentación de la misma a través del registro fotográfico y textual. Podríamos afirmar que más allá del

³⁴ Teresa López cit. por Wendy Ewald and Alexandra Lightfoot, *I Wanna Take Me a Picture. Teaching Photography and Writing to Children*, Boston, Beacon Press, 2001, p. 69.

³⁵ La "Alfabetización a través de la Fotografía" (*Literacy Through Photography – LTP*) se ha convertido en un programa permanente de talleres de capacitación en educación fotográfica con sede en el Centro de Estudios Documentales de la Universidad de Duke, en Carolina del Norte. [<http://cds.aas.duke.edu/>] (01/01/04)

aprendizaje de la técnica fotográfica o de escritura, la metodología de Ewald motiva a los niños a hacer una reflexión consciente sobre su experiencia. A través de todo un proceso, llevado a cabo mediante una serie de ejercicios, pide a los niños a interpretar temas cotidianos y banales para, poco a poco, llevarlos hacia un uso cada vez más subjetivo y personal del medio fotográfico. De ahí el carácter emocional tan punzante de las imágenes logradas por los niños.³⁶

Lo relevante de los proyectos de Ewald son los extraordinarios resultados técnicos, expresivos y estéticos de las fotografías que los niños logran con su metodología, en una gran medida, por el grado de apropiación de la sintaxis fotográfica por los mismos niños. A diferencia de TAFOS y el AFI, en este caso existe una voluntad no sólo de familiarizar al fotógrafo incipiente al medio, sino de lograr que éste lo domine técnica y conceptualmente:

La parte más difícil de enseñar fotografía a niños es ayudarles a entender que hacer un simple registro visual de algo no necesariamente implica resaltar su valor. [...] La lección fundamental es ésta: un objeto de deseo es transformado por el ojo y la sensibilidad del fotógrafo en la hechura de la foto. El objetivo central de mi programa es guiar a mis estudiantes hacia una comprensión del hecho de que las fotografías revelan tanto por la manera en que un sujeto es fotografiado como por lo que queda en ellas, que las fotos comunican primero visualmente, y luego, emocionalmente.³⁷

El análisis de los resultados de los proyectos de Ewald de 1975 a la fecha revela que, en todos ellos, los niños fotógrafos muestran un excelente dominio de la técnica fotográfica. El dominio técnico no se reduce, como en el AFI, a la mera toma, ni como en TAFOS, al laboratorio. La sofisticación formal de estas imágenes tiene que ver con un manejo comprensivo del lenguaje fotográfico, de un control y conocimiento de todos los elementos de la sintaxis formal de la imagen fotográfica. Esto, evidentemente, no se logra sino con una enseñanza de teoría e historia de la fotografía que, en la medida en que puede ser comprendida por los niños, está incluida en la metodología de Ewald. Los niños no sólo aprenden a observar, a disparar y a escribir, sino a ver y analizar imágenes de grandes fotógrafos (como Helen Levitt), de sus compañeros o de su entorno. En el caso de India o del Islam, cuya idiosincrasia con relación a la imagen puede ser muy diferente a la occidental (de donde surgen muchos de los ejemplos que pone Ewald, como el de Levitt), los niños son estimulados a pensar y hablar sobre esa diferencia.

La diferencia radical de los proyectos de Ewald con los anteriormente descritos es la claridad con la que se concibe y estructura la enseñanza fotográfica —resultado de

³⁶ Ewald, *op. cit.*, p. 29 – 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

muchos años de experiencia y trabajo de campo— y la perspicacia para lograr la conceptualización de la imagen por parte de los niños a través de un dominio comprensivo de todo el proceso fotográfico. Otra diferencia es el equipo que ocasionalmente Ewald usa, que no es totalmente automático, como en el caso de TAFOS y AFI; en esos casos, utiliza cámaras Polaroid de negativo 4 x 5", que requieren un enfoque manual (y un positivado posterior en una ampliadora de tamaño profesional). Otra parte importante del programa de Ewald es la construcción del laboratorio por los mismos alumnos y el análisis de los resultados obtenidos en éste; los niños aprenden, como los fotógrafos profesionales, a evaluar sus imágenes en los negativos.

¿Y que hay de las imágenes? Aunque resulta prácticamente imposible resumir los resultados del trabajo de Ewald de treinta años, sí podemos atrevernos a mencionar algunas de sus características destacadas. En primer lugar: el sinnúmero de recursos de encuadre diferente, apoyado por un conocimiento de los niños de los conceptos de encuadre y punto de vista. Como ejemplos relevantes: el picado en "Los aviones se estrellaban en mi cabeza", una imagen de Scott Huff, de los Apalaches, en que se ve al autor en un vado de un camino rural cubriéndose la cabeza ante la inminente caída sobre ésta de un avión de juguete borroso y en movimiento. O "Los pies de Chandu me van a aplastar", una toma de Kalu Mohanji, de la India, en que la vista aérea (y los pies de otro niño en el marco derecho del encuadre) produce un efecto de compresión del espacio —y de aplastamiento metafórico del niño—. En segundo lugar, las fuertes cualidades surrealistas de las imágenes logradas a través de la elección de temas insólitos y de puestas en escena muy imaginativas. A través de estas fotos, en que se contraponen lo onírico y teatral contra el escenario de lo cotidiano, los pequeños fotógrafos exorcizan la crueldad, la violencia y el miedo del mundo infantil, real o imaginario: Yamrot Alemu, en Sudáfrica, escenifica la muerte de su madre en "Vi a mi mami muerta"; mientras Theresa Eldrige, de los Apalaches, retrata el funeral real de su pequeña hermana en "El funeral de mi hermana bebé"; Dasrath, en la India, ilustra como un santo lo castigaría en "El santo Bhaataji me cortó la mano"; mientras que Reymundo Gómez Hernández representa "Un niño aplastado por un barril".

Otra característica definitoria de estas fotografías es el uso conjunto de textos que, a modo de título, sirve no sólo como anclaje semiótico de la parte visual, sino como un contrapunto narrativo o poético a estas. En algunos casos, los textos publicados con las fotografías van más allá de un título y, como las mismas imágenes, expresan con una lucidez y precisión sorprendente, el mundo perceptual del niño. Un ejemplo de esto es lo escrito por Juan Jesús Murillo, de San Cristóbal Las Casas, "Yo pienso que el fondo de los pensamientos pequeños es blanco. Si imagino un hombre, simplemente lo pongo contra un fondo blanco, pero si es un paisaje o un pensamiento grande, lo imagino con más detalle."³⁸

³⁸ Juan Jesus Murillo cit. por Wendy Ewald, *Secret Games. Collaborative Works with Children 1969 – 1999*, Zurich, Scalo, 2000, p. 154.

Ewald ha publicado seis libros, una multiplicidad de artículos y ha coordinado otras tantas exposiciones con trabajos suyos y de los niños participantes. Mientras que las exposiciones realizadas por TAFOS y el AFI se mueven en el circuito de la fotografía documental antropológica, las exposiciones de los proyectos de Ewald lo hacen en el de la fotografía artística. En lo que a esto se refiere, es importante mencionar que una de las obras de los niños de Chiapas ("El niño está espiando a las niñas", de Sebastián Gómez Hernández) ha sido extensamente expuesta y publicada, e incluso fue elegida entre cientos de imágenes de la Bienal de Whitney de 1997 para su publicidad. (imagen – ewald01) Sorprendente, este salto de circulación de una imagen personal, producida en un contexto rural, familiar y muy pobre que, de repente comienza a moverse en el mundo de la alta cultura artística neoyorquina. Como en el caso de Maruch Sántiz, este enorme salto al mundo del arte puede darse por el paralelismo conceptual y formal de esas imágenes concretas con los lineamientos definitorios de la artísticidad en el entorno del arte establecido y dominante.

V. Fotografía de inmigrantes en metrópolis urbanas. Proyecto Fuera de Foco del Colectivo de Drik, en Bangladesh

En un país donde la mayor parte de la gente no pueden leer ni escribir, las imágenes siguen siendo una poderosa herramienta de comunicación. Sentimos que las imágenes producidas por niños de clases trabajadoras podrían tal vez compensar esta desigualdad
Colectivo Drik

Para finalizar, quiero hablar del proyecto del colectivo Drik, que en sánscrito significa "visión". La historia de Drik comienza con Moli, una niña de Mirpur, un suburbio deprimido de Dhaka quien, al ser testigo de la evacuación de los cadáveres quemados de niños trabajadores que estaban siendo evacuados de un incendio en una fábrica, manifestó, "si yo tuviera una cámara, haría fotos del dueño de la fábrica y lo mandaría a la cárcel". La escuchó Shahidul Alam, fotorreportero profesional de renombre, ganador de prestigiosos premios como el Mother Jones o el Howard Chapnick. Con el colectivo Drik, que había fundado en 1984 a su regreso de Londres, Alam inició el proyecto de "Fuera de Foco" (*Out of Focus*) en 1994. A este proyecto pertenecen Moli y otros niños de Mirpur, que junto con Drik están realizando una labor colectiva en torno a la fotografía de reportaje. (imagen – moli high 01.jpg)

Los parámetros ideológicos de Fuera de Foco son paralelos a los del colectivo Drik, que asume como su objetivo el uso consciente del poder social, económico y político que da el acceso a la tecnología. Drik ha tocado todos los aspectos del proceso de comunicación fotográfica: además de abrir una agencia de imagen (*Drik Picture Library*), el colectivo dirigido por Alam ha iniciado, además, un instituto de educación fotográfica (*Pathshala*), un laboratorio de servicios fotográficos, una galería, una

editorial y un buró de servicios de diseño y multimedia; ha organizado el primer festival de fotografía de Asia (*Chobi Mela*) y, finalmente, ha introducido el internet y el correo electrónico a Bangladesh instalando el primer servidor público.

El colectivo tiene muy clara su ética de trabajo: mientras que los distintos proyectos de Drik proveen servicios tecnológicos de alta calidad a una clientela nacional e internacional, las ganancias se utilizan para apoyar una red de individuos creativos que retan la hegemonía mediática occidental. Drik ha trabajado críticamente con y en contra de los gobiernos en Bangladesh, vinculándose permanentemente con organizaciones y agencias fotográficas internacionales y luchando por un “uso efectivo de los medios y el internet para promover los derechos humanos”.³⁹

A través del proyecto Fuera de Foco Drik ha capacitado desde 1994 a 11 niños de clases bajas suburbanas como Moli en fotografía y video, así como en una serie de habilidades de administración y promoción. Muchos de los niños tuvieron que venir al centro de la ciudad a vivir durante un tiempo con los integrantes del colectivo, que no sólo hicieron las veces de maestros, sino de tutores. Conscientes de las barreras de clase, los organizadores de Drik las abordaron directamente con los niños, con el fin de sentar las bases de un mutuo respeto:

Mientras que son niños traviesos y juguetones, con toda la curiosidad asociada a esa edad, también tienen una madurez desarrollada a partir del instinto de supervivencia, una filosa habilidad para separar la retórica de lo genuino y una notable confianza en sí mismos. [...] Son individuos perceptivos que no sólo están conscientes de las barreras entre las que tienen que operar, sino también de la explotación a la que están sujetos de manera irremediable.⁴⁰

Con esa conciencia, los niños del colectivo Drik han crecido y, en la actualidad, tienen de 14 a 17 años; a esa edad, no sólo manejan su propio negocio de fotografía — en el que ofrecen servicios de registro fotográfico y de video de todo tipo—, sino que tienen ya una obra bastante sólida a sus espaldas. Obra que no necesariamente es lo que se hubiera esperado en un principio, como la de Moli, la niña de la historia del inicio, que en vez de usar su fotografía para identificar y denunciar injusticias, se ha concentrado en cosas muy diferentes, utilizando una muy particular capacidad para manejar expresivamente la luz. De ella llama la atención un autorretrato desenfocado pero muy directo (“Autorretrato”) o una escena cotidiana de arreglo personal en un patio casero (“La hermana mayor peinando a la hermana más pequeña. Mirpur, Dhaka”). Otro miembro de Fuera de Foco es Rabeya Sarkar Rima quien a través de la imagen de la abuela se ha interesado en relatar el cambio ideológico y generacional de su país en los últimos años, con una sensibilidad tan compleja como estética. Como en

³⁹ Drik. Images for Change, <http://www.drik.net> (30/10/03)

⁴⁰ [[http://www.drik.net/out of focus/in focus/](http://www.drik.net/out_of_focus/in_focus/)]

las imágenes de los proyectos de Ewald, las fotografías de los jóvenes de Fuera de Foco siempre están acompañadas de textos escritos por sus autores que cierran su significado. En una imagen aparentemente banal, en que una mujer joven ayuda a poner un pendiente a una anciana, leemos: “La abuela tiene 81 años. Se casó a los doce y su marido se murió cuando ella tenía 24. Desde entonces, viste el sari blanco de las viudas. Crió sola a sus hijos. Cuando su marido murió, le quitaron toda su joyería de oro”. (imagen – rabeya high 01) La joyería que, por razones de costumbre, le fue arrancada a los 24 años es repuesta de modo simbólico por su nieta, una mujer que ha crecido en otro mundo, con otros valores. Si en la imagen anterior el despojo económico y emocional de la mujer se revela de manera sutil sólo a través de las palabras, en otras ocasiones los textos describen de manera más concreta la situación social y política, aunque siempre a través de lo personal. Acompañando a otra imagen de la abuela — que llama por celular— otro texto reza: “La abuela vió la dominación inglesa. Ha visto enormes cambios en la nación a lo largo de su vida. Estos días, ella está aprendiendo a familiarizarse con aparatos nuevos. Su último descubrimiento es el teléfono celular. Usa el de mi hermana mayor.”⁴¹

En el caso de Shefu Shektali Aktar la narración de palabras e imágenes de la enfermedad terminal de su padre acompaña a unas fotos más bien amables —en casi todas, el padre sonríe a la pequeña hija fotógrafa— para invertir el sentido semiótico de la imagen y construir, en cambio, un retrato doloroso, subjetivo y potente de la dura existencia de las clases marginadas en el tercer mundo: “La cama de mi padre estaba en el suelo, porque orinaba frecuentemente. Su cuerpo entero se sacudía con el dolor y no podía dormir. Cuando tomé esta foto antes de su tercer ataque de hemiplejia, mi hermano pequeño preguntó a mi padre cómo se sentía. Creo que no voy a salir de ésta”.⁴² Un tipo similar de giro semántico opera en una foto de otra fotógrafa, Shopna Ahkter, en que dos bebés morenos y desnudos juegan en lo que parece ser una mesa, recubiertos sus cuerpos con pigmento azul. El texto acompañante, que devuelve la imagen lúdica a la dura realidad del tercer mundo, dice: “No están preocupados acerca del futuro o el presente. El reino del juego es libre y suyo. El mundo entero se ha vuelto azul para estos dos niños jugando con polvo de índigo”.⁴³

¿Cómo describir el trabajo de Fuera de Foco? En este caso, hacer un análisis de la sintaxis formal de las imágenes resulta imposible por el simple hecho de que estos jóvenes, a través del proyecto, se han convertido en fotógrafos profesionales. Sus fotos no muestran ningún uso particular común de los recursos de sintaxis formal. El estilo de estos 11 jóvenes es tan variado como el de los fotógrafos profesionales de las agencias de imagen internacionales. Lo que sí puede aseverarse es que tienen una orientación política compartida, así como una ética de trabajo común, que puede resumirse en una

⁴¹ Título enviado como metadato de la imagen Rabeya – 3 (08/11/03).

⁴² Metadato de la imagen Shetu-2 (08/11/03).

⁴³ Metadato de la imagen Shopna-3 (08/11/03).

frase de Zahirul Sheikh Falan, "Estoy trabajando para mantenerme a mí mismo y a mi familia, para criar a mis dos hermanos pequeños y para cambiar la sociedad".⁴⁴ Los fotógrafos de Fuera de Foco comparten una cercanía patente con las personas y los temas tratados. Como los fotógrafos populares de TAFOS, retratan bien sus temas porque los conocen desde dentro.

Sin embargo, lo verdaderamente importante del trabajo de estos jóvenes de Drik yace fuera de las imágenes. Lo fundamental para ellos es afirmar su vocación y oficio fotográfico como una herramienta que les ha permitido salir del ghetto. Y, como han sido educados por Drik en un entorno de pro-actividad social y política, también es importante para ellos compartir sus habilidades y su talento. Por ello, actualmente realizan talleres para niños de clases trabajadoras en países vecinos.

Vinculados a asociaciones internacionales, los jóvenes de Drik están aprovechando la inteligente estrategia diseñada por Shahidul Alam, que utiliza todos los elementos del dispositivo fotográfico que discutimos en un principio para controlar al máximo posible el campo de sentido y, así, la propia autorrepresentación y cosmovisión, sea cual sea ésta. Las imágenes de Drik, tal y cómo nos llegan, están contaminadas de la visión de quien retrata, el fotógrafo popular. El más completo de todos los proyectos, Drik puede ser un modelo para futuras estrategias de uso de la fotografía por grupos marginados.

VI. Conclusión

En un objeto de estudio tan amplio y tan heterogéneo como lo es la investigación de varios archivos, las conclusiones obtenidas por inducción siempre conllevan el riesgo del reduccionismo y la abstracción. No obstante, después de analizar las imágenes moviéndonos dentro de los límites de circulación, acceso e idiosincracia inherentes a la producción fotográfica de grupos minoritarios, sí podemos trazar unas líneas de reflexión al respecto, que sirvan para ahondar en su comprensión e interpretación.

- 1) El hecho de que el fotógrafo pertenezca a una minoría racial, social o de edad no parece ser, en sí, una cuestión definitoria del sentido de la imagen. El éxito relativo de las imágenes producidas por estos grupos sólo puede medirse con relación su grado de influencia en todas las fases del acto fotográfico (patrocinador + fotógrafo + medio fotográfico + lo retratado + medio de difusión + espectador). El éxito de su empresa podrá evaluarse según el relativo grado de permeabilidad de su mundo ideológico a los distintos elementos que conforman la trama del dispositivo fotográfico. De los proyectos analizados, sólo uno de ellos, el del colectivo Drik, fue concebido e implementado para cubrir al máximo esta trama.

⁴⁴ Manifiesto de Zahirul Sheikh Falan [http://www.drik.net/out_of_focus/portfolios/falan's_cv]

- 2) La pieza clave para determinar la relevancia de este hecho es la parte responsable del acceso al medio fotográfico, sea ésta el patrocinador, el líder y/o el iniciador del proyecto. A través de sus propias razones subjetivas y partiendo de su idiosincrasia, el patrocinador o líder decidirá el cómo y porqué del proyecto, y lo implementará de una u otra manera. De los proyectos analizados, sólo el de Drik ha contemplado, desde el principio, la toma progresiva de responsabilidad de los fotógrafos populares en todos los aspectos de circulación del trabajo, inclusive, en la búsqueda de patrocinio. El Archivo Fotográfico Indígena de Chiapas trabaja con un esquema mixto, en que los fotógrafos populares trabajan con los organizadores del AFI y el CIESAS Sur en la búsqueda de patrocinios. En lo que toca a este punto, debe subrayarse el hecho de que fue precisamente la búsqueda de patrocinios en el cambio de fase y orientación del proyecto de TAFOS lo que catalizó la crisis y consecuente muerte del proyecto.
- 3) La homogeneidad idiosincrática entre el fotógrafo y el sujeto retratado no garantiza un cambio sintáctico o semántico en la imagen, porque entre ellos está la tecnología, *i.e.* el medio fotográfico. Por tanto, sólo en el caso en el que el proyecto contempla una comprensión y dominio completo del medio (como en el caso de los proyectos de Ewald, Drik y TAFOS, el primero enfocado a la expresión artística y, los segundos, al fotorreportaje), podrá haber una manipulación o uso personal y subjetivo de la sintaxis fotográfica. Cuanto más se aborden todos los aspectos históricos, teóricos y críticos del medio, además del meramente técnico, mejor será el resultado final (*i.e.*, proyectos de Ewald). De otro modo, el límite de la tecnología fotográfica utilizada —generalmente automática— conformará las posibles acciones por parte del fotógrafo incipiente, cuya obra no se diferenciará mucho de la de cualquier aficionado.
- 4) Si bien la sintaxis de la imagen no necesariamente cambia por un acceso de los grupos minoritarios al rol del fotógrafo, este hecho sí tiene un mayor efecto en sus aspectos semánticos. La ruptura con los códigos semánticos dominantes o convencionales se da a través de la elección del tema y de la aproximación a éste. La comprensión de estos dos factores por parte del espectador dependerá de su cercanía idiosincrática con el mundo de la imagen (en este caso, constituida por la trama ideológica homogénea del fotógrafo y lo retratado) y del modo de recepción de ésta a través de los medios (pre-interpretada, manipulada o no, con o sin texto / anclaje, etc.).
- 5) La disparidad idiosincrática entre el mundo de la imagen (sujeto + medio + lo retratado) y el del espectador puede atenuarse mediante el uso de títulos o textos que sirvan de ancla a la interpretación. Por ello, las imágenes de los fotógrafos populares con un mayor éxito comunicativo (ver punto 1) son aquellas que no sólo están acompañadas por un título o texto escrito por el autor, sino que esa cédula verbal está concebida expresamente para apoyar la intención original de la imagen. De los proyectos analizados, los de Drik y Ewald emprenden un esfuerzo paralelo de reflexión y redacción como parte del programa regular de trabajo con las imágenes. En el caso de TAFOS la difusión de textos y manifiestos fue un componente esencial al proyecto, pero los escritos se vinculaban más con los aspectos generales de fundamentación ideológico-política de éste, y no con las imágenes en sí.

- 6) El factor de difusión (medios masivos de comunicación o mundo institucional del arte) es un elemento decisivo para la construcción del sentido de la imagen, ya que podrá conservar, manipular o incluso subvertir la intención original de ésta, dependiendo de su relativa posición ideológica con respecto a la imagen y al patrocinador/iniciador del proyecto. Los proyectos que no contemplan una participación activa de los procesos de difusión están más sujetos a la subversión de su trabajo (*i.e.* estetización del trabajo de Maruch Sántiz, del AFI), mientras que los que consideran una injerencia activa en éstos (*i.e.*, Drik) tienen una mayor capacidad de preservación de su mensaje. En este último caso, el colectivo Drik incluso llegó a iniciar e impulsar la introducción al país de tecnologías de comunicación punta (internet) para poder asumir una difusión eficiente de su trabajo. En el caso de proyectos con un fuerte componente político como TAFOS, la imposibilidad de acceso o influencia en los medios de difusión en una escala mayor que la local fue un factor decisivo del cierre del proyecto.
- 7) Un factor importante a considerar *dentro* del campo de sentido de la imagen y no *fuera* de ésta es la recepción por parte del espectador que, desde su contexto ideológico (homogéneo o no al del fotógrafo o patrocinador) completará el sentido de la imagen. Por ello debe considerarse la recepción por parte de la crítica como un primer intérprete de la imagen, según cada caso concreto. Junto con el medio de difusión, la crítica constituye un poderoso factor de filtro que puede conservar, manipular o subvertir el sentido de la imagen. En el caso de Drik y TAFOS, la crítica ha resultado ser un factor de promoción y comprensión del sentido original de la imagen, mientras que en el caso de Ewald y algunas fotografías del AFI, como las de Maruch Sántiz, un elemento de asimilación del mensaje en un sentido de estetización acrecentada.

En conclusión, no puede evaluarse el sentido de la producción fotográfica de grupos minoritarios sin la consideración de todos los elementos que componen en campo de sentido de una imagen. El mero cambio de sujeto productor no es sino un elemento de muchos de la construcción de sentido de la imagen. Para que haya una posibilidad de representación de los contenidos ideológicos, estéticos y simbólicos propios de estos grupos, se requiere que el proyecto a través del cual los grupos logran el acceso a la fotografía considere la potencial injerencia y control de éstos de un máximo de factores posibles (incluso el del patrocinio, como en el caso de Drik).

En todo caso, el uso de la fotografía por parte de minorías resulta mucho más significativo que las posibles innovaciones técnicas, sintácticas o expresivas que éstas puedan lograr en sus imágenes. Al retratar sus valores, costumbres y rostros, estos grupos minoritarios anuncian no sólo otras alternativas para la sensibilidad estética, sino otras posibilidades de pensar y vivir el mundo. Más allá del arte y la documentación, abren oportunidades para otro tipo de expresión social y de comunicación manifestada en la práctica fotográfica. Lo importante es su propuesta de otras gramáticas para expresar la experiencia vital.

TEXTOS DE PIE DE FOTO



(otro01.jpg)

Hans Jhivabhai, India. *Mi prima hermana Kamu y Hansi sosteniendo el espejo mientras tomo una imagen de mí misma* (©Wendy Ewald)



(otro01.jpg)

Wendy Ewald. *Samju viendo sus negativos*. (©Wendy Ewald)



(Ewald01.jpg)

Sebastián Gómez Hernández, Chiapas. *El diablo está espiando a las niñas* . (©Wendy Ewald)



(tafos01)

Mi piedra y yo (©TAFOS)



(tafos 02)

Archivo Tafos, *Herido* (©TAFOS)



(AFI02.tif)

Maruch Sántiz Gómez, 1997, *Li kislel lolae tey ta xlok ́tavan*. Mi hermana Dolores está tomando fotos (Del libro "Camaristas, Fotógrafos mayas de Chiapas / Mayan photographers from Chiapas")



(Moli high01.jpg)

Moli Refanur Aktar. *Autorretrato* (©Refanur Aktar Moli/ Out of Focus) / Out of Focus



(Rabeya high 01)

La abuela tiene 81 años. Se casó a los doce y su marido se murió cuando ella tenía 24. Desde entonces, viste el sari blanco de las viudas. Crió sola a sus hijos. Cuando su marido murió, le quitaron toda su joyería de oro. (©Rabeya Sarkar Rima/ Out of Focus)

Bibliografía

- ADORNO, Theodor, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, New York, Routledge, 1991.
- ARCHIVO Fotográfico Indígena, [<http://chiapasphoto.org/introsp.html>], noviembre 2003.
- BARTHES, Roland, "El mensaje fotográfico" (1961) en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BAZIN, André, "The Ontology of the Photographic Image" en Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays in Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980.
- BELLINGHAUSEN, Hermann, "Caligrafía de las cosas", *Luna Córnea*, No. 5, 1994.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1973.
- BURGIN, Victor, *The End of Art Theory. Criticism and Posmodernity*, New Jersey, Humanities Press International, 1986.
- ...,ed., *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982.
- COLLIER, John, Jr., *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, New York, Reinhart and Winston, 1986.
- DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994
- DOROTINSKY, Deborah, *La vida de un archivo. "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, Tesis doctoral, México, UNAM, 2003.
- DRIK. Images for Change, <http://www.drik.net> (30/10/03)
- DUARTE, Carlota, coord., *Camaristas: fotógrafos mayas de Chiapas*, México: CIESAS, 1998
- ECKER, Gisela, ed., *Feminist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1986.
- EDWARDS, Elizabeth, "The Image as Anthropological Document. Photographic "Types": The Pursuit of Method", *Visual Anthropology*, Vol. 3, 1990.
- EWALD, Wendy, *I Dreamed I Had a Girl in My Pocket. The Story of An Indian Village*, New York, Umbra, 1996.
- Magic Eyes. Scenes from An Andean Girlhood. From Stories Told by Alicia and María Vázquez*, Seattle, Bay Press, 1992.
- Portraits and Dreams. Photographs and Stories by Children of the Appalachians*, New York, Readers and Writer's Publishing, 1985.
- Secret Games. Collaborative Works with Children 1969 – 1999*, Zurich, Scalo, 2000.
- The Best Part of Me. Children Talk about Their Bodies in Pictures and Words*, Boston, Little Brown & Co., 2002.

..., and Alexandra Lightfoot, *I Wanna Take Me a Picture. Teaching Photography and Writing to Children*, Boston, Beacon Press, 2001.

LITERACY Through Photography, Center for Documentary Studies, Duke University [<http://cds.aas.duke.edu/>] (01/01/04)

MRAZ, John, "From Positivism to Populism. Towards a History of Photojournalism in Mexico", *Afterimage*, January 1991.

PARKER, Roszika and Griselda Pollock, eds., *Framing Feminism. Art and the Women's Art Movement 1970 – 1985*, London, Pandora, 1987.

PASTOR, Susana, "TAFOS, una experiencia de fotografía comunitaria", V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1966, México, Conaculta / Centro de la Imagen, 2000.

RAVEN, Arlene, Cassandra Langer, and Joanna Frueh, *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

TAGG, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

TALLER DE FOTOGRAFÍA SOCIAL, "La fotografía social en la búsqueda de la identidad nacional. La experiencia de Tafos", Transcripción de ponencia en el Primer Coloquio Peruano de Fotografía, Lima, 6,-8 noviembre, 1989.

WARNER MARIEN, Mary, *Photography. A Cultural History*, N.Y., Abrams, 2002.

ANEXO F:**Exposición "México: un siglo de fotografía indígena"****Sala del Patio de la Jacaranda****12 de Febrero - 27 de Junio de 1988****Comisario: Agustín Estrada.****Organización: INI y Museo Nacional de Culturas Populares**

** De esta exposición nunca fue editado un catálogo, ni ninguna publicación específica. Los datos que se reseñan a continuación me fueron facilitados por correo electrónico desde la Dirección del Museo Nacional de Culturas Populares, Berlín-México, Abril 2008. A ello se suma la transcripción de las conversaciones de la mesa redonda a propósito de esta exposición celebrada en el Museo Nacional de Culturas Populares en Febrero de 1988. La grabación de las conversaciones en cinta me fue facilitada gentilmente por su comisario Agustín Estrada durante mi estancia en México.*

La visión del mundo indígena expresada a través del arte fotográfico constituyó el tema central de esta exposición, organizada en colaboración con el Instituto Nacional Indigenista. En ella se abarcó la obra de más de 55 fotógrafos y un total de 177 fotografías.

En muestra reunió, por primera vez, imágenes de indígenas que han sido captadas por el lente de diversos fotógrafos a lo largo de cien años, de 1887 a 1987: desde Karl Lumholtz, pasando por los hermanos Casasola, hasta llegar a fotógrafos de hoy.

En ella se puede apreciar cómo el "objeto" de la fotografía "el indio", ha sido abordado por los fotógrafos desde distintos ángulos y en distintas formas, pudiéndose apreciar el tratamiento desde la concepción del indio como objeto de estudio, pasando por el enaltecimiento, el folclorismo, la denuncia y el testimonio gráfico.

Así observada, la exposición revela además la idiosincrasia de la sociedad en cada época.

Cuando se retrata al desconocido, al "otro", se demuestra que ni la fotografía misma es una técnica neutral y objetiva, sino que también está plagada con la ideología del fotógrafo.

Estos datos fueron tomados del libro Antologías sobre Culturas Populares e Indígenas II.

Lecturas del Seminario Diálogos en Acción
Segunda Parte

México: un siglo de fotografía indígena
Transcripción de la grabación de la mesa redonda celebrada en el Museo
Nacional de Culturas Populares, Ciudad de México, febrero de 1988

Agustín Estrada: Buenas noches, vamos a empezar la mesa redonda. Lo que se va a tratar aquí en la mesa redonda son puntos de vista distintos y aportaciones distintas a hacer un análisis sobre la exposición que se montó aquí por parte del INI. Antes de empezar yo lo único que quería plantear era un poco lo que se había buscado una muestra, porque creo que ha quedado no muy claro en algunas ocasiones y para que se amarre mas la idea de lo que se va a platicar aquí.

La muestra en general lo que trataba era de hablar sobre como se ha visto al indígena, cómo se le ha retratado a lo largo de la historia. Es una recopilación nuevamente un poco limitada, pero trata de dar una idea de lo que se ha hecho en fotografía sobre los indígenas, pero principalmente, tratando de ver que enfoque se le ha dado al indígena a través de la fotografía. Entonces, todo lo que hablaremos aquí va a ser en torno a este análisis del qué se ha hecho fotográficamente con el tema de los indígenas.

Para empezar vamos a comenzar con la plática de Alejandro Castellanos, que es una persona que ha escrito... se ha dedicado a hacer crítica sobre fotografía sobre todo en la revista "Fotozoom" y es fotógrafo también él. Entonces le cedo la palabra a Alejandro Castellanos para que comencemos esta noche.

Alejandro Castellanos: Yo traigo un escrito, un texto, que es más o menos una visión de lo que es la exposición, voy a leerlo para comenzar.

La exposición México, un siglo de fotografía indígena, es un recorrido por las imágenes de un grupo de nuestra sociedad donde la fotografía le muestra su ambigüedad, puesto que ha servido desde el auténtico testimonio hasta la autocomplacencia colonialista, es decir, en un caso ha sido el registro de un representante de una cultura ajena, aunque no totalmente para quien desea fotografiar y en el otro, el monólogo del poder que tras la máscara de la conmiseración esconde un vano intento de registro o una vacía pretensión pseudo-artística.

La fotografía indígena en nuestro país ha permanecido, salvo excepciones, demasiado cercana a los círculos de poder que ha institucionalizado una imagen, la de una cultura, que en realidad son muchas, a partir de la cual se ha impartido un discurso demagógico de un nacionalismo que como decía Cuesta, no se encarga de buscar al hombre sino al mexicano. La fotografía indigenista en raras ocasiones ha dialogado con el hombre, es pretexto de exploración hacia zonas desconocidas del blanco o del mestizo, casi nunca, lenguaje que habla del retratado.

Investigar sobre la vida indígena a partir de cualquier área o medio de conocimiento occidental, por ejemplo, la fotografía puede ser engañosa, pues como menciona Víctor de la Cruz, al hablar sobre la historia de los pueblos indígenas una forma extraña de la interpretación de nuestra historia fuera actualmente desplazar nuestras propias interpretaciones del pasado. Por tanto, investigar sobre la historia de la fotografía de los pueblos indígenas no es de ningún modo investigar sobre la historia desde la perspectiva de esos mismos pueblos. Esto, aunque parezca obvio, nos da una

idea de lo ajena que nos resulta para estas culturas la manera de ver el mundo que registra la cámara y también nos dice la dificultad que han sorteado quienes han establecido un intercambio de pensamiento reflejándolo a través de sus imágenes.

La historia, de cualquier manera, está llena de prejuicios así mismo los fotógrafos han provocado también con una serie de actitudes hacia la marginación que se minusvalora la labor de quienes han vivido en ciertas etapas de su vida inmersos en una cultura determinada y se han dedicado a registrarla honestamente lejanos de las posturas dilatantes de quienes desde las culpas del poder han cambiado la vara de Lumholtz por la persecución de los arquetipos de la imaginería mexicana. Fotógrafos, que entre las raíces y el mestizaje, aún pretenden ver al indígena como esencia perdida y por tanto misteriosa, curiosa, atrayente, de un nacionalismo que desde una institución vive más del aspecto externo que de la naturalidad de ser como se es.

El catálogo de imágenes reunido por el INI a través de la coordinación de Agustín Estrada es valioso, no sólo como registro etnográfico, que es sin duda su función principal, sino como uno de los temas más representativos en la fotografía de México. Insertadas dentro de este marco, las imágenes de indígenas, dan la idea de un desarrollo paralelo entre el medio y las maneras de uso escogidas para representar la vida de las comunidades.

La fotografía, a grandes rasgos la fotografía en México, presenta etapas muy paralelas a los movimientos sociales que se han sucedido en nuestro país. Una primera época abarca desde los inicios del guetrotipo de nuestro país hasta la etapa revolucionaria. Durante ésta época los fotógrafos extranjeros predominan, con una visión evidentemente colonialista de lo que pensaban era México, país exótico para los europeos y norteamericanos que se dedicaron a registrar las ruinas o los tipos de mexicano que ellos juzgaban más auténtico, los indígenas o los mestizos del campo y la ciudad. Con el advenimiento del porfirismo se acentúa la pretensión de ser un país deseoso de alcanzar los estándares de vida europea que trasplantan al indígena hacia decorados que poco o nada tienen que ver con su vida cotidiana.

En esta época aparece un estudio clásico de la investigación etnográfica, el México desconocido de Carl Lumholtz, quien durante 8 años visitó los pueblos indígenas del noroeste de México retratando sus costumbres desde una pretensión científica, caso distinto a otros fotógrafos quienes encargaron de buscar o fabricar tipos ideales del mexicano. Más tarde con la revolución, con los fotógrafos se vienen fotoperiodistas, pues, el proceso social así lo exigía. El archivo Casasola cobró importancia con el registro de un equipo de fotógrafos en los frentes de guerra y la vida detrás de la misma, etapas de lucha donde el registro etnográfico como todas las funciones de la fotografía se ven supeditadas al documento sin mayor pretensión que servir de testimonio a todo movimiento social.

Terminada la lucha, los años 20s y 30s, serán fructíferos para el desarrollo del medio como lenguaje expresivo que sin llegar a los parámetros desarrollados en otras áreas del mundo donde la fotografía tuvo un avance tecnológico y teórico bastante considerable. Aquí, gracias a la visita de Weston y Tina Modotti así como la aportación crítica de los muralistas, comienzan a surgir fotógrafos mexicanos con claras intenciones de ir más allá del registro para adentrarse en el manejo creativo de la imagen; Álvarez Bravo ha dejado la obra más importante de aquel periodo. Sin embargo, su trabajo, sin

dejar de fotografiar indígenas, no se adentró demasiado en la vida íntima de las comunidades.

Más tarde en los años 30s influenciado por Paul Strand, Eisenstein y Edouard Tissé fotógrafos como Luis Marques y Hugo Brehme, realizan una labor idealizadora otra vez de los tipos indígenas que devino en los posteriores clichés muy cercanos a la postal turística poco tenían que ver con la realidad.

Desde los años 40s hasta finales de los 70s la fotografía vivió pocos cambios, sin embargo, Walter Reuter, Nacho López, Héctor García y Manuel Carrillo, así como Enrique Bostelmann son de los fotógrafos más representativos de este periodo para el tema; destacando Nacho López, quizás el fotógrafo que más ha aportado en el campo de la fotografía indigenista. Es importante revisar su obra puesto que la identidad entre sujeto fotografiado y fotógrafo se da con una naturalidad y presencia de expresión difíciles de encontrar en ningún trabajo realizado hasta la fecha, aún entre sus propios alumnos, como lo muestra una exhibición realizada recientemente como homenaje que se está haciendo en estos días. La comprensión del lenguaje fotográfico sumada una legítima intercomunicación son las bases de una sólida y crítica de la realidad en caso de Nacho.

Para finales de los 70s y principios de los 80s destaca la promoción que realiza el archivo etnográfico del INI con la publicación de una serie de libros que analizan desde la obra de Lumholtz hasta el trabajo creativo de fotógrafos más recientes como Ortiz Monasterio y Graciela Iturbide que aportan, ahora sí, luego de tantos años de iconografía poco creativa y comprometida, nuevas posibilidades de acercamiento al mundo indígena a través de la imagen. Así mismo, fotógrafos como Rafael Doniz, Flor Garduño, José Ángel Rodríguez, José Hernández Claire o Mariana Yampolsky retoman el tema, algunos cercanos a la escuela de Manuel Álvarez Bravo y otros explorando desde otro tipo de visión más particular este mundo. También existen fotógrafos que no han sido demasiado conocidos fuera de un ámbito particular como Gertrude Blom, cuyo trabajo es comparable al de Nacho López por cuanto a la naturalidad, a la expresión y a la calidad formal de sus tomas, o bien, imágenes aisladas que han pasado a ser representativas de esta temática.

Sin duda, esta exposición, no recoge todo el trabajo de quienes han tocado el tema, pero es representativa de una excelente labor de recopilación y montaje; además de cumplir una función crítica sobre un registro de etnografía y un tema para la fotografía. La fotografía cumple, sin duda, una función social en cualquier uso que se le de que cuando se ubique en sectores de graves carencias puede servir para acompañar su voz como lo viene representando la parte de la generación más reciente de fotógrafos mexicanos que se aleja de posturas donde el cliché cómodo y fácil se sustituya por la crítica o la pasión imaginativa para representar la vida de grupos culturales con una riqueza de posibilidades humanas que más allá del registro aún no han sido intercambiados con nuestro mundo mestizo.

Esto es, más o menos, una visión de lo que es esta exposición, creo que en sí... Algunas gentes, me decía Agustín, que la vieron un poco plana la exposición en cuanto a obras representativas. Yo creo que hay bastante, solo que existe un desconocimiento en general de lo que es la fotografía o de lo que ha sido la historia de la fotografía en México. Esto hace que este tipo de exposiciones, donde se reúne una gran cantidad de

obras de fotógrafos a veces se vea demasiado plana como por ahí dijeron - ¿no? Sin embargo, yo creo que esto no es así, porque hay bastantes fotografías y bastantes fotógrafos que sí representan todas estas etapas que han venido sucediéndose a lo largo de la historia de la fotografía indigenista en México.

Agustín Estrada: Bueno, después de esta primera intervención, va a tomar la palabra Octavio Hernández que trabaja en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. El nos va a dar otra perspectiva, un poco más práctica, digamos, de cosas a los que ellos se enfrentan cuando se fotografían comunidades indígenas. Entonces le concedo la palabra a Octavio.

Octavio Hernández: No voy a hablar precisamente sobre las imágenes que están expuestas, sino sobre toda una serie de elementos que están de alguna manera explícitos o implícitos en relación al quehacer de este tipo de fotografías.

La exposición es, por una parte, el eje de esta mesa redonda. Sobre esta se podrían hacer toda una serie de comentarios, análisis y reflexiones. Por ejemplo, si se definiese como fotografía antropológica o etnográfica, habría distintas opciones, posibilidades de entenderla. Como tal sería una fotografía antropológica o etnológica en cuanto que aparecen grupos étnicos fotografiados. Quizás en términos más estrictos lo sería solo en el momento en que se ubica dentro de un contexto de la etnología como disciplina. Pero, bien, esto trae toda una serie de implicaciones prácticas en cuanto al quehacer del etnólogo o del fotógrafo.

Hay algo más difundo si entendemos la fotografía como una combinación de arte y técnica. En este caso hay algo más que ese trabajo fotográfico. Hay toda una relación que se establece entre el fotógrafo y los indígenas particularmente mediada por la cámara o por el hecho de hacer fotografías. Habría una gran infinidad de anécdotas, de experiencias en relación a esta forma de trabajar o a esta relación que se establece a través de la cámara, pero se da un proceso lógico en esta relación que es como llega uno a las comunidades, cuando va a ser fotografías, cómo, cuándo, por qué, para qué, cómo se hacen las tomas, como se hacen las fotografías en términos de esta relación y cómo se va uno, qué se lleva o qué deja. Son toda una serie de situaciones que se presentan en este quehacer de la fotografía.

Uno puede llegar de una forma más improvisada o una forma más preparada a una comunidad, se puede tener información previa sobre la misma comunidad, sobre los espacios, sobre los acontecimientos que uno va a fotografiar, sobre los fenómenos e conocimientos, sobre la organización de las comunidades y las tradiciones, sobre los valores.

Incluso, algún fotógrafo famoso decía que había que llegar a las comunidades poco a poco con la cámara, caminar algunas horas o quizás estar algunos días y después sacar la cámara. Primero dejarse ver y entonces, después de un tiempo hacer las primeras fotografías o hacerse una fotografía con la misma gente de la comunidad. Uno llega y se fotografía con ellos, le pide a otra gente de la comunidad que les tome una fotografía y con esto se comienza romper un poco el hielo que provoca en algunas ocasiones la cámara.

Uno puede también hacerse partícipe de las actividades de las mismas

comunidades y si son cotidianas o si son eventuales como una festividad, por ejemplo. Hay muchas formas de llegar, hay muchas formas de identificarse de distintas maneras con la misma comunidad, con la misma gente. Uno puede llegar y decir que es fotógrafo, uno puede llegar y decir que es antropólogo, uno puede llegar y decir que es visitante, que es turista, que es aventurero. Hay muchas formas, incluso uno se puede identificar como institución que en algún momento esta haciendo un trabajo relativo a equis cuestión.

Hay muchas formas de llegar, pero lo importante es, si uno llega con la cámara por delante o si la cámara viene a pasar, bien, hacer un segundo elemento del trabajo que se realiza en cualquier comunidad; si se utiliza la fotografía como una actividad dominante o secundaria. A partir de estos existe una aceptación o un rechazo por parte de las comunidades. Nosotros podemos pensar en casos frecuentes para quienes hemos estado en este tipo de actividades.

Por ejemplo, cuando llegan los extranjeros, en casos más particulares, los gringos hacer fotografías sobre folclor, sobre los elementos exóticos de las comunidades, algunos rasgos culturales, la cámara se convierte en esos momentos en un elemento de ruptura, en un elemento violento, hay invasión de espacios, hay ruptura de valores; y bien las fotografías se pueden hacer en algún momento con permiso de la misma gente de las mismas comunidades, se pueden hacer a discreción, a escondidas o simplemente con permiso. Entonces, todo esto va creando una serie de relación entre la gente que hace la fotografía y las comunidades. Hay quienes pueden ser más respetuosos, no violentos, y entonces la cámara se convierte en un elemento que no inquieta, que no violenta, pero esto depende de la misma relación que se establece entre el fotógrafo y la comunidad o en particular algún grupo de gentes.

De aquí se da una respuesta por parte de las comunidades, particularmente por parte de las comunidades indígenas, de aceptación o de rechazo. En algunas relaciones de juego o incluso de violencia y se va formando toda una educación en las mismas comunidades en relación a la cámara toda una serie de respuestas que en algún momento, podríamos decir, que son estereotipadas, de pose o de rechazo en distintos extremos.

Depende de quienes han llegado antes a determinada comunidad, si ha llegado un extranjero que les va a pagar por hacer una foto, va a suceder que el siguiente fotógrafo que llegue, pues, le van a pedir dinero por hacer la fotografía. De aquí llega la gente hacer fotografía, no pensemos ahora si es un fotógrafo, si es un antropólogo, si es un turista, si es un aventurero, sino lo importante es saber que se lleva y que deja.

En muchas tradiciones indígenas como parte de las cosmovisiones la fotografía se puede llevar el alma. Uno se lleva las imágenes, se lleva de alguna manera la vida de las comunidades. Lo captamos profundamente, si aprendemos a ver la fotografía y la exposición que tenemos aquí es un ejemplo de esto. Se lleva todo esto, pero ¿qué queda en las comunidades?

Muchas veces la gente promete volver y dejarles las fotos, promete mandarlas por correo o simplemente no promete nada. Pero a la vez todo esto va creando toda una respuesta, toda una educación, por decirlo de alguna manera, en las comunidades. Podíamos mencionar infinidad de ejemplos en cuanto a este tipo de experiencias. Cuando llega un grupo de gente haciendo fotografía y antes de éstos estuvieron otras

gentes que en algún momento violentaron.

Un ejemplo, al fotógrafo o al camarógrafo se le escapa un momento importante del evento político o de la ceremonia religiosa, entonces, pronto pide que se repita la escena y esto, evidentemente, es un elemento violento para la misma organización y para los mismos valores religiosos, por ejemplo, de la comunidad. Se crean respuestas de rechazo por parte de las comunidades hacia cualquier gente que llegue hacer fotografías, o el caso que mencioné anteriormente, quien llega a pagar y si uno llega después, pues, le van a pedir dinero por hacer una fotografía.

Un caso particular en Ocumicho, el Día de la Navidad, salen algunos personajes, los diablos, los ermitaños y ellos están tan acostumbrados a los extranjeros que ya tienen formas de hacer que esta gente huya. Los camarógrafos, ya sea que lleven videos, cine o foto fija, salen. Estos personajes se encargan de jugar, hacer un juego de alguna manera pesada en que comienzan a jalar las cámaras, las maletas, a ponerle luz de dos lentes y ya nadie se atreva a seguir trabajando con la fotografía. Depende mucho, insisto, de la manera en que se llegue a las comunidades, de la manera en que se relacione con ellos.

Hay que conocer previamente su organización, cierto tipo de valores etc. y de alguna manera los fotógrafos, insisto independientemente de que sea un fotógrafo, un antropólogo, un aventurero o un turista, somos responsables de este tipo de educación y de respuestas que se van creando en las comunidades y nosotros llegamos y en algún momento conocemos los antecedentes de las gentes que han ido antes a hacer fotografía. Lo conocemos, lo sabemos por las mismas respuestas que nos dan las comunidades.

Voy a leer una pequeña reflexión, dice: "Cada vez que llegamos a una comunidad indígena a realizar fotos, dejamos una huella más que depende de esta forma de relacionarnos", de toda esta forma de la que hablaba. "Hay comunidades que en este sentido permanecen aún casi vírgenes, pero hay otras que se encuentran en extremo marcados." O sea, hablar de casos como de algunas regiones de la sierra tarahumara o algunas regiones coras, por ejemplo.

Entonces, hacer una fotografía es algo más que una fotografía en sí misma. Es toda una responsabilidad en cuanto a lo que nos llevamos y en cuanto a lo que dejamos. Es todo.

Agustín Estrada: Bueno, después de esta intervención, vamos a continuar con las palabras de Adalberto Ríos, fotógrafo también. Dejo la palabra a él, a ver que nos dice. Después continuaremos con Alberto Becerril que va un poco en el tono de lo que habló Octavio Hernández sobre otro tipo de propuesta de registro con los indígenas y terminaremos con la plática de Raymundo Mier, sí.

Adalberto Ríos: Yo si quiero hacer un... mi intervención en función de la exposición que se encuentra localizada en este museo. En mi opinión, esta exposición, tiene una doble importancia. Su temática en sí y la reflexión a la que obliga. El tema es muy comprometedor. Yo creo que no se puede participar en ella como se participa en muestras fotográficas sobre la naturaleza, la arquitectura o aún los rostros o comunidades específicas. Estamos ante un hecho esencial de nuestro país, hecho

esencial por lo determinante de su presencia cultural y social y por la paradoja de los últimos 500 años.

Como fotógrafo, creo yo, es una fuerte experiencia estar frente a los rostros verdaderos. Nosotros, los que nos habemos a medias entre ese mundo que apreciamos y reconocemos, pero que en buena parte desconocemos, y el otro mundo que conocemos y algunos no queremos, porque así lo exige la conciencia. Recorrer esta sala, en mi caso, me ha confrontado. Si hubiera podido hacerlo o imaginarlo al menos hace algunos días, hubiera planteado mi participación de manera diferente. Y yo creo que ése es precisamente el valor de éste evento, porque se dio. Me permite iniciar una introspección y por eso quiero participar en esta mesa en base a una autocrítica.

Para ser justo, mis fotos exhibidas, y tal vez otros compañeros podrían manifestarse igual, no permiten una aproximación al mundo mesoamericano en su real dimensión. Quise, tal vez quisimos, expresar tanto en esta primera ocasión que busqué, y tal vez buscamos, una angustiada síntesis en una mirada, en un rostro o en una sonrisa. Para mí queda una enorme deuda. Es, sin duda, valiosa la presencia del rostro viejo y curtido, la ternura del infante en la escuela o la relación de la mujer y el hombre con su entorno. Pero creo que debo, y tal vez algunos más coincidan, plantear nuevas y necesarias metas, más sistematizadas, más claras y en un proceso de comunicación acorde al momento de México. Y yo creo que este podría ser un gran fruto de esta exposición.

Cuando fui invitado por Agustín, pensé que estas fotografías podrían llevarse a las comunidades. Yo mantengo mi propuesta, pero al ver el conjunto y las mías, hablo en primera persona, quisiera que se pudiera hacer un poco después y como consecuencia de un trabajo serio y con censura. Mi necesidad de autocrítica arrancó en el momento en que me pregunté que dirían los zochecos, los mayos o los guarincillos si vieran mis fotografías. Yo prefiero esperar, esperar trabajando, porque esta muestra refleja más como percibimos y como sentimos a los indios de México como individuos que a la civilización mesoamericana. La exposición habla y refleja más de nosotros, creo yo, que de ellos.

Así, creo yo también, la exposición ha cumplido, porque, debemos recordar, el objetivo era hablar de la fotografía a través de cien años. Esta fotografía preñada de complejos, de amor, de culpas, de racismo, de paternalismo, de solidaridad, etc. Yo creo que hemos sido fotografiados a través de la muestra. Y ahora es urgente trabajar en la cultura mesoamericana, no como un pasado nostálgico, patético o estético, sino como una realidad vigente con muchos saldos pendientes, pero sin duda fuente de soluciones y base indispensable de cualquier proyecto nacional que pretenda viabilidad. No se debe ofender a la fotografía tomándola como un fenómeno recopilador de imágenes descontextualizadas, ni pensar en ella como una frívola habilidad para presentar bella estéticamente aún a la imaginación y explotación.

La fotografía mexicana debe asumir su dimensión. Puede y debe dar constancia, fe, buena fe, de la presencia viva y dinámica de la cultura de este país a pesar de 500 años de agravios, de una lucha heroica contra los intentos de desindianización y por ende de desnaturalización, de su vigor en forma de organización comunitaria de un elevado sentido de solidaridad, del valor de sus tecnologías apropiadas de gran eficiencia, de una cosmovisión profunda y reverencialmente enraizada en esta tierra, del

conocimiento y sabiduría sobre su medio que han permitido su utilización prudente y amorosa a través de modelos ejemplares de la inquebrantable voluntad de preservar, a pesar de los embates, un legado cultural milenario, de su tolerancia, flexibilidad y enorme capacidad para sobrevivir, aceptando prestamos culturales, recreándolos y devolviéndolos con nuevo acento, de su vigencia presente y futura para utilizar y participar en la generación del conocimiento universal con sello y raíz propia. La época de la fotografía furtiva de indígenas debe sucultarse. La generación de imágenes patéticas para el consumo de las metrópolis igualmente. Fotografiar en el mundo indígena, creo yo, debe... [fin del lado A / comienzo del lado B] Es un hecho cotidiano, común en buena parte del mundo, en ese mundo en que vivimos o sobrevivimos la mayoría de los presentes.

Me puedo aventurar a pensar que todos o casi todos ustedes tienen o han tenido una cámara, una camarita. Esto se repetiría en las mil o dos mil ciudades más grandes del mundo. Las cifras sobre la producción de cámaras, películas e imágenes son de carácter mata. Pues bien, como una manifestación más de la marginación de las comunidades indígenas, las cámaras brillan por su ausencia. Si la fotografía de ello es un derecho, en buena parte del planeta, valdría la pena pensar que fotografías harían los chinantecos, los huaves o los huicholes manejando su sentido de color, su visión y sobre todo ejercitando su sensibilidad infinita. Que exposiciones maravillosas podrían obsequiarnos no sobre cien, sobre 500 años de presencia indígena. Cómo nos verían disfrazados a nosotros o a nuestros hijos de gringos, cómo verían a nuestras casas añorando a París o Nueva York. Tal vez, o lo más seguro, ni siquiera se molestarían en esto y nos darían lecciones de comprensión como lo decía José Astorg, el seri, "Pobrecitos mexicanos", dice, "nos llaman nómadas, porque son tan ignorantes que no saben que los pescados se mueven."

Vale la pena imaginar una sociedad donde algún día los mixtecos puedan fotografiar como una alternativa más de expresión. Creo que vale la pena imaginar un futuro en el que fotografía indígena renuncia el carácter de engaño, de saqueo, de trofeo para convertirse en tarea común insertada en proyectos de responsabilidad colectiva donde las comunidades decidan cuando y en que circunstancia se ejerzan este innegable derecho, cuando toda fotografía este subordinada a sus intereses que son los de México, cuando entendamos que nuestra tarea sería mejor, más auténtica, más honesta bajo la dirección de la comunidad donde podemos aprender mucho, donde estaremos observando y abrevando del México profundo, del México real.

Quienes pretendemos poner a disposición de las comunidades nuestro trabajo debemos apoyar, por ejemplo, las decisiones de las comunidades tzotziles y tzeltales de prohibir las fotografías en su territorio y que afortunadamente ya aparecen letreros en muchos lugares de Chiapas o de grupos como los yaquis, de los cuales nos podría comentar Ricardo Garibay, después de cómo solicitar un permiso de fotografiar le dijeron que esperaba, colgaron su cámara en un árbol y después de varias horas la descolgaron, le tomaron fotografías y le avisaron que el permiso no había concedido. Estas fricciones no me alegran, pero sí me alegra el hecho de que las etnias fijan normas para su necesario respeto que quizá algún día había que comentar en el plano jurídico, por ejemplo acerca de los derechos de la propiedad intelectual de las comunidades.

Me parece que un buen inicio sería plantear como revertir, como devolver estos trabajos. Creo necesario que se fijen temáticas específicas sobre la vigencia y perspectiva de las aportaciones indígenas en el México del futuro, solicitar su participación, su dirección, revertirlas, escuchar las críticas y difundirlas. Estaríamos entonces generando materiales necesariamente editados con un sentido didáctico y social sujetos y evaluaciones. Si después de cumplir su compromiso prioritario en las comunidades se presentaron en medios urbanos y en sitios tan propio como este museo. ¿Cuántas posibilidades de aprendizaje se ofrecerían? ¿Qué potencialidad de la fotografía como arte, como técnica y como instrumento al servicio de la conformación de nuestra identidad?

Yo deseo expresar una vez más mi agradecimiento al Instituto Nacional Indigenista y al Museo de las Culturas Populares por haberme invitado a este evento que me ha llevado una primera reflexión y sobre todo por la posibilidad de encontrar un canal más para devolver, aun cuando sea minúsculamente, estas fotografías que en buena parte son propiedad de los indígenas. Yo quisiera que algún día pudiéramos decir que las lentes de muchas cámaras en manos mexicanas supieron asumir y enfocar con verdadera sensibilidad los más trascendentes valores de su pueblo y que se sumaron en momentos de crisis y aportaron su técnica y talento al México profundo.

Agustín Estrada: Después de esta intervención vamos a ligar ahora con una reflexión de Alberto Becerril que tiene mucho que ver con la última proposición, la de Alberto Ríos.

Alberto Becerril: No son muchas, sino miles las fotos que se han tomado en las comunidades indígenas de México. Pese a ello, son escasos los espacios en donde podemos ver estos trabajos y más raros aún los espacios en los que se discuta sobre los distintos modos de ver al mundo indígena. En este sentido, una exposición sobre fotografía indígena, así como esa mesa redonda, responden a una necesidad real para todos aquellos que por diversos motivos nos hemos interesado de una u otra forma por la vida en las comunidades indígenas de México.

Son tantos los fotógrafos del mundo indígena en la actualidad y de tan diversos campos que estoy seguro que la mayor dificultad para lograr montar esta exposición fue la selección entre miles de fotos y de fotógrafos, tanto nacionales como extranjeros. Es tan amplia la gama que sin duda todos nos preguntamos el porqué no esta tal o cual fotógrafo y en caso de estar él porqué no están aquí otras de sus fotos. Considero que da la envergadura de la carencia cualquier selección hubiese resultado insuficiente. Estas mismas carencias espero que sean resueltas en futuras exposiciones y mesas redondas que ojala estén organizadas con el mismo entusiasmo y entrega con que se ha organizada la presente exposición.

No pienso referirme al inmensa gama o formas de ver al mundo indígena que podemos apreciar al interior de la exposición, sino aquello que en general tienen en común todas estas fotografías y todas estas muy distintas formas de ver al mundo indígena. Resalta para mí en primer término, que pese a las diferencias se trata en todos los casos de visiones del mundo indígena desde fuera. Ello no quiere decir en absoluto, que autores destacados entre quienes expongan no hayan logrado penetrar

en la intimidad de este mundo o que en muchos otros casos no quede evidenciado el cariño y el respeto a las tradiciones indígenas. Significa simplemente que son visiones de fuera, de fotógrafos que no son indígenas. No postulo, en absoluto, que deban ser indígenas exclusivamente quienes se avoquen a fotografiar el mundo indígena, sino tan solo creo que en futuras exposiciones sería bueno contar con formas de ver desde dentro una misma realidad.

La distancia existente entre la cultura de quien fotografía y la persona fotografiada, nos da muchas veces una visión acertada del mundo ajeno. Bertolt Brecht denominaba a ello "distanciación" y considero que muchas veces es el otro quien pueda hacer el mejor retrato de uno mismo. Pese a ello sería bueno ver también autorretratos. Una forma de ver no excluye la otra y existen también fotógrafos indígenas del mundo indígena que podrían enriquecer notablemente exposiciones de este tipo.

En lo que respecta al conjunto de fotógrafos reunidos, podemos destacar que en tanto se trata de fotógrafos no indígenas son todos personas que han optado por fotografiar la otredad o las diferencias, más que las semejanzas. Quisiera aquí hacer un breve paréntesis y expresar algunas de las preguntas que me he planteado en tanto que fotógrafo en comunidades indígenas. Cuando voy a una comunidad indígena, qué es aquello que deseo fotografiar entre lo que veo, ¿qué es aquello que decido que hay que mostrar? ¿Por qué esta parcela de la realidad y no otra entre miles posibles? ¿Por qué el atractivo, la necesidad de fotografiar al indígena? ¿Se trata de fotografiar la otredad, la diferencia, las raíces, devolver a la naturaleza, humanismo, romanticismo, indigenismo? ¿Por qué esta identificación con lo extraño? ¿Por qué esta búsqueda en zonas de refugio? ¿Por qué no ir a dar en lugar de tomar? ¿Por qué no un intercambio? ¿Qué es lo interesante en un mixteco -lo mixteco o lo humano que hay en su rostro?

En lo personal, en un rostro indígena es más lo humano que lo indígena lo que me llama la atención y me parece más justo, más humano el intercambio. Para mí no hay otredad. Todas, todas son caras de uno mismo. Las fotos en comunidades me permiten ver aspectos, rasgos, actitudes pocas conocidas de mi mismo que difícilmente encuentro en la ciudad donde veo demasiados rostros repetidos, imágenes que ya conozco de mi mismo. En cambio, en comunidades veo cómo podría ser, cómo sería viviendo en condiciones diferentes. Creo que cada quien busca su otro yo y se identifica sin darse cuenta la mayoría de las veces se describe a sí mismo con las tomas que toma. Desde este punto de vista, no están tan sólo aquí fotografiados los indígenas que vemos, sino también el verdadero o el otro yo de quien fotografía, de quien ya sea consciente o inconscientemente. Escogí a este medio para contarlos en imágenes que es aquello que le atrae, que le interesa en la vida. La foto en este sentido, es otra forma de decir quien soy, que quizás se acerque más o sea más preciso que nuestro propio nombre.

Sin embargo, la foto no es solo esto sino algo más. Es decir, la fotografía no es tan solo un monólogo, el que yo cuento quien soy. Es, sobre todo, un diálogo, una relación. Y las fotos expuestas nos hablan mucho sobre el tipo de relaciones entre los fotógrafos y el mundo indígena. En cuanto a este tipo de relación, me parece bastante indicativo, el hecho de que solo veamos el nombre de los autores y nunca de los indígenas retratados. Todo ello me lleva a otras preguntas. ¿Conocen los fotógrafos a quienes han fotografiado? ¿Saben, si vive? ¿Han visto ellos estas fotografías? ¿Tendrán

ellos una impresión de la fotografía que se tomó? ¿Las llegarán a ver alguna vez?

En el conjunto de las fotografías expuestas, desde este punto de vista, existe lo que yo llamaría una visión normativa del mundo indígena. Es decir, la mayoría de las fotos nos hablan del mundo indígena que nos gustaría que existiera y no del mundo indígena tal cual es. Es decir, que en la exposición vemos plasmado el deseo de los diversos fotógrafos, porque se conservan tradiciones, formas de vida, colores y texturas que van desapareciendo. Resalte el hecho de que muchos fotógrafos suelen pasar una gran parte de su tiempo en las comunidades sacando de cuadro materiales sintéticos, cubetas, letreros, anuncios de coca-cola, etc. Este afán de pureza marcadamente nostálgico más que antropológico tiene el gran mérito de mostrar una parcela muy pequeña, sin duda alguna, del mundo indígena; la parte que consideramos la más amenazada por el desarrollo industrial. Hay en este sentido una verdadera labor de rescate. En muchos casos se nos muestra una belleza que hoy nos hace falta. Otras fotos hablan de cualidades muy cálidas y humanas que vamos perdiendo y que quisiéramos conservar frente a un mundo que cambia constantemente. – Pero, ¿cuál sería la visión indígena de su propio mundo?

Aquí quisiera hacer una referencia a la experiencia del taller de cine impartido en San Mateo del Mar en Oaxaca que tuve el honor de coordinar trabajando en el Instituto Nacional Indigenista. Y voy hacer referencia a algunas de las reflexiones que hacían los propios indígenas cuando recibieron este taller impartido en San Mateo del Mar.

El taller de cine en súper 8 mm realizado durante los meses de noviembre y diciembre de 1985 en San Mateo del Mar tenía entre otros objetivos el poner al alcance de los miembros de una comunidad indígena los actuales medios de comunicación audiovisual a fin de que pudiesen registrar su tradición. Sin embargo, durante el taller se dejó a los miembros participantes la libertad a escoger la temática a tratar conforme a las diversas posibilidades de registro. Las artesanas de San Mateo que participaron en el taller realizaron tres películas cuyos temas son por demás interesantes.

Justina Palafox y Justina Escandón y Juana Canseco escogieron hacer una película intitulada "La vida de una familia *hicot*", es decir la vida de una familia huave. Se trata de un documental en el cual la vida cotidiana cobra una importancia particular. La película inicia con la hija menor de Teofila leyendo a Lope de Vega en español, su marido Juan Echeverría, profesor bilingüe, sale de madrugada a buscar camarón, mismo que Teofila prepara posteriormente para el almuerzo de la familia. Más tarde el resto es llevado por Teofila al mercado para venderlo. La familia trabaja y ahorra. El hombre pescando en el Mar Vivo, el Océano Pacífico y en el Mar Muerto o Laguna Superior. La mujer en las labores domésticas, en el mercado, en la elaboración de textiles y en la cooperativa de las artesanas. En esta película, el ahorro tiene como objeto conseguir dinero para compra una atarraya para el hijo mayor del matrimonio. Con ella podrá ir a pescar al mar iniciando así su vida adulta.

El interés de Teofila en tanto que realizadora es mostrar que el indígena de la costa vive de su trabajo ganando con sus manos su sustento y buscando siempre la superación de la familia a través del estudio y del trabajo. Ella misma insistía, cito: "Quiero que en mi película se vean los niños haciendo su tarea para que se sepa que en San Mateo los niños saben leer." Cabe destacar que todos los personajes de la película son miembros y amigos de la familia quienes se desenvuelven frente a las cámaras y

micrófonos con una soltura poco común en el cine etnográfico y con un agradable sentido de humor.

¿Por qué este tema en vez de otros? ¿Por qué se escogió el género documental y no una ficción en este caso? La elección del tema fue para nosotros en principio una desilusión. Nos hubiera gustado ver una de sus fiestas rituales o cualquier otro momento importante de su vida y no tan solo su vida cotidiana. El cine etnográfico tiene casi siempre como tema una fiesta y rito en particular. Sin embargo, platicando con Teofila durante los meses que pasamos viviendo en San Mateo aprendimos que la imagen que los huaves desean proyectar de ellos mismos no tiene nada que ver con la imagen que el *mol* o extranjero desea obtener de los indios en cualquier comunidad.

Existe, sin duda, un gran abismo entre lo que quisiera mostrar de una comunidad el antropólogo, el etnógrafo, el cineasta, el fotógrafo y lo que la comunidad desea transmitir. Teofila nos dio una lección importante en tanto que extranjeros en su comunidad. Nos muestra que el sustento material de toda su cosmogonía, ritos y fiestas es la vida cotidiana, la de la familia luchando por superarse. Eso es lo importante.

Las fiestas aparecen como un paréntesis que por su mismo carácter dejó oculto el verdadero rostro de la gente, gente que vive de su trabajo, de la pesca, del tejido, de la cría de animales de coral y que dedica su tiempo libre al estudio, a la superación en donde el tiempo libre no existe en tanto que tal, pues, todo tiempo es dedicado a alguna tarea importante cuyo cúmulo constituye la vida de una familia *hicot*. Teofila pone así de manifiesto en su película que la diferencia fundamental entre el *mol*, el extranjero y los *hicos*, nuestra gente, los huaves, se encuentra no en sus fiestas, sino en la forma en que estos se relacionan de manera cotidiana con sus semejantes, con la tierra y el mar. Si los huaves son distintos es por ello y si en algo se parecen en nosotros, es por razones similares.

A diferencia del cine etnográfico o fotografía etnográfica que busca siempre destacar las diferencias, Teofila se preocupa por subrayar las semejanzas entre sus aspiraciones y la de cualquier otro ser humano. El cine de los *hicos* nos acerca a su forma de vida, a sus satisfacciones y angustias; el cine *mol* nos separa en algunas ocasiones.

Creo que algo similar sucede con las fotos aquí expuestas. Ellos nos hablan del mundo indígena que nosotros vemos desde fuera. Hace falta saber cómo sería este mundo en imágenes narrado por los propios indígenas. -Muchas gracias.

Agustín Estrada: Para terminar, antes de que haya alguna pregunta, vamos a escuchar la participación de Raymundo Mier.

Raymundo Mier: Tal vez voy a romper un poco el tono. Yo no soy fotógrafo. Soy un mero observador de fotografías y traté de pensar estas fotografías desde un trabajo de reflexión etnográfica, etnológica y de ahí surgieron una serie de reflexiones fragmentarias, podría decir. De hecho lo que voy a leer ahora es parte de un trabajo bastante extenso por lo que en realidad seleccioné algunos fragmentos de esto que es lo ahora voy a leer. Espero que esta lectura fragmentaria no sea demasiado desagradable.

Bueno, dice Susan Sontag reconoció en la fotografía un desdoblamiento entre

posiciones divergentes. Aquella, por un lado, que reconoció en el objeto una alianza entre singularidad y fragilidad. El objeto se erige ante la mirada como una catástrofe, el objeto fotografiado, y comparte con esta su escasez, su rareza, su finitud, su contorno azaroso, su improbable insistencia. El objeto fotografiado es un objeto único, un objeto que merece la pena de ser fotografiado. Ese sentimiento de escasez va imponiendo la necesidad de su preservación en la imagen.

El objeto, pues, representa una irrupción, un desvío, es una marca sobre el tiempo en los objetos. En este impulso, como ha señalado por otra parte Barthes, no solo se adivina la extinción del objeto, la fulguración del acontecimiento, sino también una urgencia de recuperar ese tiempo anunciado ante la advenimiento de la propia y adivinable muerte del objeto, en este caso del objeto indígena. Solo que en la fotografía se conjugan también otras muertes, la propia degradación de la imagen fotográfica recoge emblemáticamente la precariedad de este intento de recobrar en un orden la experiencia equívoca de esa fugacidad del objeto.

Roland Barthes señala hay una paradoja en la fotografía. El mismo siglo inventó la historia y la fotografía, pero la historia es una memoria fabricada según recetas positivas, un puro discurso intelectual que abalee el tiempo mítico; y la fotografía es un testimonio seguro, pero fugaz. De manera que hoy todo prepara a nuestra especie para esta impotencia. No poder ya concebir afectivo simbólicamente la duración. La era de la fotografía es también la de las revoluciones, las contestaciones, los atentados, las explosiones; en resumen, las impaciencias de todo lo que niega la maduración y sin duda el asombro ante "eso ha sido" desaparecerán también.

La fotografía indigenista no solo enfrenta dos miradas, sino confronta dos cuerpos cuya naturaleza es mutuamente irreconocible. La fotografía indigenista erige la mimesis de un cuerpo irrecuperable, el cuerpo indígena como esa mimesis irrecuperable. Lo que vemos no es la intensidad de los cuerpos vivos, sino los remanentes de la efigie indígena. En el cuerpo indígena no hay signos de esta precipitación, de esta impaciencia. El cuerpo tiene otra duración que se arraiga en la propia carne. La invención de la historia que hemos conocido ha sido también la invención de una naturaleza de otra duración y de otra muerte. Lo que se confronta en cada fotografía indígena es una confrontación secreta, serena, eclipsada, indiferente, es precisamente la inclemencia de estas duraciones. Hemos construido nuestra historia, la nuestra desde donde fotografiamos, no solo como una narración sin sujeto, un testimonio de las causalidades, una invención impracticable de la totalidad de la experiencia de las colectividades. Hemos excluido también con el silencio del sujeto la violencia de su desaparición. El cuerpo de nuestros historiadores no desaparece o su desaparición es insignificante. Nuestra historia hoy se empareja en la fotografía, en los archivos, en la pretensión de un ojo maquinal, de una indiferencia moldeable, de una emulsión irreflexiva, de un sobrecogimiento sin cuerpo.

En nuestra historia, nuevamente, desde la que fotografiamos esa narración de lo ocurrido, esa narración que oculta en su pretensión de intemporalidad, el terror de anonimato parece compartir con la fotografía el espacio inhabitable de los archivos. La materia que las forma es también la materia degradable del papel, su decoloración, su progresiva palidez. Pero hay otra desaparición de la fotografía, más tenue, menos exaltada. Esa desaparición a la cual Barthes alude cuando habla de la desaparición del

asombro ante el "eso ha sido", esa familiaridad con que cada vez más tratamos a la fotografía como algo absolutamente natural, como algo cotidiano, como algo precisamente que todos pueden hacer, todos pueden mirar, todos pueden... Hay precisamente esa especie de diseminación de la fotografía a la que alude Barthes con la desaparición del asombro precisamente.

En las primeras fotografías indigenistas la sorpresa ante la imagen se aquí paraba con la sorpresa que suscitaba la propia fotografía, una extrañeza arraigaba en la otra. Hoy ambas se disipan mutuamente. Esa condición original de la fotografía va trazando sus límites, la fotografía como acto ha perdido su presencia, ha dejado de ser una experiencia para convertirse en la mayoría de los casos en un hábito. La familiaridad con los contemporáneos simulacros de la imagen ha hecho o está haciendo de la fotografía un anacronismo ante el cine, ante la televisión, ante el video. Esta inactualidad de la fotografía acompaña su proliferación a su familiaridad, a su disponibilidad, su anacronismo toma el tiempo y la duración legada que le conforme el archivo y el museo. La técnica podrá paliar, tal vez, la progresiva palidez de la imagen fotográfica. Podrá preservarla y su disipación. Es improbable que preserve sus significaciones. La proliferación accede el sentido de la fotografía como accedió hasta la extenuación nuestras incontables hermenéuticas de la historia. Pero la historia de la fotografía ha engendrado también otra mirada. Aquella que atribuía a la fotografía la capacidad de exaltar incluso de crear de lo ínfimo algo relevante, de otorgar a lo que antes era invisible la promesa impracticable de una existencia indeleble. En un caso operaba sobre el tiempo. Se quería abolir la eludible destrucción del objeto, preservarlo, preservar esa imagen, guardarla que no se olvidara, erigirse como testimonio. Un testimonio extraño en la medida que es capaz de precipitar más allá del cuerpo, de la voz, de la mirada del observador.

La fotografía indigenista a experimentado ambas tentaciones. La de crear a partir de un objeto ínfimo, un objeto mirable, un objeto relevante; y la otra, la de captar en un objeto imprevisible, impresionante, incluso monstruoso, una imagen indeleble hacer de eso una experiencia. Entonces, la fotografía indigenista decía, ha experimentado ambas tentaciones. El cuerpo indígena ha pasado insensiblemente de la monstruosidad, la extrañeza. Por ejemplo, hay una fotografía extraordinaria aquí en esta exposición donde se exhibe a los indígenas junto con algunos animales ponzoñosos en un circo. Digamos, es equivalente un indígena a una tarántula traída del Amazonas, más o menos, comparten el mismo escenario. Entonces, el cuerpo indígena, decía, ha pasado insensiblemente de la monstruosidad, la extrañeza y la convicción y a veces el deseo de la inminencia de su muerte a la invisibilidad, la lejanía. Una extrañeza todavía mayor, pero una extrañeza hecha más de distancia que de una efigie súbita, un cuerpo demasiado habitual y al mismo tiempo demasiado lejano.

La distancia sugirió alguna vez Levi-Strauss, es un factor decisivo que constituye la fragilidad del paso entre la paz y la guerra. La paz entre culturas requiere de una distancia in formulable, pero neutra, ni demasiado lejana, ni demasiada cercana. La diferencia extrema cuando se convierte en proximidad es insoportable, incita la nivelación. La diferencia extrema cuando su alejamiento la convierte en una presencia radicalmente extraña se convierte en amenazante. Es impenetrable y por consiguiente objeto de terror. La fotografía es el signo contemporáneo de esa guerra secreta contra

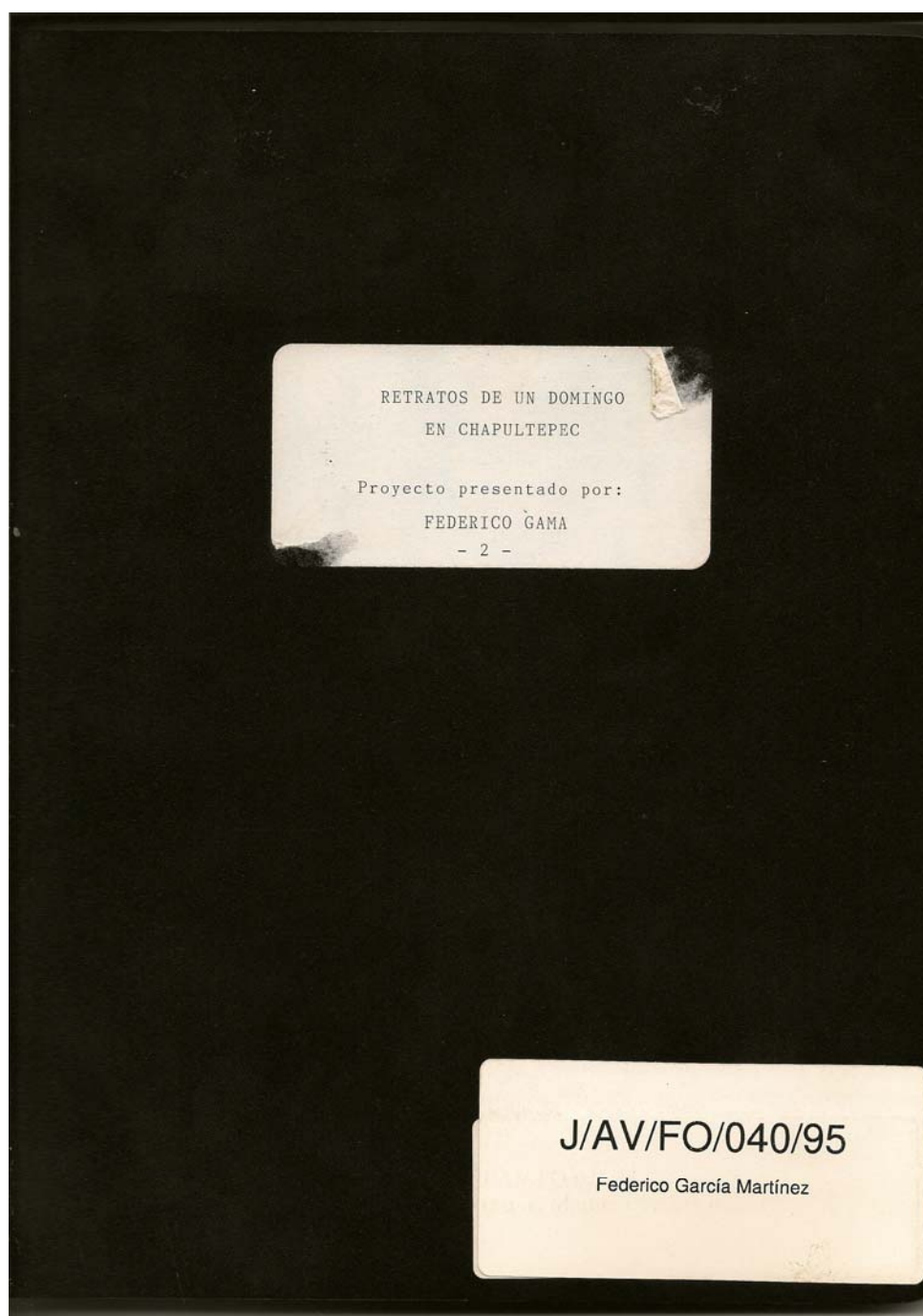
el cuerpo indígena que ha culminado y culmina siempre en el genocidio. La fotografía testimonial desafía la intimidad. Por eso su más alta e inútil aspiración es o bien la colección o bien el museo, incluso el archivo, la más insidiosa de las destrucciones. La fotografía como corroboración, sustento de un saber, de una argumentación.

Escribe Barthes en algún momento, ahora bien, la mirada cuando insiste y con mayor razón cuando dura atraviesa con la fotografía el tiempo. La mirada esta siempre virtualmente loca. Es a la vez afecto de verdad y efecto de locura. En la fotografía hay una especie de delirium cubierto. La fotografía mira siempre, el fotógrafo solo un instante. En esta distancia emerge la locura, la agresividad, la intemperie de los tiempos fotográficos. La mirada sobre el indígena ha elegido en apariencia la duración. Es decir, aparentemente volver y volver y volver a fotografiar el mismo cuerpo, los mismos cuerpos, los rostros, etc. no poder abandonar este objeto. Pero esa insistencia, esa imposibilidad de abandonar el objeto no es una maduración como sugería Barthes, sino es el rastro de una obsesión. Duración y obsesión son huellas distintas del tiempo fotográfico inherentes a la efigie del indio. Hay una resonancia de la locura en que contempla con esta mirada fija, hay algo cercano a un terror inexplicable. Esa fijeza tiene que ver con la seducción, la presencia plena del cuerpo sobre el finido de la mirada. La mirada sobre los indígenas resurge para aprender, resurge la fotografía fija sobre los indígenas, resurge para aprenderlos bajo la plenitud de una impaciencia, de un acoso, de una incitación y esta mirada no revela ninguna fatiga. Es una tensión, una esperanza y a la vez una conjura de un peligro.

Hay algo extraño siempre en una buena parte de las fotografías que aparecen acá, que reaparecen una y otra vez en la cuestión indígena... [fin de la grabación]

ANEXO G:

“Retratos de un domingo en Chapultepec”, proyecto inédito presentado por Federico Gama al FONCA para conseguir una beca de Jóvenes Creadores, México 1994. Facilitado por el autor en 2011.



Plan de trabajo

.....



Foto de Romualdo García

RETRATOS de un DOMINGO en CHAPULTEPEC

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

El proyecto consiste en realizar durante un año 120 retratos en blanco y negro de las personas de origen mexicano que visitan la primera sección del Bosque de Chapultepec, empleando como fondo o contexto aspectos típicos del lugar. El objetivo es elaborar un archivo representativo de los mexicanos de fin de milenio pertenecientes a distintos grupos que integran las clases trabajadoras del Distrito Federal en su día de descanso y con su ropa dominguera.

En este trabajo la fotografía será utilizada como documento social o antropológico, rescatando a las personas comunes que viven en la ciudad de México y que no son consideradas como temas fotográficos por artistas, antropólogos, sociólogos o periodistas, pero que los mismos visitantes de Chapultepec van dispuestos a tomarse una foto de recuerdo para el álbum familiar, con el fotógrafo callejero o con su propia cámara compacta.

OBJETIVOS

- * Realizar retratos de los grupos étnicos y clases sociales trabajadoras de origen mexicano que visitan la primera sección del Bosque de Chapultepec los domingos.
- * Mostrar a través de la fotografía documental o antropológica las costumbres y actitud que tienen ante la cámara las personas que visitan Chapultepec.
- * Elaborar un archivo de 120 retratos de las personas que visitan Chapultepec y de los lugares típicos del parque; dentro de algunos años, este archivo reflejará la forma en que se divertían o descansaban en un domingo los trabajadores del fin de milenio en 1994-95.
- * Retomar el trabajo de los fotógrafos callejeros mexicanos así como la fotografía de Romualdo García.

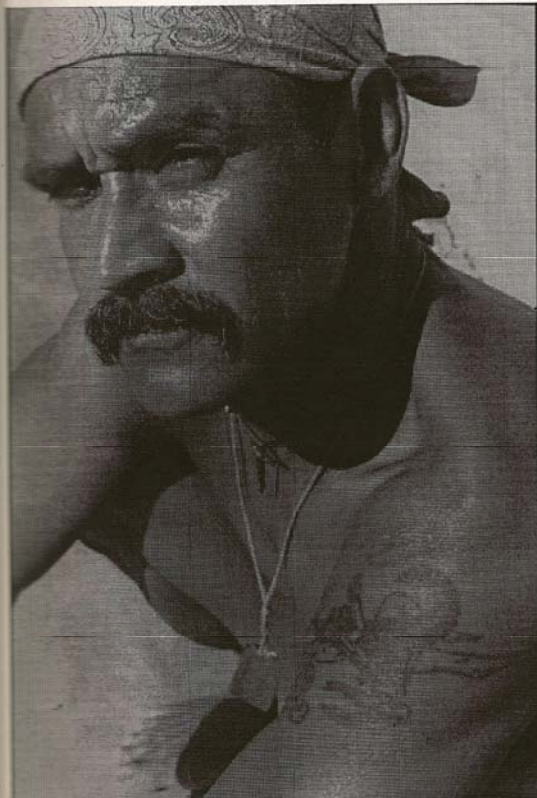


Foto de Federico Gama

CALENDARIO DE ACTIVIDADES

1. En las primeras seis semanas se efectuará una investigación documental y de campo, primero de la historia general del Bosque de Chapultepec, así como de su gráfica en la pintura, grabado y fotografía de los lugares que conforman la primera sección de este parque; posteriormente se realizará la investigación de campo con los fotógrafos callejeros sobre los aspectos del bosque destacados en sus fotografías. Todo esto para determinar los lugares típicos de Chapultepec y los contextos que prefieren las personas cuando se toman una fotografía en ese parque.
2. Una vez determinados los lugares típicos de Chapultepec, se realizarán los 120 retratos, durante 40 semanas a razón de 3 tomas por domingo. Las tomas se harán en tres locaciones distintas, dando un total de 120 registros de lugares diferentes del Bosque de Chapultepec.

Para llevar a cabo este trabajo, serán analizados en primer lugar los planos generales o fondos con tomas realizadas en polaroid, buscando siempre una composición clásica y equilibrada, pretendiendo un parecido a los cicloramas de los fotógrafos callejeros o a los fondos empleados por Romualdo García.

Los fondos de los retratos serán siempre planos generales o *full shot* ligeramente desenfocados para separar el fondo del personaje y hacer que los planos generales sean más un elemento gráfico que real.

Después de tener el espacio determinado para hacer las tomas, se invitará a los paseantes de Chapultepec a tomarse una fotografía. La iluminación de los personajes será siempre ~~difusa~~ para rescatar los rasgos de su cara y conseguir el mejor detalle de sus ropas y/o atuendos.

Se realizarán retratos a una persona, a parejas y a grupos, pero estos últimos siempre y cuando tengan características que los integren como iguales, ya sea la raza, clase social, barrio, lugar de origen, familia, etcétera.

En cada retrato también se registrarán los nombres de los personajes, su lugar de origen y su empleo.

3. Durante cada semana se revelará el material, se harán hojas de contacto y ampliaciones en 8x10 pulgadas. Todos los retratos se harán en blanco y negro con negativos en formato de 35 mm.

4. En las últimas cuatro semanas, se organizará el material y se clasificará el archivo por locaciones para el aspecto fotográfico y una pequeña estadística del lugar de origen y del empleo de los retratados.

5. Al final se obtendrán 120 negativos para uso de archivo y 120 copias en 8x10 pulgadas para verificar y consultar el material que desarrolló el proyecto.

JUSTIFICACIÓN

El archivo fotográfico que pretendo elaborar sería, en primer lugar, un importante documento social de lo que es el mexicano de fin de milenio perteneiente a la clase trabajadora, incluyendo a toda la gente que llega del campo. Esa clase social marginada hasta de su imagen y que, comúnmente, no son tomadas en cuenta por los profesionales de la fotografía ni por los medios de comunicación.

Este trabajo no pretende elaborar documentos sociales de denuncia ni unilaterales, sino más bien la realización de un registro que tal vez con el tiempo será un documento importante para comprender las diferencias sociales y las condiciones de vida del mexicano de fin de milenio, como lo elaboró Romualdo García en su tiempo.

Hay que aclarar que si bien García retrató todas las clases sociales del siglo pasado en Guanajuato, hoy los trabajadores no cuentan con ningún

documento social que rescate su apariciencia física y humana, este trabajo lo haría de una manera seria y sistemática en grupo bien determinado, como el que visita Chapultepec los domingos.

El mexicano que visita el Bosque de Chapultepec los domingos es aquel que no tiene otra opción para divertirse y que aprovecha su único día de descanso para asistir a este parque. Para algunas personas, Chapultepec es el único espacio en el que pueden sentirse libres pues no cuentan con un lugar propio para recibir visitas, ya sean amigos o parientes, tal es el caso de las trabajadoras domésticas y los peones de obra.

Chapultepec es un lugar de reunión, de diversión -a pesar de las inmensas colas que existen para todo-, de descanso -aunque no para las amas de casa-, y también para encontrar novio, novia, esposo, esposa -ya que sustituye a la plaza principal o kiosco del pueblo-.

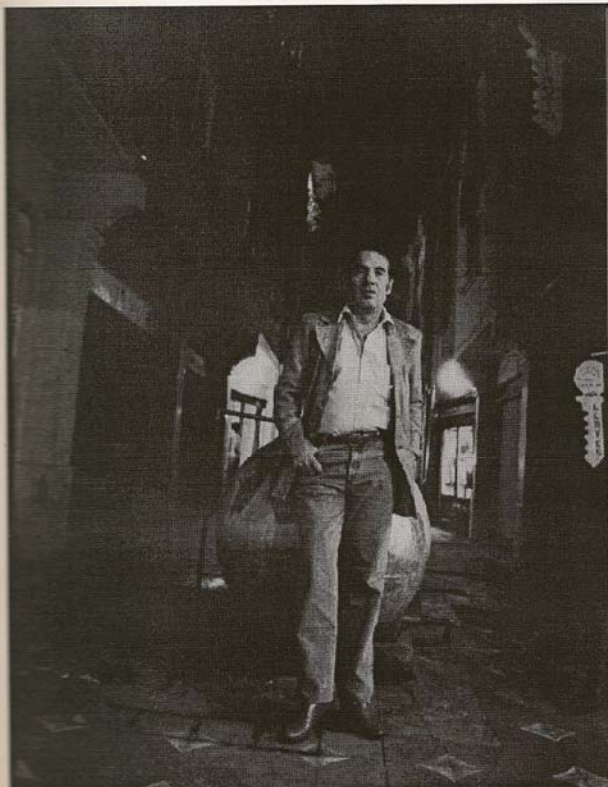


Foto de Federico Gama

El Bosque de Chapultepec ha existido en nuestra historia desde épocas prehispánicas y siempre sirvió como lugar de descanso o paseo de los pudientes, de las personas de las altas esferas de la sociedad.

Actualmente, como si el deterioro del bosque sustituyera a la clase social que debe disfrutar del parque -aunque todavía cuenta con lugares interesantes y bien conservados-, representa el lugar de paseo dominical de los obreros, de las trabajadoras domésticas, de los peones, de los albañiles, de los cargadores y de algunos despistados turistas nacionales y extranjeros.

Los espacios visitados por los paseantes dominicales están bien determinados por las clases sociales y culturales: Las personas con empleos domésticos o de clase social baja, visitan el Lago de Chapultepec, los alrededores del Castillo y el Zoológico; en toda esta zona hay una gran cantidad de puestos ambulantes y se hacen grandes filas durante horas para alquilar alguna lancha o tratar de ver aunque sea de reojo a algún viejo y abrumado animal del zoológico.

La clase media baja visita el Castillo, realiza fiestas infantiles en los lugares apartados y solitarios, con fronteras de globos para delimitar el espacio entre fiesta y fiesta. Los menos, vi-

sitan el Museo de Antropología, si es requisito de la escuela de los hijos.

La clase media baja, con nivel universitario y turistas extranjeros, visitan los Museos de la periferia del parque evitando atravesar el lago.

La clase media alta o alta definitivamente nunca se aparecen por el Bosque de Chapultepec, al menos que se realice algún evento muy importante.

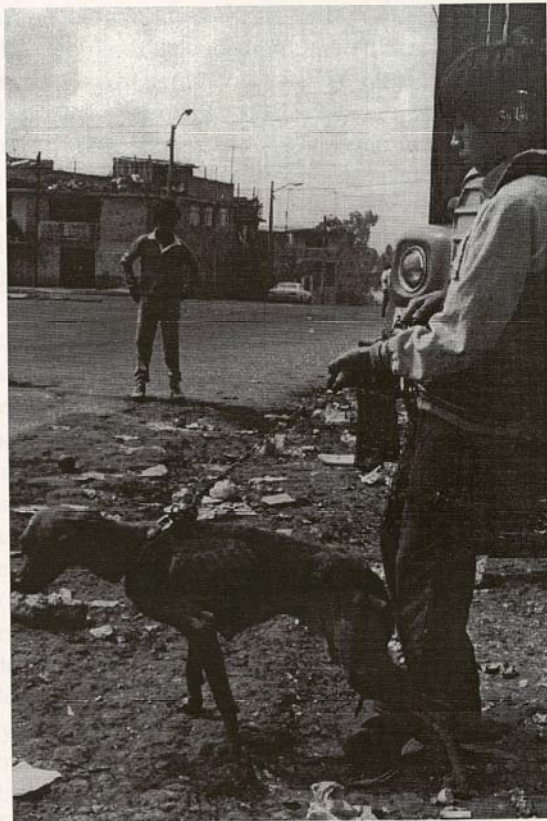


Foto de Federico Gama

Sólo basta con asistir un domingo a Chapultepec para percatarnos de que a este parque asiste un grupo social bien delimitado y quienes van a este lugar lo hacen como si fuera un día de fiesta pues, si bien acudir a un parque así no requiere ningún gasto, no se hace de manera cotidiana.

Los grupos trabajadores visitan el parque muy pocas veces al año, excepto las trabajadoras domésticas y peones solteros inmigrantes de provincia que domingo tras domingo hacen de esta visita un ritual hasta que consiguen novio(a) y se casan.

Esto, de alguna manera, los obliga a lucir sus mejores galas, esa ropa que se pondrían en su pueblo para una fiesta o un baile. Además es común que estos jóvenes lleven objetos de consumo como radios, grabadoras, cámaras compactas, etcétera, para demostrar a sus amigos o a la novia el ascenso social que han logrado al venirse a trabajar a la ciudad.

Los grupos de familias obreras, en cambio, no van con lo mejor que pueden portar pues ya no tienen aspiración de conquistas amorosas, ya tienen esposo(a) e hijos que cuidar o mantener. En estos grupos es común ver como el "jefe" de familia escoge un lugar agradable para descansar entre cientos de miles de visitantes; su objetivo en esa visita a Chapultepec es olvidarse del duro ajetreo semanal, dormir en el pasto con una chamarra o suéter sobre la cabeza, mientras la esposa juega con los niños con una pelota de plástico o les da algo de comer.

Generalmente este grupo viste sport: Shorts y/o pants con camisetas de colores vistosos y anuncios de sus marcas preferidas.

Estos dos grupos descritos brevemente, casi siempre se toman una foto de recuerdo para guardarla en el álbum familiar y así recordar esos momentos que ocurren, cuando mucho, dos o tres ocasiones en la vida de los obreros o escasamente un año mientras las trabajadoras domésticas u obreros consiguen esposa(o).

Personalmente considero que este ritual que se desarrolla en el Bosque de Chapultepec debe quedar registrado en imágenes fotográficas antes de que el bosque desaparezca. Estas fotografías rescatarán la vida cotidiana de Chapultepec y serán imágenes que dentro de 50 años formarán parte del patrimonio documental de México, dando oportunidad a las futuras generaciones de conocer las costumbres y la gente que formaba parte de la clase trabajadora de esta época.



Federico Gama

ANEXO H:

“Los Arcos Florales de la Sierra de Zongolica”, texto inédito de la fotógrafa Gisela Weimann. Leído por la autora durante la conferencia “Reinventar el espacio público: América Latina”, Universidad Complutense de Madrid, Mayo 2002. Facilitado por la fotógrafa en 2007.

Queridas, queridos todos aquí presentes,

la apropiación del espacio público como un proceso que lleva de una forma individual de entender el mundo a otra supraindividual empieza con el nacimiento.

El desarrollo del individuo hacia una persona incluida en una sociedad tiene lugar empíricamente, por acción y reacción, primero en el espacio privado y después, progresivamente, en el espacio público y social. El espacio público circundante forma al individuo, y es a su vez conformado y reinventado por él en un proceso vivido. Las posibilidades que tiene el individuo y su interés en participar constructivamente en la creación de este espacio público y social reflejan la capacidad de adaptación y la disposición al cambio de una comunidad, y con eso su capacidad de vivir. La noción de espacio público es extensa. En alemán, la palabra ‘espacio’ significa también el universo, nuestro mundo es el espacio de vida de los humanos, que se subdivide en espacios culturales, espacios lingüísticos, espacios urbanos o rurales, etc. Los diferentes espacios limitan y determinan los espacios para la acción pública, que abarca lo social, lo político, lo cultural y lo psicológico.

La diferencia entre espacios privados y públicos, espacios abstractos y concretos, entre arte y artesanía, entre banalidad y profundidad es algo corriente en nuestro siglo de la comunicación total y de los medios de información en los países industrializados occidentales - un ejemplo es una serie muy popular en Alemania, un programa que existe también en España, en que un grupo de gente viven juntos en un recinto observado continuamente por las cámaras de televisión y por el público. En mi opinión, eso muestra la soledad de la gente de ahora y el deseo de ser aceptados en un contexto social que valore a la gente corriente y acepte sus experiencias de la vida como importantes.

Aunque soy consciente de la complejidad del tema que nos había propuesto Mercedes Replinger, el relato que les voy a ofrecer a continuación se refiere a una experiencia de vida diaria en Latino América.

Les voy a invitar a un viaje a México en diciembre de 1994, en concreto a la Sierra de Zongolica, en el Estado de Veracruz. No es un viaje a través de un acercamiento científico sino un viaje muy personal realizado con los ojos y sentimientos de una artista europea.

Antes de llegar a esta sierra lejana, de cuya existencia y tradiciones incluso muchos Mexicanos saben poco, quiero hacer un cambio y una asociación de ideas y pasar de

la "reinención del espacio público" a la "reinención del espacio privado por el público".

Me gustaría abrir la puerta a una casa privada que hoy es un museo, la casa de un mito mexicano: la pintora Frida Kahlo, que amaba e integraba el arte popular en su trabajo. Al entrar en esta casa uno entra en un mundo privado - se puede ver en detalle cómo vivió Frida Kahlo, cómo sufrió, se ve su cocina, su cama y su corsé, las notas de su diario y sus vestidos. Frida Kahlo se convirtió en una imagen casi secularizada de la cultura Mexicana y su casa ha llegado a ser un lugar de adoración y de identificación cultural mexicana. Pero, aparte de todo eso y aparte de ser uno de los museos más bellos del mundo, esta casa es fascinante porque ofrece al público la posibilidad de convertirse en voyeur.

Otro aspecto en este contexto de transición entre 'espacios', investigado por la historiadora de arte mexicana, Eli Bartra, en su libro "Al otro lado de la tradición: sincretismo, sexo y arte popular en México" es el fenómeno de las artesanas que reconquistan el espacio cerrado del arte 'culto', que fué anteriormente inspirado por el arte popular, y lo convierten otra vez en un espacio popular, asequible a la gente. Eli Bartra describió a cuatro hermanas de un pueblo que habían conseguido fama por sus "Friditas". Estas 'pequeñas Fridas' son réplicas plásticas de barro pintado de los cuadros de Frida Kahlo.

En sus consideraciones, Eli Bartra introduce un elemento sociológico, al comparar los diferentes precios que se pagan por las obras de Frida y las Friditas, así como los diferentes niveles de aceptación social, en los que no tengo intención de detenerme por la distancia larga que nos queda por recorrer.

Ahora comenzamos nuestro viaje a Zongolica, centro urbano de la Sierra de Zongolica, que es parte de la Sierra Madre Oriental, con tres zonas climáticas distintas: La tierra caliente, la tierra templada y la tierra fría. Es una de las regiones más pobres de México.

Como ayuda de la memoria voy a usar las notas de mi diario.

zongolica, 7 de diciembre 1994

... he llegado y todavía no sé a dónde - dormí bien en el centro indigenista de zongolica, me acomodé a las condiciones rudimentarias del baño, me pregunté por qué había olvidado cómo es el México rural y viajaba con dos bolsas grandes llenas de vestidos elegantes... - mi sobrina claudia weimann, que estudia las plantas medicinales de los indios para su doctorado, vino a buscarme a México d.f. ... - a las 12 de la mañana del día siguiente iríamos en autobús a Orizaba y desde allí con el pequeño destartado autobús rural, en primera clase sin gallinas, nos acercaríamos a las misteriosas montañas hacia zongolica - nos esperaban, y un chico cargaba con mi equipaje por las calles embarradas del pueblo hasta el centro... //

a las ocho me levanté y miré hacia fuera - como en tepoztlán una vegetación abundante se extendía alrededor del pueblo hacia las montañas - cielo azul, voces de pájaros e inmediatamente me sentí feliz y reconciliada con todas las incomodidades - callejeando bajo el sol hasta la plaza, sentí asco de los puestos de carne rodeados de perros y encontré después de un rato de búsqueda un café abierto exactamente enfrente de uno de estos puestos, donde la propietaria contestó a mi pregunta sobre pan dulce y frutas con „hay poco“, que es lo mismo que decir „no hay“ - tampoco había té, pero cuando pedí un café con leche dulce, los propietarios me consiguieron

papaya y pan, y consumí todo con la aversión provocada por las medias carcasas de cerdos malolientes a la vista - en un cartel en el café estaba escrito: „este hogar es católico“, y abajo decía que cualquier propaganda protestante o de alguna secta sería rechazada, y añadía las frases “viva cristo rey y la virgen de guadalupe, madre de los indios”

zongolica, 8 de diciembre 1994

... me acosté a las 10 y dormí bajo el murmullo de la lluvia hasta las 7 – me puse mi abrigo bordado de tayikistan y caminé bajo la fina lluvia hacia el pueblo, para tomar un café con leche dulce acompañado de pan dulce en la tienda católica de la plaza – todavía estaba cerrada - los perros mojados vagabundeaban por las calles – los indios ya habían bajado de las montañas con los pies descalzos o casi descalzos dentro de sus huarachas, los hombres se protegían del frío con cortos ponchos de lana, las mujeres se cubrían simplemente con un rebozo estampado y oscuro – por todas las esquinas se encendían pequeños fuegos de carbón vegetal para las tortillas, y los puestos, que ya habían empezado a funcionar, estaban apiñados - como si quisiese apoyar el comienzo industrial del día, la lluvia cesó alrededor de las 8 y la niebla se deshacía entre el verde rebosante y la humedad de los árboles y arbustos y se desplazaba despacio hacia el cielo dejando ver el humo fino de las hogueras -- eran las 11 – a las 10 tenía que haberme recogido el coordinador de la artesanía para llevarme a “tierra fría”, y desde las 10 en punto lo estaba esperando abrigada con mis pantalones calientes, como si fuese la primera vez que yo visitaba México – cuando pregunté por la dirección del señor guillermo, recibí la respuesta que ya me era familiar: “ahorita viene”...

Si entendemos el tiempo como un espacio público, que pertenece a todos, vemos como ese espacio es reinventado a cada momento de nuevo en el México rural.

zongolica, 10 de diciembre de 1994

... a las 3 íbamos a ir a orizaba en un camión del centro a fin de vernos con artesanos, pero hasta las 5 no salimos: minerva, guillermo y yo, apretujados junto al conductor – el trayecto montaña abajo lo hicimos dando brincos y fue espectacular, teniendo en cuenta la grandeza de la naturaleza que nos rodeaba - una vegetación selvática con numerosas plantas y flores exóticas, entre las cuales los campesinos habían plantado sus campos de maíz – un país tocado por el cielo y, por tanto, más cerca de dios - nos topamos con una procesión colorista que precedía a la fiesta de la virgen de guadalupe del 12 de diciembre y que llevaba las imágenes portadas a una iglesia central – por todas partes en el camino se han construido altares adornados y las casas más grandes adornan los lindos portales con las llamadas “cucharas”, relucientes como marfil o nácar, procedentes del bulbo de una especie de cactus que se va deshojando en capas como cucharas... //

ayer fue posible también otro viaje a la tierra cálida, cuyo inicio guillermo lo había planificado torpemente para las 9 de la mañana (salimos a las 12) – de nuevo transcurrió por un camino de aventura, subiendo y bajando, pasando por una vegetación exuberante y exótica: naranjos, bananos, orquídeas de todo tipo -- las chozas de madera construidas a los lados del camino estaban rodeadas de preciosos jardines, muchos perros, muchos niños, mujeres ancianas con cargas colgadas de una banda de tela en la cabeza, que les obligaba a inclinarse hacia adelante, hombres en su tradicional traje blanco lleno de barro – caminan 4 horas de ida y 4

de vuelta para ofrecer sus productos en zongolica – nuestra primera parada fue en xonamanca, donde se encuentra el taller construido por el centro para la construcción de instrumentos tradicionales del maestro hugo ríos – el taller sirve además de punto de encuentro, centro de prácticas y escuela de música – hugo ríos respondió con paciencia e intensidad a todas mis preguntas referentes a la tradición, la construcción y los nombres de los instrumentos, las maderas y las formas de tocar -- no hay nada anotado, todos conocen las melodías e interpretan de oído.... – me enteré de que en las montañas de zongolica hubo 3 pirámides que estaban en contacto entre sí, que entretanto se han derrumbado, se las ha comido la naturaleza y se ha investigado poco – la siguiente parada en la zona tropical sirvió para devolver una escultura tallada en la raíz de un árbol especial al señor juvenal – el señor juvenal vive en un paraíso – ha transformado un corte de montaña en un jardín florido – ya la retorcida subida está rodeada de flores y arbustos y de la misma casa, junto con un edificio adosado, cuelgan macetas con las más variadas flores -- por todo alrededor, lo ha allanado con naturaleza exuberante y ha colocado arcos de buganvilla...

“La reinención del espacio público en Latino América” es nuestro tema – la relectura de mis diarios provocó en mí otras asociaciones sobre los ‘espacios’:

(1) Hemos empezado al revés, con la descripción del paso de un ‘espacio privado’ a un ‘espacio público’.

(2) Luego hablamos de la reconquista del ‘espacio intelectual’ de la cultura ‘cultura’ por parte de la cultura popular.

(3) Después hice una observación sobre la apropiación individual de ‘espacios temporales’.

(4) Al ver la plaza de Zongolica, me di cuenta de que ese espacio público en el México rural es al mismo tiempo espacio privado, una sala de estar en la que viven, se comunican y se relacionan los campesinos con sus productos. Gracias a la fantasía y a la inventiva de los artesanos y el proceso vivido de intercambio y fiestas, este ‘espacio social’ y natural es continuamente reinventado.

(5) También es un ‘espacio de supervivencia’ para los indios, porque representa su única fuente de ingresos.

(6) La tradición indígena, que crea un ‘espacio cultural’ de indentificación está siendo conscientemente reinventada por lo menos desde los días de Diego Rivera y Frida Kahlo; en este ‘espacio’ la música y el idioma, el Nahuatl, forman una parte importante.

Desde que comencé a viajar, entiendo mejor el significado de ‘espacios lingüísticos’, pues la lengua es lo que nos proporciona un sentimiento de seguridad, de entendimiento muy profundo, y marca nuestra forma de pensar y comunicar: el humor inglés, tan diferente del mexicano, los tiempos y modos verbales con la trampa del subjuntivo español para los alemanes etc. La lengua propia es un ‘espacio público’, en el que vivimos con todo nuestro ser.

(7) La montaña paraíso del señor Juvenal representa para mí otra reinención del 'espacio público'. La naturaleza, mejor dicho, la tierra, que anteriormente perteneció a todos, es transformada por él con cariño en un 'espacio social humano'. Hay aquí una dinámica de apropiación, sustracción y reapropiación entre hombre y naturaleza, bien representado por las pirámides, tragadas por la selva, y la montaña paraíso que el señor Juvenal ha recortado a la selva para otro uso cultural y social.

Si para los artistas y para la gente, tan aislados en los países industrializados, la entrada en su 'espacio de experiencias privadas' supone la posibilidad de compartir sentimientos y crear un espacio social a través del arte o de los programas tipo "Gran Hermano", en el México rural el espacio público todavía es un espacio intacto, en el que lo privado y lo público entran en relación. Aquí no existen proyectos culturales oficialmente subvencionados, como en los países ricos, sino que forman parte integral de la vida social y de tradición, y todo se hace sin esperar un encargo oficial.

Esto nos permite ahora celebrar, junto con los peones indígenas de la Sierra, la fiesta en honor de la Virgen de Guadalupe, madre de los indios, que ya empezó un día antes, y a la que les invito.

zongolica, 11 de diciembre de 1994

... ayer a las 5 empezó a venirse el cielo abajo y llovía con tanta intensidad que la lluvia penetraba por el techo – a las 9.30, en un momento de cese de la lluvia, me fui al pueblo – en la adornada iglesia había misa – flores blancas en macetas se extendían como una avenida florida a ambos lados del pasillo entre las filas de bancos, desde la entrada hasta el altar de la virgen de guadalupe – los hombres se arrodillaban con sus sombreros en las manos ante la imagen de la señora – en el trayecto hacia san juan texhuacan vi por primera vez de forma consciente que todos los hombres levantaban el sombrero al pasar delante de un altar levantado en la calle en honor de la vrgen de guadalupe -- este movimiento hecho con salero me hizo gracia y me llevó a pensar que sería mejor si este gesto se lo hiciesen a sus mujeres... // estaba todo mojado, frío y desapacible, las calles embarradas, y yo tenía frío, pero miraba pasar a los hombres que seguían trabajando y decorando el arco floral de la iglesia que cada vez era más bonito... -- los decoradores del arco decían que a las 3 decorarían el portal – a las 3 los compadres no habían terminado todavía, sin embargo habían cometido el sacrilegio de pintar de minio el borde de este arco en lugar de las flores rojas que se colocaban allí antiguamente -- a las cinco se había terminado -- el arco fue bendecido con incienso y las mujeres ancianas besaron una pequeña imagen de la virgen de guadalupe allí colocada -- la banda de música "marcha azteca" estaba preparada, se puso a tocar a una señal dada y dejó de tocar a otra señal cuando todos los hombres fueron llamados a abrazarse al arco, y éste, de forma mágica se puso en movimiento en dirección a la iglesia sobre innumerables piernas, se levantó lentamente sujetado con cuerdas desde el techo – entonces la banda comenzó a tocar de nuevo y los campesinos empezaron a caminar con ofrendas de flores y numerosas imágenes grandes y pequeñas de la virgen de guadalupe que habían traído a la iglesia de zongolica desde sus casas particulares y de sus pueblos...

zongolica, 12 de diciembre de 1994

... he vivido tantas cosas que mis saturados días en berlin me parecen aburridos – qué maravilla cómo celebran las fiestas los mexicanos! -- no parecen tener la presión de las citas, de alguna manera todo se llega a realizar sin prisa, y van llegando de todas partes... -- ayer por la tarde cuando ya quería ir para casa, vi una serpentina luminosa que bajaba retorciéndose por la última montaña de zongolica: de los pueblos de los alrededores venían los campesinos en autobuses especiales, en coches particulares y camiones atiborrados a las “mañanitas”, el comienzo de las fiestas de la virgen de guadalupe -- los vehículos bajaban al pueblo tocando el claxon, con los intermitentes encendidos, o con la música sonando y les esperaba junto al borde una multitud de gente que les saludaba – se contaron unos 109 vehículos entre grandes y pequeños... //

después de que la niebla se fue tras las montañas el cielo está hoy azul – el sol calienta el valle y seca las calles embarradas -- es el día de la virgen de guadalupe -- desde muy temprano se hacen estallar cohetes y el bombo de la banda de música se va acercando con su ritmo y a veces deja escuchar una melodía -- alrededor de las 11 me fui hacia la iglesia, contenta, bajo un cielo espléndido y me encantó cómo iban ataviadas las indias con sus blusas de encajes, los niños emperifollados, los adornos en el pelo y todo el cariño y el recogimiento que mostraban – en el atrio de la iglesia me encontré con un indio bajito de palapa que se presentó como el narrador y enseguida mostró un ejemplo de su arte: se puso a contar con una viveza cada vez más en aumento las historias poéticas de “tlacutce” – estaba tan entusiasmada con sus gestos, su voz cambiante y los ojos vivarachos que apenas prestaba atención al contenido de las historias – luego me pidió el señor narrador que le escribiese en mi idioma un saludo para él -- encontré un trozo de papel y le escribí una pequeña carta -- después me dictó él un par de frases en “nahuatl” que traducidas significan: buenos días, muchas gracias por haber venido para saludarnos...

Palabras para concluir

México es el país de mi corazón, pero no quiero dar la impresión de que lo veo de manera eurocéntrica, con los ojos románticos de quien quiere conservar para su ventaja las tradiciones indígenas y la inocencia de la gente, y aprovecharse del cambio favorable de la moneda para vivir y comprar a bajo precio productos de artesanía.

Entre otras cosas, yo había ido también a la Sierra para visitar a un grupo de tejedoras locales y, a ser posible, organizar una exposición de sus productos en cooperación con el Museo Etnográfico de Hamburgo.

zongolica, 10 de diciembre de 1994

... a través de la radio local, guillermo había anunciado mi visita en san juan a la casa de doña candelaria y había prometido que las tejedoras prepararían una demostración de los procesos de su trabajo... -- salí en autobús hacia la montaña – por una carretera cuyas piedras y baches sobrepasaba todas las expectativas, me hizo recordar un viaje en una pequeña barca en alta mar que duró 40 minutos... --

me esperaba un jovencito, que me llevó a la casa de candelaria – había reunido a cuatro mujeres – una hilaba lana con una rueca tradicional, otra tejía una muestra multicolor en un telar, una tercera bordaba una mantilla tejida y la cuarta trabajaba en el ornamento tradicional del pelo; además estaban preparadas unas cuantas piezas tejidas – primero tenía yo necesidad de hacer un pis y doña candelaria me condujo, disculpándose, a su retrete en un apartado de madera en el que el mal olor era tal que me impedía respirar... – no era la primera vez que me daba cuenta, en este viaje de vuelta a México, de que había perdido la sensibilidad para este tipo de exotismo, de que ya no me parece romántico ver los autobuses traqueteando por los parajes, niños pobres y sucios, mujeres descalzas incluso cuando hace frío y desgastadas de tanto trabajo, campesinos borrachos, situaciones higiénicas miserables, a pesar de un paisaje tan lleno de belleza, de unos mercados rebosantes de color, a pesar de la fantasía y creatividad que desarrollan cuando decoran iglesias y casas, y de que ya no puedo disfrutar embelleciendo todo esto más que como una extranjera de paso– me parece horrible, me parece escandaloso, que en un país tan rico como México tantas personas vivan en circunstancias tan insalubres y tan difíciles.

En el siglo XX, se ha visto el comienzo de una reconquista del espacio público propio, de una recuperación de raíces y tradiciones, que me parece importante, pero si hablamos de la 'reinención del espacio público', tal y como hemos hecho, quizá podamos enfocarlo también de otra manera y hablar de educación, de servicios higiénicos, hospitales y de un pago justo para el trabajo de los indios.

Gisela Weimann, Berlín 2002

Traducción: Ramona Domínguez, Isabel Martín, Angiola Bonanni

ANEXO I:**Nuhusehe Educación y Desarrollo, A.C.**

Documento de presentación institucional de esta organización no gubernamental orientada al desarrollo de los pueblos indígenas del Estado de Hidalgo. Cedido por Isaac Escamilla Sandoval, Secretario de Nuhusehe.

CURRICULUM NUHUSEHE

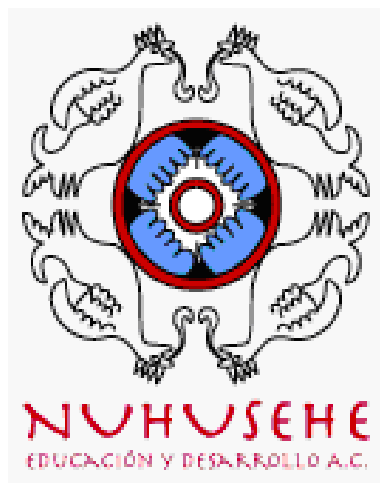
Nuhusehe Educación y Desarrollo, A.C. tiene aproximadamente dos años de existencia, de los cuales se ha ocupado la mayor parte del trabajo en el establecimiento legal y jurídico de la organización. En cuanto a la labor específica de nuestros objetivos, cabe mencionar si se han realizado algunos proyectos.

Lo anterior se menciona para aclarar como todo el trabajo realizado hasta el momento, se ha hecho por medio de asociados voluntarios, de tal modo manifestamos agrado al reconocer los logros alcanzados sin contar con trabajadores asalariados. Sin embargo, nos damos cuenta que tampoco se ha podido aprovechar del todo el potencial de los asociados.

Nuhusehe Educación y Desarrollo, A.C. comenzó actividades (previas a su constitución), en junio del 2002 a través de la distribución de 150 despensas proporcionadas por el Banco de Alimentos del Centro del Estado de Hidalgo, A. C. (BACEH), beneficiando a familias de comunidades del Municipio de Tlahuiltepa y comunidades del Municipio de Cardonal.

Desde agosto del 2003 hasta julio de 2005, se aumentó el número de despensas repartidas a los ancianos de veinticinco comunidades de las mismas regiones. Cabe mencionar, la entrega de las despensas tenía como motivo establecer presencia por medio de un trabajo paralelo de reuniones realizadas a partir de procesos organizativos en las comunidades. De tal modo alcanzamos a ver la necesidad de trabajar algún mecanismo de problematización propia de los ciudadanos respecto sus condiciones de vida; motivo suficiente para proponer el proyecto de "Diagnósticos Participativas en comunidades de Cieneguilla y Cardonal con perspectiva juvenil", el cual si fue otorgado y aplicado en cinco comunidades. Los resultados obtenidos son de gran valía tanto para las comunidades como para Nuhusehe pues a partir de las demandas producidas en los talleres es posible comenzar la gestoría y trabajo de base para su realización.

La asociación también ha participado en la organización de un taller para promotores del desarrollo y el cuidado del medio ambiente; y llevando a cabo conferencias culturales y de desarrollo humano en la ciudad de Ixmiquilpan y en el pueblo de Santuario.



NUHUSEHE: (Hñahñu) LUZ INTERIOR QUE FLORECE

Somos una Organización de la Sociedad Civil que tiene como fundamento un espíritu de trabajo comprometido con cada persona ávida de un desarrollo humano integral logrado a partir de procesos perennes de educación popular.

Apostamos por la fuerza de la unidad ciudadana para propagar por medio de acciones el aliento de un mundo mejor, a partir de un desarrollo generado desde el interior de comunidades, respetando su cultura y su forma de organización.

Creemos en un círculo de vida donde todos los seres en tanto interdependientes coexistimos armónicamente.

Concebimos necesario establecer un vínculo entre necesidades de comunidades rurales e intenciones de personas comprometidas con una realidad menos injusta.

NUESTRA MISIÓN

Generar procesos participativos que incidan en la educación y el desarrollo de los habitantes de la región, para lograr una mejor calidad de vida mediante la gestión y aplicación de recursos y colaborar con la formación de personas, pueblos y regiones conscientes de la comunidad humana a la que pertenecen.



NUESTRA VISIÓN

Una comunidad regional autogestiva, participativa, autocrítica, protectora del medio ambiente, generadora de relaciones sociales con equidad y consciente de su identidad y de su propio desarrollo. Proyectos productivos generosos con el medio ambiente y con la vida familiar.

NUESTRA FILOSOFÍA

Sabemos que los habitantes del medio rural cuentan con los conocimientos, capacidad, y voluntad suficiente para generar su propio desarrollo. Nuhusehe sólo es un medio para brindarles apoyo y acompañamiento para facilitar su proceso.



OBJETIVOS

- Promover el desarrollo rural alternativo mediante la recaudación y administración de fondos revolventes para beneficiar a personas, sectores y regiones de escasos recursos que realicen actividades con el fin de lograr mejores condiciones de vida y desarrollo de las comunidades y los grupos vulnerables, estableciendo convenios de colaboración, fideicomisos con organismos gubernamentales o privados; nacionales o internacionales.

- Establecer programas de educación popular que tengan como base una formación integral de la persona.

PLAN DE ACCIÓN

Movilizar recursos financieros y humanos para desarrollar proyectos:

- Productivos: hidráulicos, comercialización de productos regionales, agrícolas, frutícolas, forestales, ganaderos y ecoturísticos.
- Educativos: comunicación social, participación ciudadana, capacitación y formación humana (talleres), raíces culturales y medio ambiente.
- Bienestar social: hidráulicos, salud, alimentación y vivienda.



ZONA DE IMPACTO

La zona de trabajo es el norte del municipio de Cardonal y el sur del municipio de Tlahuiltepa del Estado de Hidalgo, una gran parte es la región de Cieneguilla ubicada, en los límites de la Sierra Madre Oriental. Su topografía es ondulada con montañas pronunciadas, su clima es templado y la vegetación es variable: se encuentra abundante pino piñonero como vegetación de transición a ésta región en donde hay mayor presencia de encinos y enebros intercalados de matorrales. De acuerdo a su ecosistema es posible el cultivo de hortalizas, árboles frutales y la ganadería en baja escala. La comunicación es por medio de 40 km de terracería desde la cabecera municipal de Cardonal. Esta brecha comunica a más de 30 comunidades de los municipios de Tlahuiltepa, Eloxochitlán y Cardonal.

LOGROS

- Coorganizador y ponente en la Escuela Nacional para Promotores en el Medio Ambiente y el Desarrollo.

- Cuarenta Egresados de la Escuela Nacional para promotores en el Medio Ambiente y el Desarrollo 2004-2005 (actualmente se esta llevando a cabo el ciclo 2005-2006).
- Gestión de recursos para realizar Diagnósticos Participativos con perspectiva juvenil en los municipios de Cardonal y Tlahuiltepa.
- Gestión de recursos para la obtención de infraestructura para un grupo de artesanos textiles con el gobierno del Estado y con el Programa de PACMYC.
- Integración al impulso de una Agenda Ciudadana Municipalista Nacional propuesta por más de veinte OSC´s y convocada por CESEM Heriberto Jara, A.C.
- Realización de talleres para presentar la primera Agenda Ciudadana Municipalista de Mujeres en Cardonal.



ESTRUCTURA

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidenta: Araceli Mendoza Chávez

Secretario: Isaac Escamilla Sandoval

Tesorero: Rubén Quijada Escamilla

Director: Fortino Chávez Sánchez

Representante legal: Serafín E. Escamilla Barrera

CONTACTO

Correo electrónico: nuhusehe@lycos.com

Ignacio Zaragoza No. 2-1 esq. Benito Juárez. Santuario, Cardonal, Hgo. C.P. 42370
Teléfono: (01-759) 728-50-19

Monte olimpo No.130 Lomas de Vista Hermosa. Pachuca, Hgo. C.P. 42026 Teléfono y
fax: (01-771) 713-69-37

Zempoala No. 9 int. 103 Col. Narvarte Del. Benito Juárez. México, D.F. C.P. 03020
Teléfono y fax: (01-55) 55-19-51-80, 55-19-32-91



DONACIONES

La Asociación depende en parte importante de donativos en efectivo o especie que la sociedad en general e iniciativa privada nos proporcionan.

Las comunidades beneficiadas y Nuhusehe plantean sus necesidades, tú puedes ayudar a satisfacerlas.

Somos Donataria Autorizada por la Secretaria de Hacienda y Crédito Público, por tanto podemos otorgar recibos deducibles de impuestos. Nuestra cuenta bancaria es: 0144870522 en BANCOMER a nombre de Nuhusehe, Educación y Desarrollo, A.C.

HISTORIA E IDENTIDAD NUHUSEHE EDUCACIÓN Y DESARROLLO, A.C.

Nuhusehe Educación y Desarrollo, A.C. es una organización que surge por la necesidad de realizar acciones para transformar el modo de vida de la sociedad desde la persona, su célula primaria. Una premisa básica de nuestro actuar es incidir en los mecanismos de conducta de la gente por medio de una educación integral para la vida, nosotros no estamos interesados en trabajar como competencia de la educación oficial, se trata más bien de llenar los grandes vacíos que existen en dicha institución, además de realizar un trabajo de formación humana mucho más amplio que incluya a toda la comunidad en procesos de reconciliación del individuo consigo mismo; se trata de concebir la vida como un proceso perenne de constante aprendizaje. Estamos conscientes que para poder realizar un cambio exterior, comunitario; es primordial la existencia de una transformación interna, de la persona, de las familias; es indispensable reconciliarse con la integridad de la persona. Inmersos en una inercia de materialismo donde la mayor importancia es dada a lo externo y a lo material, el sujeto se encuentra en una crisis de identidad interna, pues nuestros parámetros para el buen ser se establecen en función de lo externo, del bienestar material, dejando en un segundo término o más bien olvidando casi por completo la importancia de la entereza interior.

Para hablar respecto la visión de Nuhusehe Educación y Desarrollo, A.C. es oportuno explicar nuestro nombre, cual fue establecido después de varias sesiones de deliberación entre los asociados. En primer lugar, la razón por la cual escogimos un nombre en Ñhañhu no sólo es porque pertenecemos a una región Ñhañhu sino porque estamos convencidos de la transformación necesaria de nuestras sociedades a partir de la revalorización de nuestras raíces prehispánicas; tan sólo para mencionar un ejemplo tomemos en cuenta la concepción de comunidad venida de nuestros antepasados, tan distinta al individualismo a ultranza impuesto en nuestros días. Una especie de contradicción podría ser, que ningún asociado domina por completo el idioma Ñhañhu, sin embargo nuestra convicción esta puesta en

recuperar nuestra cultura madre, pues en más de cinco asociados sus ancestros directos hablaban el Ñhañhu.

Nuhusehe significa despertar desde dentro, acepción clara que indica nuestras intenciones para potenciar los frutos desde su semilla, poder llegar a lo profundo de las organizaciones comunitarias es nuestro objetivo y para esto hemos considerado indispensable la mediación de la Educación Popular como un aliado muy poderoso para buscar el desarrollo benéfico a los pueblos. Las condiciones de vida en las que nuestros hermanos de la región acostumbran vivir, tienen casi como constante: una precariedad económica, en el sentido de falta de dinero y falta de servicios estipulados como indicadores de calidad de vida. Sin embargo, lo paradójico se vuelve a presentar pues cuentan con lugares hermosos y prolíficos para vivir. Por tanto nuestra intención no esta enfocada prioritariamente a un progreso económico; esto vendrá como consecuencia de una revalorización de la cultura propia. Así, la educación se convierte en la tarea sustancial para llevar a cabo el seguimiento de nuestras utopías.

El fin motor de la organización es el establecimiento de un desarrollo autónomo al interior de las comunidades, que proporcione antes que una sustentabilidad económica, una sustentabilidad social; por supuesto sin dejar a un lado el bienestar material, pero con la diferencia de seguir las iniciativas resueltas desde el interior, ya no continuar con la inercia de la modernidad progresista que atenta contra el propio discurrir tradicional de los pueblos. La tarea de establecer células autogestivas con miras a un desenvolvimiento alterno de la exclusión capitalista. Así como la reivindicación del sentido espiritual de nuestras existencias son objetivos esenciales de Nuhusehe: El despertar desde adentro.

La razón por la cual se tomo la decisión de trabajar en la región de Cieneguilla es porque en éste lugar, con ésta gente se han visualizado grandes posibilidades de incidir en la sociedad. No sólo por la nobleza de la naturaleza del lugar, pues es un lugar en donde si se trabaja la tierra y se realizan planeación agrícola es posible obtener buenas producciones básicas, sino también por la nobleza de su gente, no existe evidentemente la influencia de alguna cultura nativa del lugar, más bien ha sido un lugar poblado recientemente, por tanto ésta gente al llegar al lugar ha buscado los modos de sobrevivir. Por el momento se ha planteado como objetivo principal trabajar en dicha región, sin embargo no podemos dejar de notar las necesidades y las posibilidades de acción en la región vecina del Valle del Mezquital.

Nuhusehe es una iniciativa de unas pocas personas que ha ido sumando adeptos en su organización a partir de la identificación de una real necesidad por ya hacer algo en contra de la inercia generalizada de injusticia social. Respecto de la Historia como tal de la organización no tenemos mucho de que hablar pues tenemos menos de tres años de estar trabajando en estos propósitos. Estos primeros años una parte importante del trabajo de los asociados se ha enfocado en aspectos referentes a la formalización de la Asociación Civil.

Respecto del trabajo de la organización referente a su misión cabe mencionar todo el trabajo realizado hasta el momento se ha proporcionado voluntariamente, de tal modo que nos hemos encontrado atrapados en una especie de circulo vicioso pues en tanto no contemos con fondos para mantener un equipo de trabajo será mas difícil conseguir los recursos para nuestro desenvolvimiento. Por tanto, en las últimas pláticas de nuestros asociados hemos encontrado la necesidad de contar con una fuente permanente de ingresos propia de la organización. Volviendo al trabajo realizado podemos mencionar una alianza estratégica establecida con el Banco de Alimentos del Centro del Estado de Hidalgo (BACEH), por medio de la cual dicha organización contaba con mayor alcance territorial de beneficiarios al apoyarse en Nuhusehe para hacer llegar despensas a personas marginadas

de la región de Cieneguilla. El modo como se había convenido la entrega fue en función de estudios socioeconómicos realizados a las personas de distintas comunidades llegando a la conclusión de quienes se encontraban en mayor necesidad eran las personas ancianas o desamparadas, razón por la cual dichas personas fueron las beneficiarias. Nuhusehe realizaba la labor de llevar hasta la región las despensas sin ningún costo extra, al interior de nuestra organización concebimos ésta labor como un esfuerzo para posicionarnos en la región y lograr que la gente nos identificara como organización. Cabe mencionar que la intención era realizar pláticas paralelas con las distintas comunidades, no sólo en función de las despensas entregadas sino para fungir como escuchas de sus necesidades para así nosotros poder buscar los modos de realizar las gestiones necesarias, al final no se realizaron como debían pues los asociados voluntarios no contaban con la disponibilidad para realizarlas. Éste programa se estuvo realizando seis meses antes de la constitución de Nuhusehe y se terminó un año y medio después de la constitución, en total duro dos años, la razón por la cual llegó a su fin fue la disminución del acopio de alimentos en BACEH, sin embargo tiempo después BACEH propuso de nuevo la alianza pero ahora Nuhusehe no contaba con fondos motivo por el cual decidimos aumentar el precio de las despensas para poder costear la distribución, lo cual a final de cuentas vino a terminar con las entregas pues las despensas venían con menos alimento y mas caras.

Otro trabajo por mencionar es el financiado por el Instituto Mexicano de la Juventud para realizar Diagnósticos participativos con los jóvenes en la región de Cieneguilla. El motivo de ésta iniciativa fue sacar de la voz de los mismos sujetos de las comunidades el estado de cosas de sus pueblos; a grandes rasgos los talleres partían de las líneas de historia de su comunidad, distintos capitales con los que cuentan y pistas de solución para sus problemáticas. Nuestro objetivo primero era realizar diagnósticos en siete comunidades sin embargo por falta de organización de nuestros asociados y falta de respuesta en las comunidades al final sólo se pudieron realizar cuatro. Si cabe mencionar que en algunas comunidades la apatía encontrada respecto a iniciativas de desarrollo fue muy grande, esto nos sirvió para distinguir con cuales comunidades es mejor trabajar. En las comunidades donde sí se realizaron no sólo trabajamos con los jóvenes pues son lugares de muy alta migración donde la mayoría de los habitantes del pueblo son mujeres, niños y adultos. Sin embargo la respuesta que recibimos de su parte fue entusiasta pues ellos mismos nos dijeron que no hay gente que realice esa labor de escucharlos. Nuhusehe asumió el compromiso de dar seguimiento a las pistas de solución que ellos mismos pensaron para sus problemas, sin embargo ahora nos encontramos con la falta de recursos para realizar dicha tarea.

Así es como nos encontramos hasta el momento, más que con logros con dificultades, sin embargo la esperanza sigue en pie de lucha y por ahora estamos en búsqueda de fondos, pues nos hemos dado cuenta que es necesario contar con disponibilidad de recursos para el equipo de trabajo.

GRACIAS POR SU ATENCIÓN Y COMENTARIOS

BIBLIOGRAFÍA

- 10 Mexican Photographers*, texto de Olivier Debrouse, edición Pablo Ortiz Monasterio, SEP, México 1986
- 30 años de Fotoperiodismo Internacional: World Press Photo*, 150 años de la Fotografía, CONACULTA, INBA, Museo de Arte Contemporáneo internacional Rufino Tamayo, México D. F. 1989
- AAVV: *Die Indianer*, Verlag C. H. Beck, München 1995
- AAVV: "Color indio", en: *Edición Especial Arqueología Mexicana*, Fotografía de Guillermo Aldana, N° 10, México D.F. 2002
- AAVV: "Los dioses de Mesoamérica", en: *Arqueología Mexicana*, Vol. IV, N° 20, México D.F. 1996
- AAVV: *Aperture / Latin American Photography*, N° 109, Aperture Foundation, New York, Winter 1987
- AAVV: *De Fotógrafos y de Indios*, Ediciones Tecolote, México D. F. 2000
- AAVV: "Mariana Yampolsky 1925-2002", en: *Alquimia*, Sistema Nacional de Fototecas, año 5, núm. 15, otoño 2002, México
- AAVV: *Tiempo Suspendido*, Pedro Tzontémoc, Fotografía sobre la ruta de Antonio Artaud en la Sierra Tarahumara, Grupo Editorial Casa de las Imágenes, México 1995
- AAVV: *Aspectos de la Fotografía en México*, Vol. 1, Federación Editorial Mexicana, México D. F. 1981
- AAVV: "Somos viento", en: *ojarasca*, México D.F., octubre 1997, no. 6, pp. 11-18
- AAVV: *La mujer en el mundo prehispánico*, en: "Arqueología Mexicana", Vol. V N° 29, México D.F. 1995
- AAVV: *Las calaveras vivientes de Posada*, Editorial Innovación, México 1979
- AAVV: *Historia mínima de México*, El Colegio de México, México D.F. 1996
- ABELLEYRA, Angélica: *De espejos y espejismos, El arte actual en Oaxaca*, Colección Periodismo Cultural, CONACULTA, México 2001
- ACEVES, Manuel: *El mexicano: alquimia y mito de una raza*, Distribuciones Fontamara, México D.F. 1991

- ACOSTA, Jorge R.: *El Palacio del Quetzalpapalotl*, INAH, México 1964
- "Acta de Independencia del Imperio Mexicano", en:
<http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/1821C.pdf> (26.03.2011)
- ADALID, Héctor: "*Shinibi rawe – Todos los días*", en: *México Desconocido*, año XXVII, no. 329, Oct. 2003, México, pp. 52-58
- ADAMS, Erica H.: *Thinking through torches and mirrors: Mayan photographie*, en: "This Side Up!", EUA, Abril 2001, pp. 26/27
- AGUAYO QUEZADA, Sergio: *1968: Los archivos de la violencia*, Editorial Grijalbo, México 1998
- AGUILAR-MORNO, Manuel: *Handbook to life in the Aztec World*, California State University, Facts on File, USA 2006
- AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo: "El Pensamiento Indigenista de Lázaro Cárdenas", en: *América Indígena*, Instituto Indigenista Interamericano, Vol. 31, No. 4, México 1971, pp. 1007-1019
- "Oposición de raza y cultura en el pensamiento antropológico mexicano", en: *Revista Mexicana de Sociología*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, Año XXXI, Vol. XXXI, Núm. 1, México 1969
- AHUMADA, Alicia: *Barranca de Metztitlán –Reserva de la Biosfera / Metztitlán Canyon – Biosphere Reserve*, Textos de Elena Poniatowska, Salvador Arias, Salvador Montes, Offset Rebosán, México 2002
- AIGNER, Carl: "Das Feld der photographischen Bilder. Infrastrukturell-institutionelle Aspekte ihrer gesellschaftlichen Nationen", en: *Fotografie im Zentrum – Centrum für Photographie*, Symposium Dokumentation, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlín 1999, pp. 15-19
- ALCINA FRANCH, José: *Las culturas precolombinas de América*, Alianza Editorial, Madrid 2000
- ALONSO, Alejandro: "Idolatrías, de barcos a la deriva a cámaras de gas", en: *Reforma*, marzo 28, 1997, México, p. 20
- ÁLVAREZ BRAVO, Manuel: *Mucho Sol*, Presentación de Teresa del Conde, Colección Río de Luz, FCE, México D.F. 1989
- ÁLVAREZ ENRIQUEZ, Lucía: "Mixes en el D.F. – Cerca de los lejos", en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 23/24
- ÁLVAREZ, Lucía / BECERRA, Gabriela: "Totontepec mixe – Ser banda", en: *México Indígena*, México D.F., mayo 1990, no. 8, pp. 48-50

- ALVEAR ACEVEDO, Carlos: *Historia de México*, Editorial Limusa, México D.F. 2004
- AMEZCUA, Francisco: "El dios hombre, el mito y la leyenda Quetzalcóatl", en: *Boletín Bibliográfico*, N° 439, Año XVI, 15. Mayo 1970, México, pp. 7-9
- AMADOR, Judith / VERTIZ, Columba: "El INI, convertido en oficina de gobierno", en: *proceso*, México, 1 de julio 2003, pp. 66-69
- ANZA, Ana Luisa: "Una foto, un premio – Pedro Valtierra", en: *cuartoscuro*, año VI, no. 34, enero-febrero 1999, México D.F., pp. 22-25
- ANTA FONSECA, Salvador: "El cuidado común – La experiencia de las comunidades indígenas en Oaxaca", en: *ojarasca*, México D.F., agosto 1997, no. 4, pp. 10-15
- Aperture Masters of Photography – Manuel Álvarez Bravo*, Könemann Verlags GmbH, Aperture Foundation, Cologne 1997
- Aperture Masters of Photography – Tina Modotti*, Könemann Verlags GmbH, Aperture Foundation, Cologne 1999
- ARANDA LUNA, Javier: "Acozauca: Montaña rebelde", Fotografías de Elsa Medina, en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 33-37
- ARELLANO, Víctor: "De la fotografía a la instalación", en: *El Nacional*, México, 3 de Mayo 1994, p. 39
- ARGUETA, Arturo / EMBRIZ, Arnulfo: "Selva Lacandona – ¿Quién la perdió?", en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 37-40
- ARGUETA, Arturo / EMBRIZ, Arnulfo / NORIA, José Luis: "Kikapú: cazadores rituales", Informe del INI, en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 49-52
- ARIAS, Jacinto: "Palabras vivas", en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 73-75
- Arte Contemporáneo de México en el Museo Carrillo Gil*, INBA, Landucci editores, México 2000
- ARZIPE, Lourdes: "Si los mexicanos no estamos preparados para la democracia, los indios menos", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 4/5
- "Mujer campesina, mujer indígena", en: *América Indígena*, Instituto Indigenista Interamericano, Vol. 35, N° 3, México 1975, pp. 575-585
- ARROYO, Sergio Raúl: "La identidad enjaulada", en: *Luna Córnea*, no.13, sept./dic. 1997, México D.F., pp. 38-41

- ATENCO, Julio: "Un estado de cuenta", en: *ojarasca*, México D.F., agosto-noviembre 1995, no. 45, pp. 10-14
- AGUIERRE BELTRÁN, Gonzalo: "Derecho en puntos críticos", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 60-62
- AGUIERRE BELTRÁN: "Derrumbes de paradigmas", en: *México Indígena*, no. 9, México D.F., Oct. 1990, pp. 5-16
- AGUSTÍN, José: *Tragicomedia mexicana 1, La vida en México de 1940 a 1970*, Editorial Planeta Mexicana, México ²2001
- *Tragicomedia mexicana 2, La vida en México de 1970 a 1982*, Editorial Planeta Mexicana, México ²2002
 - *Tragicomedia mexicana 3, La vida en México de 1982 a 1994*, Editorial Planeta Mexicana, México 1999
- BAEZ, Lourdes: *Nahuas de la Sierra Norte de Puebla – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- BAEZ JORGE, Félix: "¿Hacia el crepúsculo indigenista?", en: *México Indígena*, México D.F., mayo 1990, no. 8, pp. 5-12
- BALBOA, Juan: "Chiapas – Cruz de exilio", en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 21-24
- "Las cuatro fronteras de la Selva", Fotografías de Antonio Turok, en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 69-78
- BALDERAS, Rosy: "El desierto de los mayos", en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, p. 63
- BALDWIN, Neil: *Leyendas de la Serpiente Emplumada – Bibliografía de un dios mexicano*, Plaza & Janés Editores, Barcelona 1999
- "Banco Nacional de Crédito Ejidal", en:
<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/rap/cont/6/pr/pr5.pdf>
 (26.03.2011)
- BARABAS, Alicia: "Utopía mazateca", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F., Oct. 1989, pp. 53/54
- BARRIENTOS LOPEZ, Guadalupe: *Otomíes del Estado d México – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida -Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona ⁸1989

- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto: "La elocuencia como servicio", en: *ojarasca*, México D.F., agosto-noviembre 1995, no. 45, pp. 53-60
- "El antropólogo y sus indios imaginarios", en: *ojarasca*, México D.F., octubre 1997, no. 6, pp. 8-10
- BARTRA, Armando: "Las poses de Nacho López", en: *cuartoscuro*, año VII, no. 44, sept.-oct. 2000, México D.F., pp. 25-45
- BARTRA, Eli: *Mujeres en el arte popular: de promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, Fotografías de Irma Villalobos, UAM, FONFCA, México D.F., 2005
- "Más allá de la tradición: sincretismo, género y arte popular en México", en: http://www.tau.ac.il/eial/IX_1/bartra.html (27.10.2011)
- BARTRA, Roger: *La jaula de la melancolía*, Editorial Grijalbo, México 1996
- *Anatomía del Mexicano*, Selección y Prólogo de Roger Bartra, Plaza Janés, México 2002
 - "Los indios ocoronis: memorias de una identidad perdida", en: *Luna Córnea*, no.13, sept./dic. 1997, México D.F., pp. 32-37
- BASTIÁN, Jean-Pierre: "Conversiones religiosas y redefinición de la etnicidad en el estado de Chiapas", en: *TRACE 54*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, Diciembre 2008, pp. 19-30
- BAURET, Gabriel: *De la fotografía*, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires 1999
- BAYONA ESCAT, Eugenia: *Las Camaristas Sbeik. Mujeres indígenas fotógrafas en San Cristóbal de las Casas, Chiapas*, tesis para obtener el Grado de Maestría en Antropología Social, directora de tesis: Dra. Gabriela Vargas-Cetina, San Cristóbal de las Casas, 2001
- BECEYRO, Raúl: *Ensayos sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 2003
- BÉJAR NAVARRO, Raúl: *El Mexicano – Aspectos culturales y psico-sociales*, Coordinación de Humanidades, UNAM, México 1983
- BELLINGHAUSEN, Hermann: "Donde nada parece haber estampas de la residencia zapatistas", en: *Luna Córnea*, no. 12, mayo/agosto 1997, México D.F., pp. 94-97
- "Su fragilidad tal cual", en: *Luna Córnea*, no. 9, 1996, México D.F., pp. 24-28
 - "Caligrafía de las cosas", en: *Luna Córnea*, no. 5, 1993, México D.F., pp. 7-13

- “Viajes a la América exótica”, en: *Luna Córnea*, no. 2, primavera 1993, México D.F., pp. 118-123
- “Tijuana en dos tiempos - Ritos de paso”, en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 25-30
- “La mexicanización de México”, en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 60-62
- “La experiencia democrática”, entrevista con Othón Salazar, en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 43-49
- “La vida en voz alta – Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca”, Fotografías de Mariana Rosenberg, en: *ojarasca*, México D.F., octubre 1991, no. 1, pp. 28-45
- “La selva maya y la milpa que camina”, en: *ojarasca*, México D.F., noviembre 1993, no. 26, pp. 49-53
- “La selva maya y la milpa que camina”, en: *La Jornada*, México D.F., 27 de julio de 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2009/07/27/index.php?section=politica&article=018n1pol> (06.02.2010)

BELLINGHAUSEN, Hermann / ORTIZ, Mauricio: “El despertar de la Cuetzalan”, en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 33-40

BENNETT, Wendell Clark: *Los Tarahumaras – una tribu del norte de México*, Instituto Nacional Indigenista, México 1978

BENNHOLDT-THOMSEN, Veronika, MÜSER, Mechthild y SUHAN, Cornelia: *FrauenWirtschaft, Juchitán – Mexikos Stadt der Frauen*, Frederking & Thaler, München 2000

BENÍTEZ, Fernando: *Los Indios de México*, Antología, Prólogo de Carlos Fuentes, Biblioteca Era, México D.F. 2000

– *Los Indios de México*, vol. 2, Biblioteca Era, México D.F. 1968

BENJAMIN, Thomas: *A Rich Land, a Poor People: Politics and Society in Modern Chiapas*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989

BERDEJA, Jorge Luis: “Tzeltales y tzotziles, en una exposición fotográfica”, en: *El Universal Cultural*, México, 4 de Septiembre de 1996, p. 4

BERGER, John: “Los sobrevivientes”, en: *México Indígena*, México D.F., mayo 1990, no. 8, pp. 21-30

BERMEJILLO, Eugenio: “Página purépecha – “Te vi en *La Voz*””, en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, p. 48

- “Los mártires tlaxcaltecas - Crías cuervos”, en: *México Indígena*, no. 9, México D.F., Oct. 1990, pp. 32/33
- “Los kumiai de Baja California - En la frente de Dios”, en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 13-18
- “Hacia la autonomía india”, en: *ojarasca*, México D.F., agosto-noviembre 1995, no. 45, pp. 30-36
- “Panorama desde la montaña”, Entrevista con Abel Barrera, en: *ojarasca*, México D.F., mayo 1997, no. 1, pp. 16-19
- “Recomendaciones para violentos –Alta Huasteca veracruzana”, en: *ojarasca*, México D.F., julio 1997, no. 3, pp. 14-17
- “Por la puerta trasera -Reformas constitucionales en los estados”, en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1997, no. 5, pp. 14/15
- “Legislar para incumplir”, en: *ojarasca*, México D.F., noviembre 1997, no. 7, pp. 18-20

BESSERER, Frederico: “Mixtecos errantes”, en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 16-18

- “Mixtecos migrantes - Unidos allá, acá”, entrevista con Filemón López, en: *México Indígena*, no. 13, México D.F., octubre 1990, pp. 40-43
- “Un viajero de Mixtepec”, entrevista en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 44/45

BILLETER, Erika: *Fotografie Lateinamerika 1860-1993, Canto a la realidad*, Benteli-Werd Verlag, Wabern-Bern 1993

- *Nachdenken über Mexiko, Fotografien von Mariana Yampolsky*, Benteli-Werd Verlag, Wabern-Bern 1994
- *Fiesta und Ritual – Graciela Iturbides Mexiko*, Benteli-Werd Verlag, Wabern-Bern 1994

BLANCO, Alberto: “Fotografías de la frontera: fronteras de la fotografía”, en: *Luna Cornea*, no. 7, 1995, México D.F., pp. 15-23

BOLAÑOS CADENA, Laura: *La identidad perdida y otros mitos*, Editorial Vila, México D.F. 2001

BOLETÍN DE PRENSA: *Creencias / Beliefs. Photographs by Maruch Sántiz Gómez*, The Mexican Cultural Institute of New York, USA, May 27 – July 30, 1999

BONFIGIOLI, Carlo: "Semana Santa en San Javier, Sinaloa - Los mayos de razón", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 35-39

- "intertribal 89 – Ceremonias de identidad", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 27-30
- "¿Quiénes son los matachines?", con fotografías de Teúl Moyrón, en: *México Indígena*, México D.F., marzo 1991, no. 18, pp. 33-39
- "Encuentro de matachines rarámuri – Notas y reflexiones", en: *México Indígena*, México D.F., marzo 1991, no. 18, pp. 63-65

BONFIL BATALLA, Guillermo: "Las culturas autónomas", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F., Oct. 1989, pp. 11-15

- "Diferentes pero iguales", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 60-62
- "Por la diversidad del futuro", en: *ojarasca*, México D.F., abril 1992, no. 7, pp. 12-18
- *México profundo, Una Civilización negada*, Editorial Grijalbo, México D. F. 1994
- "Lo propio y lo ajeno –Una aproximación al problema del control cultural", en: Colombes, Adolfo (compilador), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, Diálogo abierto Sociología, México D.F. 2002, pp. 79-86
- *Simbiosis de culturas –Los inmigrantes y su cultura en México*, Concejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México 1993
- "El concepto de indio en América", en: <http://descendantofgods.tripod.com/id145.html> (27.10.2011)

BONIFAZ NUÑO, Rubén: *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca*, UNAM, México 1996

- *Imagen de Tláloc*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, México 1986

BRICEÑO, Roberto / MARINO, Citlali: "Consejo Supremo Purépecha – Pensar la región", en: *México Indígena*, México D.F., mayo 1990, no. 8, pp. 53-55

BRIESEMEISTER, Dietrich / ZIMMERMANN, Klaus (Ed.): *Mexiko heute – Politik, Wirtschaft, Kultur*, Editorial Vervuert, Frankfurt am Main 1992

BROCK, Nils: "Aufstieg in die "Wohlstandsliga"? – Mexikos Wirtschaftswachstum hat

viele Schattenseiten", en: *Neues Deutschland*, 08.06.2007, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/aufstieg.html> (21.03.2008)

BRUEGGEMANN, Juergen / LADRÓN DE GUEVARA, Sara / SÁNCHEZ BONILLA, Juan: *Tajín*, Fotografías de Rafael Doniz, El Equilibrista México / Turner Libros Madrid 1992

BUEN ABAD DOMÍNGUEZ, Fernando: "Pedro Tzontémoc", en: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=23128> (27.01.2006)

BURGHARDT, Peter: "Der anziehende Chic des Revolutionärs – Idealisten und Intellektuelle aus Europa folgen in Mexiko der friedlichen Tournée der Zapatisten-Armee des Subcomandante Marcos", en: *Süddeutsche Zeitung*, No. 57, 09.03.2001, sueddeutsche.de, SZ-Archiv A1196823

CABRAL, Amílcar: "La cultura, fundamento del movimiento de liberación", en: Colombres, Adolfo (compilador), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, Diálogo abierto Sociología, México D.F. 2002, pp. 137-145

CAMACHO SERVIN, Fernando: "Fotógrafo estadounidense propone "una radiografía" del maíz como elemento fundacional", en: *La Jornada*, 19 de marzo de 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2009/03/19/index.php?section=cultura&article=a04n1cul> (29.06.2006)

Camaristas, Fotógrafos mayas de Chiapas – Mayan Photographers, Centro de la Imagen, CIESA, Casa de las Imágenes, México 1998

CAMPANUR NEGRETE, Domingo: "Desde este lado – Sí", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 49/50

CÁRDENAS, Lázaro: "El pensamiento indigenista", en: *América Indígena*, Instituto Indigenista Interamericano, Vol. 31, N° 4, México 1971, pp. 1007-1019

CARDOZA y ARAGÓN, Luis: "La Conquista de América", en: *México Indígena*, México D.F., mayo 1990, no. 8, pp. 41/42

CARMAGNANI, Marcello: *El regreso de los dioses: el proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca*, Fondo de Cultura Económica, México 1988

CARRILLO TRUEBA, César: "El ojo en el filo – La fotografía de López", en: *ojarasca*, México D.F., noviembre 1997, no. 7, pp. 10/11

CARRILLO ZAMORA, Enrique: "Desde este lado - ¿Cómo ha sido el trato?", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 47/48

"Carlota Duarte im Gespräch mit Maruch Sántiz Gómez", Traducción de Caroline Kesser, en: *Material für Kopf und Bauch*, Zürich, Februar 1999

- CASAS, Alejandro: "Una montaña de problemas", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 38-41
- CASO, Alfonso: *La Comunidad Indígena*, Secretaría de Educación Pública, México 1971
- *Indigenismo*, Instituto Nacional Indigenista, México 1958
 - "Lo que no es indigenismo", en: *Acción Indigenista*, Boletín Mensual del Instituto Nacional de Indigenista, Núm. 182, Ciudad de México 1968
 - "Contribución de las Culturas Indígenas de México a la cultura mundial", en: *México y la Cultura*, SEP, México 1946, pp. 51-79
- CASSEL, Jonathan F.: *Tarahumara indians*, Naylor Co, San Antonio 1969
- CASSIRER, Ernst: *Antropología filosófica – Introducción a una filosofía de la cultura*, Colección Popular, Fondo de la Cultura Económica, México
- CASTAÑEDA, Agustín: "Desde este lado - Respeto", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 14/15
- CASTELLOTE, Alejandro (Edit.): *Mapas abiertos – Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, Editores Lunweg, Barcelona s/f
- CASTILLO, Antonio: "Un contrato inaceptable", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1993, no. 24, pp. 37-39
- CASTRO RAMÍREZ, Fernando: *FotoFest '98*, en: "Art Nexus", N° 30, Bogotá, Colombia, Octubre-Diciembre 1998, p. 58
- Ce-Acatl*/Revista de la Cultura de Anahuac, "Indígenas en la Ciudad de México", núm. 101, verano de 1999, México D.F.
- Ce-Acatl*/Revista de la Cultura de Anahuac, núm. 10, diciembre de 1998, México D.F.
- Ce-Acatl*/Revista de la Cultura de Anahuac, núm. 103, verano del año 2000, México D.F.
- CHÁVEZ, Tunuary y Cristian: "Minería en Wirikuta; contra todo", en: *La Jornada*, México D. F., 7 de agosto de 2010, <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2010/08/07/index.php?section=opinion&article=002a1pol> (12.02.2011)
- CHIMAL, Carlos: "Movimiento perpetuo – Mixtecos en California", Fotografías de Eniac Martínez, en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 33-45

- Chikuasen tachia lismej itech sayoj se ixtololo – Seis miradas nahuas en un solo ojo*, Texto de Valeria Vega, Espacio Espiral, Totalmanik, Casa América Catalunya, CONACULTA, México 2009
- CLEDINNEN, Inga: *Los Aztecas-Una interpretación*, Nueva Imagen, Editorial Patria, México 1998
- COLLEY, Kara Shane: "Building Casas with the Habitat for Humanity", en: http://www.transitionsabroad.com/publications/magazine/0705/volunteer_in_chiapas_mexico_building_houses.shtml (11.06.2010)
- COLLINGS, Peter R.: *The Huichol of Mexico*, Casa Isabel, Puerto Vallarta 2002
- COLOMBRES, Adolfo: "Elementos para una teoría de la cultura en Latinoamérica", en: Colombres, Adolfo (compilador), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, Diálogo abierto Sociología, México D.F. 2002, pp. 111-135
- "Cómo las mujeres zapatistas dejaron de ser invisibles y se convirtieron en actores de desarrollo", en: *canalsolidario*, 22.01.2008, <http://www.canalsolidario.org/noticias/9598> (01.11.2011)
- "Constitución de 1824", en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/constitucion-de-1824--0/> (26.03.2011)
- "Constitución de Apatzingán de 1814", en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/constitucion-de-apatzingan-de-1814--0/> (26.03.2011)
- "Constitución Federal de 1917", en: <http://pdba.georgetown.edu/constitutions/mexico/mexico1917.html> (26.03.2011)
- "Constitución Política de la Republica Mexicana de 1857", en: <http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/1857.pdf> (26.03.2011)
- CORDOVA, Edgar: "Xunka', tejedora de pulseras e imágenes", en: *Milenio*, año 2, núm. 594, jueves 16, agosto 2001, México D.F., p. 4
- CORDOZA Y ARAGÓN, Luis: "Entre la máquina y el mundo real", en: *Luna Córnea*, no. 1, invierno 1992-1993, México D.F., pp. 18-28
- CORKOVIC, Laura M.: *La cultura indígena en la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX*, Tesina presentada en la Universidad de Salamanca para obtener el Grado de Salamanca en Historia del Arte, Director: Dr. Javier Panera, Salamanca 2002
- CORONA, Anja: "Fiesta y luto en San Nicolás", Fotografías de Maya Goded, en: *ojarasca*, México D.F., abril 1992, no. 7, pp. 8-11

- COSTA, Joan: *La fotografía, Entre sumisión y subversión*, Editorial Trillas, México D.F. 1991
- COUSINS, Anna: "Preserving Mayan Culture", en: *RIDS Views*, EUA, Invierno 2001, p. 33
- Creencias de nuestros antepasados*, Fotografías de Maruch Sántiz Gómez, Textos de Herrmann Bellinghausen, Carlota Duarte y Gabriela Vargas Cetina, Centro de la Imagen, CIESA, Casa de las Imágenes, México 1998
- CRUZ, Sagrario / MARTÍNEZ, Alfredo / SANTIAGO, Angélica: "Carnaval en El Coyoilillo - Los negros disfrazados", en: *México Indígena*, no. 10, México D.F., julio 1990, pp. 41-45
- CHUA, Carlos: "¡De Yalambojox, Señor!", en: *México Indígena*, no. 14, México D.F., noviembre 1990, pp. 40-42
- "Cuando veamos a los indígenas como personas cambiará México", en: *Pulso*, México D.F., Mayo 1998
- cuartoscuro*, año IX, no. 55, Julio-Agosto de 2002, México D.F.
- DEBROISE, Olivier: *Fuga Mexicana, Un recorrido por la fotografía en México*, Cultura Contemporánea de México, CONACULTA, México D. F. 1994
- "Impresiones en papel sensible", en: *Salón Nacional de Artes Plásticas*, Sección bienal de fotografía 1980, INBA, México D. F., pp. 5/6
- "Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana, sancionado en Apatzingán a 22 de Octubre de 1814", en: <http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/1814.pdf> (26.03.2011)
- "Del campo y de la ciudad – Amanecí en tus ondas", entrevista con Alejandro López y Ricardo Montejano, en: *México Indígena*, no. 14, México D.F., noviembre 1990, pp. 47-49
- DELGADO-P., Guillermo / LARA, Sebastián J.: "La soledad de los indios", en: *ojarasca*, México D.F., agosto-noviembre 1995, no. 45, pp. 7-9
- DEZELL, Maureen: "Co-conspirator – Artist Carlota Duarte helps the Mexican revolution find its voice", en: *The Boston Phoenix*, Section One, USA, January 28, 1994
- "Día de Muertos", en: <http://portal.sre.gob.mx/saltlake/pdf/DiadeMuertos2010folleto.pdf> (05.11.2010)
- "Diálogo roto en Chiapas", en: *canalsolidario*, 24.05.2001, <http://www.canalsolidario.org/noticias/260> (01.11.2001)

DÍAZ, Floriberto: "Más que casas con personas – La geometría comunal", en: *ojarasca*, México D.F., noviembre 1997, no. 7, pp. 3-5

DÍAZ POLANCO, Héctor: "Autonomía y autodeterminación – El espíritu de la colmena", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 5-13

DÍAZ ROMO, Patricia: "La plaga química – Nayarit Jalisco", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1993, no. 24, pp. 43/45

Diccionario de la Lengua, Alianza Editorial, Madrid 1994

Die Schrift, Mexikanische Fotografen 13 x 10, La escritura, Fotógrafos mexicanos 13 x 10, Mexiko ein offenes Buch Frankfurt, CONACULTA, México 1992

DIETERICH, Heinz: "El reino de los quinientos años y el fin del socialismo", en: *México Indígena*, México D.F., mayo 1990, no. 8, pp. 37-40

Do All Indians Live In Tipis? – Questions & Answers from the National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Harper Collins Publishers, New York 2007

DOCUMENTO, "Cinco siglos – presencia y significación de los pueblos indígenas de América", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 49/50

DOCUMENTO: "Declaración del Encuentro Nacional de Mujeres Indígenas", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1997, no. 5, p. 11

DOCUMENTO, "Los efectos de la historia", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F., Oct. 1989, p. 51

DOCUMENTO, "Propuesta de Reforma Constitucional para reconocer los Derechos Culturales de los Pueblos Indígenas de México", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 53-55

DOCUMENTO, "Por una garantía constitucional", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 55/56

DOCUMENTO, "Carta al Papa", en: *México Indígena*, no. 9, México D.F., Oct. 1990, pp. 48/49

DOCUMENTO, "Declaración de México", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 79/80

"Documento de Pátzcuaro – Medicina tradicional", en: *México Indígena*, México D.F., marzo 1991, no. 18, pp. 53/54

DOMINGUEZ, Reinaldo Lucas: "Desde este lado – La tenencia de la tierra", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 45/46

- DONIZ, Rafael: *Ayuntamiento Popular de Juchitán*, Fotografías de Rafael Doniz, Prólogo de Carlos Monsiváis, H. Ayuntamiento Popular de Juchitán, México 1983
- *Casa Santa*, Presentación de Antonio Alatorre, Edición: Pablo Ortiz Monasterio, FCE, México 1986
- DOROTINSKY, Deborah: *La vida de un archivo. "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, Tesis doctoral, UNAM, México 2003
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico, De la Representación a la Recepción*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1986
- DURAN, Leonel: "Cultura popular y mentalidades populares", en: Colombres, Adolfo (compilador), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, Diálogo abierto Sociología, México D.F. 2002, pp. 67-78
- EDER, Rita: "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural", en: *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1986, pp. 71-90
- "El zapatismo en Chiapas, perspectiva de 13 años", en: *canalsolidario*, 02.01.2007, <http://www.canalsolidario.org/noticias/8358> (01.11.2011)
- "El zorro y el chapulín", cuento mixe, en: *México Indígena*, no. 14, México D.F., noviembre 1990, p. 39
- ELIADE, Mircea: "Enmascarados", Fotografías de Agustín Estrada, en: *México Indígena*, México D.F., octubre 1989, no. 1, pp. 23-27
- ERDRICH, Louise: "Los nombres de las mujeres", Traducción de Antonio Herrera, en: *ojarasca*, México D.F., julio 1997, no. 3, pp. 6/7
- ESPADAS ANCONA, Uuc-kib: "Reforma Constitucional – Sigue la espera", en: *México Indígena*, no. 13, México D.F., octubre 1990, pp. 5-10
- ESTEVA, Gustavo: "La autonomía realmente existente", en: *ojarasca*, México D.F., agosto-noviembre 1995, no. 45, pp. 44-47
- ESTRADA, Agustín: *La Puerta de Palo*, Textos de Ricardo Pérez Montfort, CONACULTA, FONCA, Ediciones Era, Centro de la Imagen, México 1998
- EVERTON, MacDuff: "Un legado de los antiguos mayas", en: *ojarasca*, México D.F., diciembre 1997, no. 8, pp. 6-8
- EZLN, Documentos y Comunicados • 1, 1° de enero / 8 de agosto de 1994*, Prólogo

- de Antonio García de León, Crónicas de Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis, Fotografías de Paula Haro, Colección Problemas de México, Ediciones Era, México D.F. 2000
- EZLN, Documentos y Comunicados • 2, 15 de agosto de 1994 / 29 de septiembre de 1995*, Prólogo de Antonio García de León, Crónica Carlos Monsiváis, Colección Problemas de México, Ediciones Era, México D.F. 2001
- EZLN, Documentos y Comunicados • 3, 2 de octubre de 1995 / 24 de enero de 1997*, Prólogo de Antonio García de León, Crónica Carlos Monsiváis, Colección Problemas de México, Ediciones Era, México D.F. 1998
- EZLN, Documentos y Comunicados • 4, 1 de febrero de 1997 / 2 de diciembre de 2000*, Prólogo de Carlos Monsiváis, Selección de Guiomar Rovira, Colección Problemas de México, Ediciones Era, México D.F. 2003
- EZLN, Documentos y Comunicados • 5, La marcha del color de la tierra*, Crónica Carlos Monsiváis, Entrevista de Julio Scherer García, Colección Problemas de México, Ediciones Era, México D.F. 2003
- FABILA, Alfonso: *Los huicholes de Jalisco*, Instituto Nacional Indigenista, México 1959
- FÁBREGAS PUIG, Andrés: "Puertas al campo – De antropólogos", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 5-10
- FALCON, Romana: *México descalzo, Estrategias de sobrevivencia frente a la modernidad liberal*, Editorial Plaza Janés, México 2002
- FAVRE, Henri: *El indigenismo*, Colección Popular, FCE, México D. F. 1999
- FEEST, Christian F. / KANN, Peter: *Das Altertum der Neuen Welt*, Eine Ausstellung aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde Wien, Dietrich Reimer Verlag Berlin, 1992
- FERNÁNDEZ, Justino: "Coatlicue", en: *Estética del arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1990, pp. 27-167
- "El Hombre", en: *Estética del arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1990, pp. 379-581
- FERRER, Elizabeth: "Masters of Modern Mexican Photography", en: *Latin American Art*, Fall 1990, pp. 61-65
- FLORES, Isabel Julia: "Comunidad, instituciones, visión de la existencia, identidad, ideología", en: AAVV, *Los mexicanos de los noventa*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México 1996, pp. 79-98

- FLORES, Javier: "Voz a los antiguos – Medicina indígena y conocimiento universal", en: *México Indígena*, México D.F., marzo 1991, no. 18, pp. 21/22
- FLORESCANO, Enrique: *El mito de Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, México ²2000
- "La creación del cosmos y le comienzo del tiempo – Teotihuacanos a mayas", en: *ojarasca*, México D.F., octubre 1991, no. 1, pp. 47-51
- FLUSSER, Vilém: *Hacia una filosofía de la fotografía*, Editorial Trillas, México D.F. 1991
- FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona ⁴2002
- Foto Estudio Jimenes –Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán*, Presentación de Carlos Monsiváis, Ediciones Era y H. Ayuntamiento Popular de Juchitán, México 1984
- FOTONOVIEMBRE, *Escenarios rituales*, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Casa de la Cultura, CONACULTA, México 2003
- FOTOSEPTIEMBRE, *Graciela Iturbide*, Museo Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, Septiembre-Octubre 1993
- FRANCIS, Daniel: *The Imaginary Indian – The Image of the Indian in Canadian Culture*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2000
- FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*, Ediciones G. Gili, Barcelona ⁸1999
- FRIZOT, Michel: *Neue Geschichte der Fotografie*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln 1998
- FROST, Elisa Cecilia: *Las categorías de la cultura mexicana*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México 1972
- FUENTES, Bertha: "Ecuador – Nacionalidades indígenas", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 20-24
- GABBERT, Wolfgang: "Das Vergessen bedeutet die Niederlage!" Der Marsch der Zapatisten nach Mexiko-Stadt", en: *Brennpunkt Lateinamerika*, No. 7, 06.04.2001, <http://www1.uni-hamburg.de/IHK/brennpkt/bpk0107.pdf> (01.11.2011), pp. 69-76
- GALLARDO ARIAS, Patricia: *Huastecos de San Luis Potosí – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004

- GALLO, Rubén: "Mexican Photography. From Chiapas to Fifth Avenue", en: *Flash Art*, USA, May-June 1999, pp. 78-80
- GALEANO, EDUARDO: "Mexiko exportiert Mais und verarmte Bauern", 18.04.2008, en: <http://www.freitag.de/2008/16/08160501.php> (30.06.2009)
- GAMA, Federico: *Mazahuacholoskatopunks*, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud, Subdirección General de Coordinación y Evaluación, Dirección de Investigación y Estudios sobre Juventud, México 2009
- "Radiografías de un Valle", en: *El Financiero*, México, 10 de Junio 1995, p. 37
- GANADO KIM, Edgardo: "De la serie Creencias, fotografías de Maruch Sántiz Gómez", en: *Boletín de prensa de la exposición de Maruch Sántiz Gómez en el MUCA*, Julio 2001
- GARCÍA, Arturo: "Guerrero – La Felicidad viaja en burro", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 5-13
- GARCÍA, Carla: "Reflejan nostalgia por el México perdido", en: *Reforma*, México D.F., 1 de Junio de 1999, p. C4
- GARCÍA, Emma Cecilia: "La fotografía en México", en: *Salón Nacional de Artes Plásticas*, Sección bienal de fotografía 1980, INBA, México D.F., pp. 3/4
- GARCÍA, Héctor: *Escribir con Luz*, Presentación de Juan de la Cabana, Colección Río de la Luz, FCE, México D.F. 1985
- GARCÍA, Manuel: "La identidad, en su hora cero", entrevista con Guillermo Bonfil Batalla, en: *ojarasca*, México D.F., octubre 1991, no. 1, pp. 19-24
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México D.F. 1990
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Alma: *Matlatzincas – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- GARCÍA PONCE, Juan: "Manuel Álvarez Bravo", en: *Luna Córnea*, no. 1, invierno 1992-1993, México D.F., pp. 47-55
- GARDUÑO, Flor: *FLOR*, Lunwerg Editores, CONACULTA, México 2002
- *Magia del juego eterno*, Fotografías de Flor Garduño, Presentación de Eraclio Zepeda, Publicación Guchachi' Reza, Juchitán Oaxaca 1985
 - *Testigos del Tiempo*, Fotografías de Flor Garduño, Presentación de Carlos Fuentes, Redacta, México D.F. 1992

- GARRETT, John: *La fotografía en blanco y negro*, Leopold BLUME, Barcelona 2001
- GATES, Marilyn: "Después de la inundación - Lecciones de Uxpanapa", Traducción de Virginia Ruano, en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 25-28
- Gente antigua*, Investigación: Neyra Alvarado Solís, Fotografía: Lorenzo Armendáriz García, Edición: Jorge López Vela, Colección Raíces, Archivo Etnológico Audiovisual, INI, México 1994
- GEIST, Ingrid: "El espacio-tiempo huichol", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 63-67
- GOLA, Patricia: "Escenarios rituales, conversación con Gerardo Suter", en: *Luna Córnea*, No. 2, México, primavera 1993, pp. 26-35
- GOLDBERG, Vicki: "Gerardo Suter: When the So-Called Recorder of Truth Captures Muth", en: *The New York Times on the Web*, USA, 26 de Febrero 1999
- GÓMEZ, Elsa: "Mirada desde las entrañas del pueblo indígena", en: *El Nacional*, 15 de Mayo de 1998, p. 43
- GÓMEZ HERNANDEZ, Teresa: "Sabor de México con el Chile Habanero de Yucatán" publicado por el Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias (INIFAP) en: http://www.inifap.gob.mx/quienes_somos/noticias/nota_chile_habanero-final.pdf (14.08.2009)
- GÓMEZ MUÑOZ, Maritza: *Tzeltales – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Maricela: *La polémica Siqueiros-Rivera, planteamientos estéticos-políticos, 1934-1935*, Museo Dolores Olmedo Patiño, México D.F. 1996.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura María: *Fotografía y Pintura ¿Dos medios diferentes?*, Tesis para obtener el título de Doctor en Bellas Artes, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona 1998
- GONZÁLES TORRES, Yolotl: *Diccionario de Mitología y Religión*, Ediciones Larousse, México 1995
- GOOD ESHELMAN, Catharine y BARRIENTOS LÓPEZ, Guadalupe: *Nahuas del Alto Balsas – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- GUERRERO MENDOZA, Francisco Javier / TEJERA GAONA, Héctor: "Política de las diferencias", en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 6/7

- GUILLEN, Orlando: "Desde las alturas – Crónica de un encuentro", en: *ojarasca*, México D.F., julio 1997, no. 3, pp. 18/19
- GUTIÉRREZ, Donaciano: *Los Tarahumaras*, Instituto Nacional de Antropología, México 1992
- GUTIÉRREZ, Eugenio: "Construyendo nuestra historia", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1997, no. 5, pp. 10/11
- GUTIÉRREZ, Juan Cristián: "Cobijas envenenadas o los costos del dinero", en: *ojarasca*, México D.F., julio 1997, no. 3, pp. 20/21
- GUTIÉRREZ CHONG, Natividad / ... (coord.): *Indigenismos – reflexiones críticas*, INI, México D.F. 2000
- GUZMÁN MEZA, Emiliano: *Ixim – Maíz – Corn*, AFI, CIESAS, San Cristóbal de las Casas / México D.F. 2004
- HALES, Peter B.: *William Henry Jackson and the transformation of the American landscape*, Temple University Press, Philadelphia 1988
- HALL, Gillette y PATRINOS, Harry Anthony: *Pueblos indígenas, pobreza y desarrollo Humano en América Latina: 1994-2004*, Banco Mundial en coedición con Mayol Ediciones, Bogotá, Colombia s/f
- HARRIS, Alex y SARTOR, Margaret: *Gertrude Blom, Bearing witness*, Chappel Hill y London 1984
- HAUS, Andreas: "Foto als Objekt", en: *Fotografie im Zentrum – Centrum für Photographie*, Symposium Dokumentation, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlín 1999, pp. 71-79
- "Héctor García y su tiempo", en: *Luna Córnea*, Número 26, CONACULTA, CENART y CI, mayo-agosto 2003, México D.F.
- HENRIQUEZ, Elio: "Miguel San Juan: de hostigador a defensor de evangélicos en Chamula", en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/05/index.php?section=estados&article=036n1est> (06.02.2010)
- HERNÁNDEZ GUZMÁN, Petul: *Carnaval de Tenejapa – Una comunidad tzeltal de Chiapas*, AFI, CIESAS, San Cristóbal de las Casas / México D.F. 2006
- HOINKES, Ulrich (Editor): *Panorama der Lexikalischen Semantik*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1995
- HOPKINSON, Amanda: *Manuel Álvarez Bravo*, Phaidon Press Limited, London – New York 2002

- HELGUERA, Pablo: "Gerardo Suter", en: *Art Nexus*, No. 33, Colombia, Julio-Septiembre 1999, pp. 142/143
- "Hemos dialogado con razón e historia suficientes", en: *ojarasca*, México D.F., octubre 1997, no. 6, pp. 19-23
- HENESTROSA, Andrés: "Dos lenguas: un mundo", en: *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*, Archivo General de la Nación, Fondo de Cultura Económica, México 1996, pp. 49-53
- HENRIQUEZ, Elio: "Miguel San Juan: de hostigador a defensor de evangélicos en Chamula", en: *La Jornada*, México D.F., 5 de marzo de 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/05/index.php?section=estados&article=036n1est> (06.02.2010)
- HERNÁNDEZ, Alberto: "Mixtecos en Baja California – Destino San Quintín", en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 61/62
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Pedro: "Los chinantecos descubren Goo dzänuum: el mundo de la gente 'gente hierba' ", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1993, no. 24, pp. 29/30
- HERNÁNDEZ MONTES, Marciela y HEIRAS RODRÍGUEZ, Carlos Guadalupe: *Tepehuas – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis: "Mil veces más verde que el gris de la tontería – Notas de *La rebelión zapatista y la autonomía* de Héctor Díaz Polanco", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1997, no. 5, pp. 4-7
- "Wirikuta y la minería devastadora", en: *La Jornada*, 08.02.2011, México D.F., <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/08/index.php?section=opinion&article=019a1pol> (12.02.2011)
- HERRERA, Antonio: "Frontera musical", en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 76/77
- "Oaxaca y sus variantes", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 83/84
- HILL, Paul y COOPER, Thomas: *Diálogo con la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001
- HOLLIDAY, Taylor: "Picturing the Advine of Her Elders", en: *The Wall Street Journal*, 15 de Julio del 1999, New York, USA
- HOOFT, María José: *Tribus urbanas – Una guía para entender las subculturas juveniles de la actualidad*, Editorial Vida, Miami, Florida 2009

HOINKES, Ulrich (Editor): *Panorama der Lexikalischen Semantik*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1995

HUERTA RIOS, César: "Autogobierno", en: *México Indígena*, México D.F., febrero 1990, no. 5, pp. 8-10

HUFFSCHMIDT, Anne: "Mexiko: Das Rätsel der Regierbarkeit", en: *Wochenzeitung WOZ* (Schweiz), 14.09.2006, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/huffschmid.html> (21.03.2008)

– "Im Körper der Schwester", en: *taz*, 11.06.2005, <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/06/11/a0249> (12.03.2010)

– *Sense and visibility. Camaristas, Chiapas' indigeneous photographers*, Ponencia para el Taller Interdisciplinario "Visualizing Deep Identity", 15 de mayo de 2009, Lateinamerika-Institut Berlin

"Idolatrias: Una muestra que vincula la ficción con la arqueología", en: *Uno más uno*, marzo 30, 1997, México, p. 17

"Indígenas de Chiapas, de lo local a lo intergaláctico", en: *canalsolidario*, 31.07.2007, <http://www.canalsolidario.org/noticias/9088> (01.11.2011)

"Interview: Carlota Duarte & Maruch Sántiz Gómez", en: *Material*, No. 1, Migros Museum of Contemporary Art, April 1999, Zürich, Switzerland

ITURBIDE, Graciela: *Sueños de papel*, Presentación de Verónica Volkow, FCE, México 1985

– *En el Nombre del Padre*, Texto de Osvaldo Sánchez, Ediciones Toledo, México 1993

ITURBIDE, Graciela / PONIATOWSKA, Elena: *Juchitán de las mujeres*, Ediciones Toledo, México D.F. 1989

JACKSON, William Henry: *Time exposure: the autobiography of William Henry Jackson*, introduction by Ferenc M. Szasz, University of New Mexico Press, Albuquerque 1986

JAUREGUI, Jesús: *Coras – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004

JOHNSON, Francis: *Das Wunder von Guadalupe*, Stein am Rhein 1986

JUSIDMAN, Yishai: "Maruch Sántiz Gómez – Galería OMR", en: *ArtForum International*, USA, September 1998, pp. 161/162

KALLER-DIETRICH, Martina: "Las Americas. Vom modernismo zum Redigieren der

lateinamerikanischen Identitäten unter besonderer Berücksichtigung des mexikanischen Diskurses", en: http://homepage.univie.ac.at/martina.kaller-dietrich/PDF/Las_Americas.pdf (22.10.2011)

- KASBURG, Carola: *Die Totonaken von El Tajín –Beharrung und Wandel über vier Jahrzehnte*, Ethnologische Studien Bd. 22, herausgegeben von Ulrich Köhler, Institut für Völkerkunde der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Lit Verlag, Münster / Hamburg 1992
- KELLER, Gottfried: *Kleider machen Leute*, Joseph Kiermeier-Debre (Edit.), Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), München 1997
- KEMP, Wolfgang y AMELUXEN, Hubertus v.: *Theorie der Fotografie*, Vol. I-IV, 1939-1995, Schirmer/Mosel, München 2006
- KENNEDY, John G.: *The Tarahumara*, Chelsea House, New York 1990
- KERKELING, Luz: *¡La lucha sigue! EZLN – Ursachen und Entwicklungen des zapatistischen Aufstands*, Unrast-Verlag, Münster ²2006
- "Calderón rüstet auf - Mexikos Präsident treibt Militarisierung des Landes voran. Antidrogenkampf Vorwand für Repression gegen soziale Bewegungen. Zapatisten fürchten Armeeeoffensive", en: *junge welt*, 25.01.2008, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/calderon.html> (21.03.2008)
 - "Männer an Kochtöpfen - Chiapas: Rege Teilnahme an "Treffen zapatistischer Frauen mit den Frauen der Welt". Widerstand gegen Machismo, Repression und Kapitalismus angekündigt", en: *junge welt*, 11.01.2008, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/frauen3.html> (21.03.2008)
 - "Acteal-Morde bleiben ohne Aufarbeitung - Gedenkveranstaltung in Mexikos Süden", en: *junge welt*, 29.12.2007, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/chiapas4.html> (21.03.2008)
 - "Offensive in Chiapas – Polizei und Paramilitärs in Mexiko gehen gegen Unterstützer der EZLN-Guerilla vor. Streit um Ländereien und Ressourcen", en: *junge welt*, 05.10.2007, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/chiapas3.html> (21.03.2008)
 - "Drohende Eskalation in Chiapas – Von Regierung unterstützte Paramilitärschüren Konflikte. Zapatistas kündigen Widerstand an", en: *junge welt*, 17.02.2007, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/chiapas2.html> (21.03.2008)
 - "Autonomie praktizieren – Mexiko: Die zapatistische Mobilisierung für eine andere Gesellschaft.", en: *junge welt*, 12.01.2007, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/chiapas.html> (21.03.2008)

- KIMBLE, Charles y Colaboradores: *Psicología de las Américas*, Pearson Educación, México 2002
- KISNARIC, Susan: *Manuel Álvarez Bravo*, The Museum of Modern Art, New York 1997
- KOSSOY, Boris: *Fotografía e historia*, Colección Biblioteca de la Mirada, Editorial la marca, Buenos Aires 2001
- KRAFFT, José Luis: "Indigenismo post (y después)", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1993, no. 24, pp. 45-50
- KUBLER, George: *Arte y Arquitectura en la América precolonial*, Ediciones Cátedra, Madrid 1999
- La importancia del maíz mexicano*, en:
<http://www.foroendefensadelmaiz.galeon.com/productos363869.html>
 (29.06.2009)
- LAMEIRAS, José: "fiestas de identidad", en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 50-53
- LAVÍN, Mónica y ÁLVAREZ-BUYLLA ROCAS, Elena: *Formas de vida – Life Forms*, Instituto Nacional de Ecología-Sermarnat, Fundación Cultural Mariana Yampolsky, México D.F. 2003
- LEDO, Margarita: *Documentalismo Fotográfico, Éxodos e Identidad*, Ediciones Cátedra, Madrid 1998
- LEÓN PASQUEL, Lourdes de (Coord.): *Costumbres, leyes y movimiento indio en Oaxaca y Chiapas*, CIESAS, Grupo editorial Miguel Ángel Porrúa, México 2001
- LEÓN-PORTILLA, Miguel: *Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1968
- "Quetzalcóatl, las vivencias del mito en Mesoamérica", en: *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, Tomo XLI, México D.F. 1998, pp. 30-48
- LEVI-STRAUSS, Claude: *Mythos und Bedeutung*, Suhrkamp, einmalige Sonderausgabe, Frankfurt 1996
- LIEBEL, Manfred y ROHMANN, Gabriele: "Subkulturen in Lateinamerika – Zwischen Überlebensstrategie und Abgrenzung", en: *Lateinamerika Nachrichten*, <http://www.lateinamerikanachrichten.de/?/artikel/764.html> (01.11.2011)
- Lola Álvarez Bravo, Reencuentro*, 150 años de la Fotografía, CONACULTA, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, México 1989

- "Los Mayas", en: *Saber ver*, Segunda Época, número dos, julio-agosto 1999, México D.F.
- LÓPEZ, Citlalli: "Trucos al tiempo", en: *ojarasca*, México D.F., noviembre 1991, no. 2, pp. 10-13
- LÓPEZ DÍAZ, Emilce: "El Peyote – La planta que hace que los ojos se maravillen", en: http://www.visionchamanica.com/yage_EM/peyote.htm (05.02.2011)
- LÓPEZ, Nacho: *Los rumbos del tiempo*, Texto de César Carrillo Trueba, INI, México D.F. 1997
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo: "El conejo en la cara de la luna", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 14-16
- "Las palabras del conjuro", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 18/19
 - "El mito en la tradición religiosa mesoamericana", en: *México Indígena*, México D.F., marzo 1991, no. 18, pp. 45-47
 - "El nombre de los tarascos", en: *ojarasca*, México D.F., octubre 1991, no. 1, pp. 25-27
 - *Cuerpo humano e ideología – Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 tomos, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México 1980
 - "Nuestros primeros padres", en: *ojarasca*, México D.F., noviembre 1991, no. 2, pp. 25-27
- LÓPEZ BARCENAS, Francisco: "Contrapunto jurídico", en: *ojarasca*, México D.F., agosto-noviembre 1995, no. 45, pp. 48-52
- "Diplomacia india", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1997, no. 5, p. 9
 - "Diplomacia india", en: *La Jornada*, México D.F., 04.01.2003, p. 19
- LÓPEZ DÍAZ, Xunka': *mi hermana Cristina, una niña chamula – my little sister Cristina*, AFI, CIESAS, CONACULTA, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2000
- LÓPEZ LÓPEZ, Juana: *Kichtik – Nuestro Chile – Our Chile*, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, CIESAS, AFI, México 2002
- LÓPEZ MONJARDIN, Adriana (Recopilación): "¿Algo nuevo bajo el sol? – Participación electoral de los pueblos indígenas", en: *ojarasca*, México D.F., julio 1997, no. 3, pp. 3-5
- "Los indios de México – Una democracia desconocida", entrevista con Fernando

Benítez por México Indígena, en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 67-71

Los Pueblos de la Bruma y Sol, INI-FONAPAS, Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, Programa Ollin Yoliztli, Texto Salomón Nahmad, Fotografía Nacho López, México 1981

Los Pueblos del Viento, crónica de mareños, INI-FONAPAS, Programa Ollin Yoliztli, Texto José Manuel Pintado, Fotografía Pablo Ortiz Monasterio, México 1981

Los que Viven en la Arena, INI-FONAPAS, Archivo Etnográfico Audiovisual, Programa Ollin Yoliztli, Texto Luis Barjau, Fotografía Graciela Iturbide, México 1981

"Los ríos profundos de la historia – Restitución comunal", Entrevista con Armando Bartra, en: *ojarasca*, México D.F., diciembre 1997, no. 8, pp. 9-11

LOYO, Engracia: "Ocosingo 1935", en: *ojarasca*, México D.F., agosto-noviembre 1995, no. 45, pp. 27/28

LUMHOLTZ, Carl: *El México desconocido*, 2 volúmenes, New York 1904

- "Tarahumari Life and Customs", en: *Scribner's Magazine*, Sept. 1894, New York, pp. 296-311
- *Los Indios del Noreste 1890-1898*, Programa Ollin Yoliztli, Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, INI-FONAPAS, México 1982
- *Montañas, duendes, adivinos...*, prólogo de Jesús Jáuregui, texto de Mario R. Vázquez, INI, México 1996

MAASS, Angelika: "Eine andere Ordnung im Chaos", en: *Der Landbote*, 30.11.2002, Winterthur, p. 22

MacLEAN, Ruth / RICKARD STRAUS, Rachel: "El maíz es la raíz", en: <http://macleanandrickardstrauss.wordpress.com/2009/03/23/el-maiz-es-la-raiz/> (28.06.2006)

MacMASTERS, Merry: "El Centro de la Imagen alberga La mirada interior: fotógrafos de Guelatao", en: *La Jornada*, 7 de enero de 2003, México D.F., <http://www.jornada.unam.mx/2003/01/07/03an1cul.php?origen=cultura.html> (19.06.2010)

MAJLUF, Natalia: "Nacionalismo e indigenismo en el arte americano", en: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, R. Gutiérrez Viñuales y R. Gutiérrez (coords.), Ediciones Cátedra, Madrid 1997, capítulo VII

- “El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa”, en: *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas*, Tomo II, UNAM, IIE, México 1994. pp. 611-628
- MARKWALDER, Nicolas: “Der <<Che>> in der Bohnensuppe – <<La Mirada>> Fotokunst aus der Daros-Sammlung Lateinamerika in Zürich”, en: *Aargauer Zeitung*, 07.11.2002, Aarau
- MARCHAN FIZ, Simón: *La estética en la cultura moderna*, Alianza Editorial, Madrid 1987
- MARGULIS, Mario: “La cultura popular”, en: Colombres, Adolfo (compilador), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, Diálogo abierto Sociología, México D.F. 2002, pp. 41-65
- MARION, Marie-Odile: “De rito en rito”, en: *México Indígena*, no. 13, México D.F., octubre 1990, pp. 56-60
- MARTÍNEZ, Eniac: *Mixtecos norte sur*, Texto de Eduardo Vázquez Martín, Editor Grupo Desea, México D. F. 1994
- MARTÍNEZ, Eniac / MATA ROSAS, Francisco: *Litorales*, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2000
- MARTÍNEZ ASSAD, Carlos (Coord.): *Signos de identidad*, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales/Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1989
- MARTÍNEZ GARCÍA, Carlos: “El tortuoso camino de la intolerancia a la convivencia”, en: *La Jornada*, 17 de Febrero de 2002, <http://www.jornada.unam.mx/2002/02/17/mas-tortuoso.html> (06.02.2010)
- MASFERRER KAN, Elio: *Totonacos – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- MATA ROSAS, Francisco: “Fotografía documental paradoja de la realidad”, en: <http://www.zonezero.com/magazine/articles/mata/matatextsp.html> (10.02.2003)
- MATADAMAS, Ma. Elena: “Gerardo Suter, Fotografía y dolor”, en: *El Universal*, México, 6 de Junio 1995, p. 2
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo: “El indigenismo: pasado y presente”, en: *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*, Archivo General de la Nación, Fondo de Cultura Económica, México 1996, pp. 295-308
- MATTHEUS, Bernd (editor): *Antonin Artaud: Mexiko – Die Tarahumaras, Revolutionäre Botschaften, Briefe*, con un ensayo de Luis Cardoza y Aragón, Matthes & Seitz Verlag, Munich 1992

MATUL MORALES, Daniel Eduardo: "Estamos vivos", en: *México Indígena*, México D.F., febrero 1990, no. 5, pp. 25-32

MEDINA, Cuauhtémoc: "Leonardo Katz – regreso a las ruinas", en: *Poliester*, vol 3, no. 10, otoño 1994, pp. 32-35

– *Graciela Iturbide*, Phaidon Press Limited, London - New York 2001

Memoria del Tiempo, 150 años de fotografía en México, CONACULTA, INBA, MAM, México D. F. 1989

MERRILL, William L.: *Rarámuri Souls: Knowledge and Sochial Progress in Northern Mexico*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1998

México: Diversidad de Culturas, Dirección: Patricio Robles Gil, Textos: Víctor Manuel Toledo, Prólogo: José Sarukhán, Agrupación Sierra Madre, CEMEX, ²1996

México indio, Fotografías de Guillermo Aldana, Rafael Doniz, Patricio Robles Gil, Bob Schalkwijk y Antonio Vizcaíno, Pólogo de Salomón Nahmad, Textos de Elena Poniatowska, Grupo Financiero InverMexico, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Producción Editorial: Agrupación Sierra Madre, ímpetus Comunicación, Redacta y Vizcaíno Ediciones, México D. F. 1993

México indio, testimonio en blanco y negro, Fotografías de Alicia Ahumada, Gertrudis Duby, Flor Garduño, Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, Presentación de Elena Poniatowska, Entrevistas de Germán Dehesa, Dirección Editorial Patricio Robles Gil, Floresta Ediciones, México D. F. 1994

Mexiko: Kontrollierter Anbau von genetisch verändertem Mais, en: <http://www.transgen.de/aktuell/1067.doku.html> (29.06.2009)

MEYER, Jean: *La Cristiada*, 3 tomos, Siglo XXI Ed., México 1973

MEYER, Pedro: *Verdades y Ficciones, Un viaje de la fotografía documental a la digital*, Introducción de Joan Fontcuberta, Casa de las Imágenes, México D. F. 1995

MILLÁN, Saúl: *Huaves – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004

– "La fiesta indígena – Lo profano de lo divino", en: *México Indígena*, México D.F., febrero 1990, no. 5, pp. 51-54

MILTON YINGER, Milton: "Toward a Theory of Assimilation and Dissimilation", en: *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 4, No. 3, Julio 1981, p. 249

MINDEK, Dubravka: *Mixtecos – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003

- MONCADA, Adriana: "El Anahuac (Radiografías de un Valle), los cuerpos reflexionan y conviven con la vida y con la muerte", en: *Uno más uno*, México, 19 de Junio 1995, p. 21
- MONSIVÁIS, Carlos: "Versiones nacionales de lo indígena", en: *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*, Archivo General de la Nación, Fondo de Cultura Económica, México 1996, pp. 55-74
- MONTEMAYOR, Carlos: *Los pueblos indios de México hoy*, Editorial Planeta Mexicana, México 2001
- *Chiapas, la rebelión indígena de México*, Editorial Espasa Calpe, Madrid 1998
 - *Los tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas*, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, México 1995
 - "Siglo XX: el mundo indígena", en : *Gran Historia de México* ilustrado, Planeta, cap. 14, tomo V, México 2000
 - "Recordar Acteal", en: *La Jornada*, 19.12.2007, México D.F., <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/19/index.php?section=politica&article=010a1pol> (31.10.2011)
- MORALES, Dionisio: *Héctor García, Fotógrafo de la calle*, CONACULTA, México D. F. 2000
- MORQUECHO, Gaspar: "De la costumbre a la búsqueda de autonomía cuatro fotografías indígenas aspiran a un lugar propio", en: *La Jornada*, 07.03.2005, México D.F., http://www.jornada.unam.mx/2005/03/07/informacion/79_fotografias_inidis.htm (08.09.2009)
- MRAZ, John: *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, Editorial Océano, CONACULTA, INAH, México D.F. 1999
- Mujer x Mujer, 22 fotografías*, 150 años de la Fotografía, CONACULTA, INBA, Museo San Carlos, México 1989
- MUSCIONICO, Daniele: "Creencias, Überlieferungen", en: *Neue Züricher Zeitung* (NZZ), 06.11.2002, Zürich, p. 42
- NAGGAR, Carole y RITCHIN, Fred: *México, Through Foreign Eyes, Visto por ojos extranjeros, 1850-1990*, Produced in collaboration with Pilar Perez and Associates, W. W. Norton & Company, New York – London 1993
- NAVARRO GARCÍA, Olga: *Propuesta pictórica sobre la mujer indígena contemporánea*, Tesis de Maestría, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado, México 1998

- NEGRETE, Ana: "Sierra Tarahumara – La quimera del bosque", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 30-34
- NEURATH, Johannes: *Huicholes – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003
- NOMIKOS, Yen Alexandra: *Tarahumara – caminos cruzados / crossed pathways*, México 1999
- NOVELO, Victoria: "La artesanía como problema", en *Ojarasca*, marzo 1994, no. 30, Director: Hermann Bellinghausen, México D.F., pp. 51-54
- "Nuestra Palabra – Totlajtōl", entrevista con Natalio Hernández, en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 50/51
- NUEZ, Iván de la: "¿Otra vez la espada y la cruz?", en: *México Indígena*, no. 14, México D.F., noviembre 1990, pp. 5-9
- OBREGÓN RODRÍGUEZ, María Concepción: *Tzotziles – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003
- Ojos, Alas y Raíces – Resultado de taller impartido por Mariana Rosenberg*, CONACULTA, México 2010
- OLAVARRÍA, Ma. Eugenia: "Diluvios del norte", en: *México Indígena*, no. 9, México D.F., Oct. 1990, pp. 45-47
- OLIVE, José César: "Indios e indigenismo – Ante el Derecho", en: *México Indígena*, México D.F., febrero 1990, no. 5, pp. 5-8
- OLIVE, León: "Conciencia étnica y modernidad", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 35-38
- ORDOÑEZ CABEZAS, Giomar: *Pames – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- OROZCO, Alberto: "Etnias – Contra viento y marea", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 51/52
- ORTIZ, Mauricio: "Ojos de mirar mirando", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 56/57
- "Fronteras internas - Destellos en el prisma", en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 6-8
 - "El chamán descalzo – Reunión de médicos indígenas", en: *México Indígena*, México D.F., marzo 1991, no. 18, pp. 29-32

- ORTIZ MONASTERIO, Pablo: *Corazón de venado*, Textos de José José Antonio Nava y Ramón Mata Torres, Consejo Estatal de la Cultura y las Artes Jalisco, México 1992
- *La última ciudad*, Texto de José Emilio Pacheco, Grupo Editorial Casa de las Imágenes, México D. F. 1996
- OSEGUERA, Andrés: *Chontales de Oaxaca – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- OWUSA, Heike: *Symbole der Inka, Maya & Azteken*, Schirner Verlag, Darmstadt 2000
- PALLARES, Eugenia: "Fauna – Imágenes de ayer y hoy", en: *Especial Arqueología Mexicana*, Fotografía de Patricio Robles Gil, N°4, México D.F. 1999
- Paprika (Capsicum annuum L.)*, en:
http://www.uni-graz.at/~katzer/germ/Caps_ann.html (15.07.2009)
- PÉREZ, MATILDA: "Transgénicos ponen en riesgo la cultura del maíz, advierten ONG", en: *La Jornada*, 15 de junio de 2009,
<http://www.jornada.unam.mx/2009/06/15/index.php?section=sociedad&articulo=048n2soc> (29.06.2009)
- PÉREZ, Maya Lorena: "El recurso del método", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 54-56
- "Ser mazahua en Ciudad Juárez", en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 15-21
- PÉREZ SILLER, Javier: "La Fiesta de los Muertos", en: *El Correo de la UNESCO*, diciembre 1989, pp. 19-23
- PÉREZ SOLER, Eduardo: "Reflexivo, irónico, posrelacional", en: *Lápiz*, N° 173, Madrid, España 2001, pp. 24-33
- PILAR LÓPEZ, María del: "Video – Una cierta mirada", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 49/50
- PINTADO CORTINA, Ana Paula: *Tarahumaras – Pueblos Indígenas del México Contemporáneo*, CDI, PNUD, México D.F. 2004
- PIZANO, Eduardo: "Estar en la orilla", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 48/49
- PLATT, Alejandra: *En el nombre de Dios, Fotografías de los pueblos indígenas de México*, High Tech Editores, México 2000
- Plata sobre zoología*, CONACULTA, FONCA, México 2001

PLIEGO, Roberto / DAVIES, Wade: "Narcosanto – Cabalgando con Malverde", en: *México Indígena*, no. 10, México D.F., julio 1990, pp. 29-31

POOLE, Deborah: *Vision, Race and Modernity*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997

PONIATOWSKA, Elena: *Mariana Yampolsky y la Buganvillia*, Plaza & Janés, México 2001

– *Luz y luna, las lunitas*, Fotografías de Graciela Iturbide, Ediciones Era, México 1994

– *Las Soldaduras*, Fototeca Nacional del INAH en Pachuca, Ediciones Era, CONACULTA, INAH, México 2000

– "Raúl Ortega. Un juego de espejos: la máscara y la muerte", en: <http://www.babab.com/no28/ortega.php> (01.02.2006)

– "Tlatelolco para universitarios", en: *La Jornada*, 23 de octubre de 2007, México D.F., <http://www.jornada.unam.mx/2007/10/23/index.php?section=opinion&article=a05a1cul> (26.11.2008)

"Por la Matazón", entrevista con Julio Sandoval, líder triqui en Ensenada, Baja California, en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 20-22

PORRAS, Eugeni, "los sonidos del encuentaro", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, p. 31

PRATT BANNATYNE, Lesley: *Halloween: An American Holiday – an American History*, Pelican Publishing, City of Gretna, Louisiana 1998

"Presentación del Libro Creencias de Nuestros Antepasados, de Maruch Sántiz", en: *Excelsior*, 7 de mayo de 1998. México D.F., p. 4

QUIROZ LUNA, Marcela: *Fotografiar lo intangible*, "Excelsior ARENA", México, 15 de Julio del 2001

RAGASOL VALENZUELA, Tania: *La identidad del fotógrafo en los años 90: Las instalaciones fotográficas de Gerardo Suter*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, México D.F. 1997

RAMOS DE HOYOS, Melisa: *Definición e historia de la fotografía construida en la Ciudad de México*, Tesis para obtener el Título de Licenciada en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, México D. F. 1997

- RAMÍREZ CASTAÑEDA, Elisa: "Fotografía indígena e indigenista", en: *CIESAS* 60-61
Octubre 2000, Marzo 2001, pp. 119-125
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan: *Arte popular*, Colección Más Arte, Mas Actual,
Madrid 1976
- RAMÍREZ MORALES, César: *Buscando la vida. Mujeres indígenas migrantes*, INI,
México D.F. 2000
- RAVELO, Renato: "Visión indígena de Chiapas, una cotidianidad sin tiempo", en: *La
Jornada*, México D.F., 1 de Octubre de 1999, p. 26
- REUTER, Jas: "Prejuicios y preguntas en torno a cultura popular", en: Colombes,
Adolfo (compilador), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, Diálogo abierto
Sociología, México D.F. 2002, pp. 87-92
- REVELES, José: "Oaxaca - El cultivo de la ira", Fotografías de Heriberto Rodríguez,
en: *México Indígena*, no. 10, México D.F., julio 1990, pp. 33-40
- REYES VALDEZ, Jorge Antonio: *Tepehuanes del sur – pueblos indígenas del México
contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2006
- RIOJAS, Horacio: "Medicina tradicional – Lectura interrumpida", en: *México Indígena*,
México D.F., mayo 1990, no. 8, pp. 43-45
- RIVERA SALGADO, Gaspar: "Naa-shica dav'i (Los que andan por tierras lejanas) – La
comunidad tradicional", en: *ojarasca*, México D.F., febrero 1998, no. 10,
pp. 3-6
- ROBLEDA, Blanca: "Indigenous Learn To Snap With Help Of Photo Archive", en: *The
News*, May 22, 1998, USA
- ROCHFORD, Desmond: *Mexican Muralists – Orozco, Rivera, Siqueiros*, Laurence King
Publishing, London 1993
- RODILES, Rocío: "Montaña de Guerrero – La reducción de los peces", entrevista con
Martín Aguilar Campos, en: *México Indígena*, no. 14, México D.F., noviembre
1990, pp. 30-32
- RODOLFO, Carlos: "Sierra Mixe – Mal tiempo y mal país", en: *México Indígena*, no.
14, México D.F., noviembre 1990, pp. 37-39
- RODRÍGUEZ, Antonio: *Der Mensch in Flammen – Wandmalerei in Mexiko von den
Anfängen bis zur Gegenwart*, Dresden 1967
- RODRÍGUEZ, Georgina: "Miradas sin rendición", en: *Luna Córnea*, no. 13, Sept./Dic.
1997, México D.F., pp. 24-31

- RODRÍGUEZ, José Ángel: *lok'tavanej, cazador de imágenes*, Casa de las Imágenes, México D. F. 2002
- *Ruth D. Lechuga – Una memoria mexicana*, Colección Uso y Estilo, Museo Franz Mayer, México D.F. 2002
- RODRÍGUEZ, José Antonio: "La bitácora de Suter", en: *El Financiero*, México, 25 de Septiembre 1997, p. 58
- "Un Magnífico como Débil Canto ritual", en: *El Financiero*, México, 4 de Mayo 1994, p. 72
 - "La promoción de Maruch", en: *El Financiero*, México D.F., 7 de Mayo de 1998, p. 60
- ROMERO, Ernesto: "Skatos", en: *Periódico Digital*, 14 de Diciembre de 2008, http://www.periodicodigital.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=79563&Itemid=67 (03.04.2011)
- RONFELDT, David, ARQUILLA, John, FULLER, Graham E. y FULLER Melissa: *The Zapatista Social Netwar in Mexico*, RAND Arroyo Center, Santa Monica 1998
- ROSENBERG, Mariana: "Taller Fotográfico Guelatao", en: *Laberinto de Miradas*, 10 de dezembro de 2008, Galería Olido, São Paulo, p. 3
- RUBIO ORBE, Gonzalo: "La Mujer Indígena", en: *América Indígena*, Instituto Indigenista Interamericano, Vol. 35, N° 3, México 1975, pp. 459-475
- RUF, Andrea: "Der Tod – Ursprung neuen Lebens", en: *VERNISSAGE*, Die Zeitschrift zur Ausstellung: AZTEKEN, Nr. 13/03, 11. Jahrgang D 12804 E/121, Berlin, Bonn, Vernissage Verlag, Heidelberg 2003, pp. 18-27
- RÜGER, Wolfgang: *Theorie der religiösen Mischung in Zentral-Mexiko im ersten Jahrhundert nach der Eroberung*, Hohenschäftlarn, Renner 1986
- RUIZ, Blanca: "Las Creencias de Maruch", en: *Reforma*, México, 22 de Junio del 2001
- "Tan lejos, tan cerca – Tercera Bienal de Fotoperiodismo", en: *cuartoscuro*, año VII, no. 36, mayo-junio 1999, México D.F., pp. 4-27
- SABORIT, Antonio: "Mirada y memoria – Archivo fotográfico Casasola México 1900-1940", en: *cuartoscuro*, año X, no. 60, Junio-Julio 2003, México D.F., pp. 50/51
- Salón Nacional de las Artes Plásticas, Sección bienal de *Fotografía 1984*, Museo del Palacio de Bellas Artes
- SÁNCHEZ, Osvaldo: "Gerardo Suter, Los cuerpos de la memoria", en: *Art Nexus* No. 20, Colombia, Abril-Junio 1996, pp. 80-83

- “Gerardo Suter: Rituales de la noche”, en: *Reforma*, México, 28 de Abril 1994, p. 15

- SANDWEISS, Martha A.: *Laura Gilpin: An Enduring Grace*, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas 1986

- SANTAMARÍA GALLEGOS, Octavio: “Claves propias, para la vida – Planeación y manejo de recursos naturales”, en: *ojarasca*, México D.F., agosto 1997, no. 4, pp. 18-21

- SÁNTIZ GÓMEZ, Genaro: *Pox : Posh – Un licor tradicional de Chiapas : A traditional liquor from Chiapas*, AFI, CESAS, México D.F. 2005

 - “Nuestro Señor y los Demonios”, en: *Luna Córnea*, N° 9, México D.F., 1996, pp. 30/31

- SÁNTIZ GÓMEZ, Maruch: *Creencias*, Centro de la Imagen, CIESAS, Casa de las Imágenes, México 1998

- SAUCEDO SANCHEZ DE TAGLE, Eduardo Rubén: *Tepehuanes del norte – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004

- SCHERING, Madlen: “Leben in Chiapas aus der Innenperspektive”, en: *Lateinamerika Nachrichten 330*, Alemania, Diciembre 2001, pp. 44-50

 - *Vom Fremdbild zum Selbstbild: Die fotografische Repräsentation der Indigenen Mexikos*, Tesis de Maestría presentada en la Universidad Humboldt, Berín, 2003

- SCHMIDT, Bastienne: *Vivir la Muerte / Living with Death in Latin America*, Texts by Karl Steinorth, Edward Sullivan and Bastienne Schmidt, Edition Stemmler, Kilchberg / Zürich 1996

- SCHNEIDER ENRIQUEZ, Mary: “The persistence of México”, en: *Voices of México*, CISAN, UNAM, No° 32, July-Spt.1995, México, pp. 81-86

- SCHULZ, Christiane: “Der langwierige Kampf um die Durchsetzung indigener Rechte in Mexiko”, en: *Brennpunkt Lateinamerika*, No. 6, 30.04.2002, <http://www1.uni-hamburg.de/IHK/brennpkt/jg2002/bpk0206.pdf> (01.11.2011), pp. 53-60

- ŠEGOTA, Dúrdica: *Valores plásticos del arte mexicana*, IIE, UNAM. México 1995

 - “Sentimientos de la Nación”, en: <http://www.inehrm.gob.mx/pdf/sentimientos.pdf> (26.03.2011)

- SERNA, Julio: “Linaje rumbo al amanecer – Purhepecha nipani erandero”, en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 55-57

- “Don Manuel Alcántara – Un mixe en el Conservatorio”, en: *México Indígena*, México D.F., mayo 1990, no. 8, pp. 50-52
- SERRANO CARRETO, Enrique / ... (coord.): *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México, 2002*, INI, PNUD, CONAPO, México D.F. 2002
- SEVILLA, Amparo: “Aires de carnaval”, en: *México Indígena*, no. 10, México D.F., julio 1990, pp. 52-54
- SIERRA, María Teresa: “La fuerza del derecho indio”, en: *ojarasca*, México D.F., mayo 1997, no. 1, pp. 11-15
- SNOW, Mitchell K.: “Los nuevas escribas mayas”, en: *Américas*, Junio 1997, Washington, pp. 22-29
- SOKAL, Rachel: *Intersecting photographic gazes, relations of power and intercultural communication; indigenous photographers and the tourist gaze in contemporary Chiapas, Mexico*, tesis presentada en la Universidad de Bristol para obtener el Grado de Maestría, Bristol 2008
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona 1981
- SOTRES, Fernando: *El indigenismo*, en “Técnica y Humanismo” Revista del Gobierno Nacional de Educación Profesional Técnica, año 4, N°27, México 1984, pp. 13-16
- STAVENHAGEN, Rodolfo: “La cultura popular y la creación intelectual”, en: Colombres, Adolfo (compilador), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, Diálogo abierto Sociología, México D.F. 2002, pp. 21-39
- SOLER, Pau: “Marcha zapatista por la dignidad de los pueblos indígenas”, en: *canalsolidario*, 28.02.2001, http://www.canalsolidario.org/web/noticias/noticia/?id_noticia=66 (21.03.2008)
- STEICHEN, Edward: *The Family of Man*, Museum of Modern Art, New York 2010¹²
- STIERLIN, Henri: *Das Alte México*, Fotografías de Henri Stierlin, Prólogo de Vladimir Kaspé, Benedikt Taschen Verlag, Berlin 1967
- STREB, Andrea-Maria: “ “Unsere Töchter sollen zurückkehren” – Im mexikanischen Ciudad Juárez wurden in den letzten Jahren Hunderte von Frauen ermordet”, en: *Neues Deutschland*, 20.12.2005, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/frauen.html> (21.03.2008)
- STRECK, Ralf: *Tortilla-Krise in Mexiko*, en: *heise online*, 29.01.2007, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/24/24543/1.html> (29.06.2009)

- SUÁREZ, Carlos: "Peyote, tesoro de los huicholes", en:
<http://www.visionchamanica.com/yage EMC/Peyote-Huicholes.htm>
 (05.02.2011)
- SUTER, Gerardo: *Tiempo Inscrito*, Texto de Luis Roberto Vera, MAM, México 1991
- *Labyrinth of Memory*, Curator Mary Schneider Enríquez, Americas Society Art Gallery, New York 1999
- "Tabasco – Es un edén", en: *México Indígena*, no. 9, México D.F., Oct. 1990, pp. 23/24
- TAPPAN MERINO, José: "Salud – Condena a muerte", en: *México Indígena*, no. 13, México D.F., octubre 1990, pp. 46-49
- TAUBE; Karl: *Mitos – Aztecas y Mayas*, Ediciones Akal, Madrid 1996
- TEJERA, Héctor: "Derechos culturales y democracia", en: *México Indígena*, México D.F., marzo 1991, no. 18, pp. 6-9
- TELLO DÍAZ, Carlos: *La rebellion de las Cañadas, Origen y ascenso del EZLN*, Ediciones Cal y arena, México D. F. ¹¹2001
- "The Bracero Program, 1942-1964", en:
http://www.unco.edu/cohtmlp/pdfs/Bracero_Program_PowerPoint.pdf
 (07.06.2010)
- TIBOL, Raquel: "Reapertura de la Galería Arte Contemporáneo", en: *Proceso*, México D.F., 6 de Noviembre de 1995, p. 68
- "FARCO – ExpoArte – FITAC 98", en: *Proceso*, México D.F., 20 de Septiembre de 1998, pp. 61/62
- Tina Modotti: Una nueva mirada, 1929 – A new vision, 1929*, Investigación de Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano Álvarez, Co-edición de CNCA/Centro de la Imagen, México 2000
- TJADEN-STEINHAEUER, Margarete y TJADEN, Karl Herrmann: " "Unsere Töchter sollen zurückkehren" – Im mexikanischen Ciudad Juárez wurden in den letzten Jahren Hunderte von Frauen ermordet", en: *Z. Zeitschrift Erneuerung*, Nr. 55, Sept. 2003, <http://www.uni-kassel.de/fb5/frieden/regionen/Mexiko/tjaden.html> (21.03.2008)
- TODOROV, Tzvetan: "Culturas cruzadas", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, p. 66
- TOLEDO, Victor Manuel: *México, diversity of cultures*, Cemex, México 1996
- "Ecología e identidad", en: *México Indígena*, no. 13, México D.F., octubre 1990, pp. 16-22

- “Toda la utopía – El nuevo movimiento ecológico de los indígenas de México”, en: *ojarasca*, México D.F., noviembre 1991, no. 2, pp. 14-24
- “La utopía realizándose –El desarrollo sustentable de comunidades y Ejidos”, en: *ojarasca*, México D.F., agosto 1997, no. 4, pp. 3-9

TOPITAS (Edit.): *¡Ya basta! – Der Aufstand der Zapatistas*, Verlag Libertäre Assoziation, Hamburgo 1994

TORREJÓN, Ángeles: *Imágenes de la Realidad*, Presentación de Blanche Petrich, Casa de las Imágenes, Agencia imagenlatina, CONACULTA, FONCA, México D.F. 2000

TORRES CISNEROS, Gustavo: *Mixes – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004

TORRES SÁNCHEZ, Rafael: “Hacia la preservación de *El Costumbre*”, en: *México Indígena*, no. 14, México D.F., noviembre 1990, pp. 18-23

- “Mixtecos sedentarios – La tierra prometida”, en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 29-31

TRABULSE, Elías: “Los orígenes científicos del indigenismo actual”, en: *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*, Archivo General de la Nación, Fondo de Cultura Económica, México 1996, pp. 77-101

“Tratados de Córdoba”, en:
<http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/tratcord.pdf>
 (26.03.2011)

“Tratado de Guadalupe Hidalgo”, en: <http://www.gao.gov/new.items/d01952.pdf>
 (26.03.2011)

TREJO, Evelia: “La introducción del protestantismo en México. Aspectos diplomáticos”, en:
<http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc11/140.html#nf77> (06.06.2010)

TUROK, Antonio: *CHIAPAS El fin del silencio / The end of silence*, Ediciones Era, México D. F. 1998

“Una tribu originaria de Florida compra la cadena Hard Rock por 965 millones de dólares”, en: *Sur Digital*, http://www.diariosur.es/20061207/mundo/hard-rock-venta-indios_200612071855.html (14.06.2011)

URANGA, Lourdes: “Virtudes de la hierba mora”, en: *México Indígena*, no. 13, México D.F., octubre 1990, pp. 44/45

- VACIO, Minerva: "Cantos rituales, La obra más reciente de Gerardo Suter, en la galería OMR", en: *El Financiero*, México, 30 de Abril 1994, p. 40
- VAL, José del: "¿De qué quiere su V Centenario?", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 41-43
- VALDIVIA DOUNCE, Teresa: "Los paseos de la reforma", en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 7-9
- VALLE, Alejandro del: "Cambio y continuidad – Medicina tradicional", en: *México Indígena*, México D.F., marzo 1991, no. 18, pp. 55-57
- VALLE ESQUIVEL, Julieta: *Nahuas de la Huasteca – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2003
- VALTIERRA, Pedro: "Recortes del tiempo", en: *cuartoscuro*, año X, no. 60, Junio-Julio 2003, México D.F., pp. 21-27
- VANN, Bill: "Marcha zapatista a la Ciudad de México termina en acuerdo con el Presidente Fox", en: World Socialist Web Site, 11 April 2001, <http://www.wsws.org/es/articles/2001/apr2001/span-a26.shtml> (01.11.2011)
- VARGAS, Jorge: "Visita a María Sabina", en: *ojarasca*, México D.F., octubre 1991, no. 1, p. 60
- VARGAS MELGAREJO, Luz María: *Los colores lacandones: la percepción visual de un pueblo maya*, Colección Científica, INAH, Serie Antropología Física, México D.F. 1998
- VASCONCELOS, José: *La raza cósmica*, Día Nacional del Libro, Asociación Nacional de Libros, México 1983
- VÁZQUEZ, José Luis / CHÚA, Carlos: "El mal morado", en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 45-48
- VÁZQUEZ, Mario R.: "Retratos del Saber", en: *Hoja por Hoja*, México, 9 de Mayo de 1998, p. 9
- *Carl Lumholtz – Montañas, duendes, adivinos...*, INI, México 1996
- VÁZQUEZ CASTELLANOS, José Luis: "Médicos huicholes – La técnica del éxtasis", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 13-18
- VÁZQUEZ DE LEÓN, Mauricio: "Creencias e imágenes de Chiapas", en: *Reforma*, México D.F., 13 de Junio de 1999
- VELA RAMÍREZ, Enrique y SOLANES CARRARO, María del Carmen: "Imágenes históricas de la arqueología en México. Siglo XX", en: *Especial Arqueología Mexicana*, N°7, México D.F., Mayo 2001

- VELASCO ORTIZ, Laura: "Los mixtecos – Una cultura migrante", en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 46-49
- VELEZ, Gonzalo: "Cantos rituales de Gerardo Suter", en: *La Jornada*, México, 7 de Mayo 1994, p. 13
- VELEZ STOREY, Jaime (edit.): *El ojo de vidrio – Cien años de fotografía del México indio*, Prólogo de Roger Bartra, BANCOMEXT, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México D.F. 1993
- VELEZ, Jaime: "Leyes de humo", entrevista con Rodolfo Stavenhagen, en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 57-59
- "Derechos torcidos", en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 63/64
 - "Tehuantepec, Oaxaca - La corriente está por abajo", entrevista con Julio Flores Rodríguez, en: *México Indígena*, no. 14, México D.F., noviembre 1990, pp. 27-29
 - "XEPET: La voz de los mayas - Violando el aire", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 43-45
 - "Identidad controlada - Norteamérica", entrevista con Tupac Enrique, en: *ojarasca*, México D.F., abril 1992, no. 7, pp. 24-26
- VELEZ STOREY, Jaime y HARRISS CLARE, Claudis J.: *Guarijíos – pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, PNUD, México 2004
- VERA, Ramón: "LTCI – Como quitarnos la cabeza", entrevista en: *México Indígena*, no. 1, México D.F., oct. 1989, pp. 46-48
- "La decisión wixárika", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1997, no. 5, pp. 16-19
- "veredas", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F., oct. 1989, pp. 5-8
- "veredes", Sección a cargo de Jaime Vélez y Ramón Vera, en: *México Indígena*, México D.F., nov. 1989, no. 2, pp. 6-11
- "veredes", Sección a cargo de Jaime Vélez y Ramón Vera, en: *México Indígena*, México D.F., enero 1990, no. 4, pp. 10-13
- "veredes", Sección a cargo de Jaime Vélez y Ramón Vera, en: *México Indígena*, México D.F., febrero 1990, no. 5, pp. 11-17
- "veredas", en: *México Indígena*, no. 10, México D.F., julio 1990, pp. 10/11

- "veredas", en: *México Indígena*, no. 11, nueva época, México D.F., agosto 1990, pp. 9-12
- "veredas", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, p. 21
- "veredas", en: *México Indígena*, no. 13, México D.F., octubre 1990, pp. 11-15
- "veredas", en: *México Indígena*, no. 14, México D.F., noviembre 1990, pp. 13-15
- "veredas", en: *México Indígena*, México D.F., enero-febrero 1991, no. 16-17, pp. 11-17
- VÉRTIZ, Columba: "El INI, convertido en oficina de gobierno", en: *proceso*, México, 1 de julio 2003, p. 68
- VICTORIANA SALDAÑA, María: "Nacho López, imágenes hechas con luz", Entrevista con Héctor García, en: *cuartoscuro*, año VII, no. 44, sept.-oct. 2000, México D.F., pp. 6-22
- "Héctor García: No fui fotógrafo de órdenes", en: *cuartoscuro*, año IX, no. 58, Febrero-Marzo de 2003, México D.F., pp. 37-44
- VILLAR, Josefina: "Radios Indígenas – El camino de las ondas", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 46/47
- VILLORO, Luis: *Los grandes momentos del indigenismo en México*, El Colegio de Mexico, Fondo de Cultura Económica, México ³1998
- "Vorgänger: Friedrich Schiller über Kinder, Naivität und Genie", en: <http://jochenebmeier.wordpress.com/2008/10/28/vorganger-friedrich-schiller-uber-kinder-naivitat-und-genie> (22.01.2011)
- WARMAN, Arturo: "Nueva época", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 4/5
- WESTHEIM, Paul: *La Calavera*, Ediciones Era, México 1971
- WESTON, Edward: "La fotografía no pictórica", en: *Luna Córnea*, no. 1, invierno 1992-1993, México D.F., pp. 63-84
- XOKONOSCHTLETL: *Lo que nos susurra el viento – La sabiduría de los aztecas*; Título original: *Was Der Wind Uns Singt*, 1996, Mosaik Verlag München; Traducción: Carlos Fortea, Plaza & Janés Editores, primera edición México: marzo, 1998
- *Die wahre Geschichte der Azteken*; Título original: *Tehuatzun Ti Mexikatl oder Bist Du Mexikaner?*, primera edición México: 1986; Verlag GfW, Heidenheim, 1987
 - *Unser einziger Gott ist die Erde –Weg, Weisheit und Geschichte der Azteken*, Aurum Verlag, Braunschweig, 1992³

"`Ya no estamos dispuestos a seguir como antes´ – Comunicado a la Voz de los Cuatro Pueblos", texto de las Autoridades de la Unión de Comunidades Indígenas Huicholas, en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1997, no. 5, p. 18

YAMPOLSKY, Mariana: *La casa que canta*, SEP, México 1982

- *Imagen Memoria, Image-Memory*, CONACULTA, FONCA, Centro de la Imagen, México 1998
- *La raíz y el camino*, Presentación de Elena Poniatowska, Colección Río de la Luz, FCE, México 1995
- *Mariana Yampolsky*, Textos de Francisco Reyes Palma y Nelly Smith, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1995
- *Mazahua*, Texto de Elena Pniatowska, Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Edo. De México, 1993

YAMPOLSKY, Mariana / PONIATOWSKA, Elena: *Tlacotalpan*, Fotografía de Mariana Yampolsky, Texto de Elena Poniatowska, Instituto Veracruzano de la Cultura, Veracruz 1987

- *La casa en la tierra*, Fotografía de Mariana Yampolsky, Texto de Elena Poniatowska, Archivo Etnográfico Audiovisual, INI-FONAPAS, México s/a

YANES, Emma: "San Miguel Canoa, Puebla – Maldición de Malinche", en: *México Indígena*, no. 12, México D.F., septiembre 1990, pp. 22-26

YOVANOVICH, Vida: *Fragmentos completos*, Texto de Olivier Debrouse, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1994

ZALM, Jeroen van der: *Through the lens of a Tzeltal: photographic self-representation in Tenejapa/Chiapas*, presentación en la conferencia "World & Image", julio 2002, Hamburgo

ZÁRATE HERNÁNDEZ, Eduardo: "El poder de la tierra", en: *México Indígena*, no. 1, México D.F. Oct. 1989, pp. 29-32

ZARAUZ LÓPEZ, Héctor L.: *La fiesta de la muerte*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 2000

ZAVALA, Agustín Jacinto: *Mitología y Modernización*, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora 1988

ZAVALA, José F.: "Einige Aspekte der Synchronizität anhand des mexikanischen, divinitorischen Kalenders << Tonalamatl >>", en: *Bulletin No. 45*, Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Editeur: René Fuerst, Musée d'Ethnographie Genève, Suisse 1981, pp. 61-69

ZEA, Leopoldo: *México y lo mexicano. Conciencia y posibilidad del mexicano*, Porrúa y Obregón, México 1952

ZEA, Leopoldo: "El problema indígena", en: *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*, Archivo General de la Nación, Fondo de Cultura Económica, México 1996, pp. 339-352

ZEPEDA, Alfredo: "El silencio", en: *ojarasca*, México D.F., septiembre 1997, no. 5, p. 8

– "A la mitad del mundo", en: *ojarasca*, México D.F., noviembre 1997, no. 7, pp. 14-16

ZIFF, Trisha (Edit.): *Between Worlds – Contemporary Mexican Photography*, New Amsterdam Books, New Cork, 1990

ZORAIDA VÁZQUEZ, Josefina: "Políticas indigenistas en la historia mexicana", en: *Cultura y derechos de los pueblos indígenas de México*, Archivo General de la Nación, Fondo de Cultura Económica, México 1996, pp. 289-294

CATÁLOGOS

> *1 a > 2 a > 3 a > 4 a > bienal de fotoperiodismo*, Selección de Imágenes y datos estadísticos de cada bienal, contiene un CD, CONACULTA, Centro de la Imagen, México 2001

100 Fotografías Héctor García: Árbol de imágenes, Museo de Arte Moderno, INBA, México D.F. 1979

Amerika 1492-1992. Neue Welten - Neue Wirklichkeiten, Tomo I + II, Westermann, Braunschweig 1992

Cantos Rituales, Gerardo Suter, Texto de Olivier Debroise, Galería OMR, Ciudad de México, Abril-Mayo, 1994

Desmotherismo, Rubén Ortiz Torres, Huntington Beach Art Center, Huntington Beach, 1998

El corazón sangrante / The bleeding heard, Curadores: Olivier Debroise, Elisabeth Sussman y Matthew Teitelbaum, First University of Washington Press edition, The Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts 1991

El ojo fino – The exquisite eye, Wittliff Gallery of Southwestern & Mexican Photography. Texas State University, San Marcos 2003

El ojo de Manuel Álvarez Bravo, Casa de la América Latina, Paris 2001

El México indígena en las fotografías de Donald Cordry, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, SEP, México D.F., Abril, 1980

Fot10Septiembre aniversario, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D.F. 2003

FotoFest'98, Houston, USA, 1998

Gabriel Figueroa: una espina, Grupo San Jorge, CONACULTA / FONCA, LMI, México 2003

Gerardo Suter: Anahuac, Centro de la Imagen, Junio-Julio 1995, Museo de Monterrey, Septiembre-Octubre 1995, México

Gerardo Suter, Cartografía, XIII Bienal Internacional de Sao Paulo, Basil, Octubre-Diciembre 1996

Gerardo Suter, Códices, Galería de Arte Moderno, México, Octubre 1991

Graciela Iturbide, Cuaderno de Viaje, Museo de Arte Carrillo Gi, México D. F. 1999

Graciela Iturbide, Fundación Arte y Tecnología, Sala de exposiciones de Telefónica, Valencia 1993

Héctor García ICONOS, MAM, INBA, Ciudad de México 1998

Homenaje Nacional a Mariana Yampolsky, Museo Nacional de Antropología, CONACULTA, INBA, INAH, Centro de la Imagen, Fundación Cultural Mariana Yampolsky, México D.F. 2002

La Mirada – Looking at Photography in Latin America Today, Daros Latin America Collection, tomo I y II, Edición Oehrli, Zürich 2002

La mirada interior: fotógrafos de Guelatao, Proyecto: Mariana Rosenberg, Centro de la Imagen, CONACULTA, México D. F. 2002

La mujer en México – Women in México, National Academy of Design 1990, Centro Cultural / Arte Contemporáneo, Invierno-Winter 1991, Museo Monterrey, Primavera-Spring 1991, Fundación Cultural Televisa, México D. F. 1990

Los Antiguos Reinos de México, Fotografías de Armando Salas Portugal, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa A.C., México D.F. 1986

Metáforas – fotografía construida, Exposición colectiva, Museo de Monterrey, Septiembre-Diciembre, Monterrey, México 1996

Pablo Ortiz Monasterio: Idolatrías, Proyectos para esculturas monumentales, Galería Fernando Gamboa, MAM, México D. F. 1997

Pasión Mexicana – Mexican Passion, Yolanda Andrade, Casa de las Imágenes, CONACULTA, FONACA, México 2002

Pedro Meyer: Fotografías, MAM, México D. F. 1986

Signos de Identidad, textos de Carlos Martínez Assad, Guillermo Bonfil Batalla, María Luisa Puga y Carlos Monsiváis, fotografías de Raúl E. Discua y Enrique Hernández Morones, México D.F. 1989

Teotihuacán –Geheimnisvolle Pyramidenstadt, CONACULTA, INAH, Fundación Televisa, musée du quai Branly, Museum Rietberg y Martin-Gropius-Bau, México, Paris, Zürich, Berlin 2010

Tiempo Suspendido, Pedro Tzontémoc – Fotografía sobre la ruta de Antonin Artaud en la Sierra Tarahumara, Textos de Georges Lavaudant, Erasmo Palma, Pedro Tzontémoc y Marco Borstel, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Casa de las Imágenes, México 1995

Visiones / Fotógrafos mayas de chiapas 1950-2000, coordinación: Carlota Duarte, fotógrafos: Gertrude Duby Blom, Emiliano Guzmán Meza, Xunka' López Díaz, Juana López López, Maruch Sántiz Gómez, Genaro Sántiz Gómez, CIESAS, Fundación Ford, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, Marzo 2000

PAGINAS WEB

<http://www.antonioturokphoto.com> (14.06.2010)

<http://www.artesvisuales.com> (03.04.2011)

<http://www.aserca.gob.mx> (03.06.2011)

<http://www.bia.gov> (14.06.2011)

<http://www.carnavaldeltoro.es> (01.12.2009)

<http://www.cdi.gob.mx> (11.06.2011)

<http://www.chiapasphoto.org> (12.06.2010)

<http://www.chicanostudies.org> (11.11.2008)

<http://www.chihuahua.gob.mx> (01.08.2008)

<http://www.diademmuertos.com> (07.11.2010)

<http://www.e-local.gob.mx> (01.08.2010)

<http://www.esmexico.com> (01.08.2008)

<http://www.esquipulas.org> (01.11.2011)

<http://www.ezln.org.mx> (01.11.2011)
<http://www.ezlnaldf.org> (01.11.2011)
<http://www.facebook.com> (14.02.2011)
<http://www.firstmajestic.com> (14.02.2011)
<http://www.forbes.com> (31.03.2011)
<http://www.foto-suhan.de> (01.11.2011)
<http://www.fundacionchandra.org> (21.03.2008)
<http://www.fundacionpedromeyer.com> (08.02.2011)
<http://www.hardrock.com> (14.06.2011)
<http://www.ife.org.mx> (15.05.2010)
<http://www.inafed.gob.mx> (26.01.2010)
<http://www.inah.gob.mx> (11.10.2010)
<http://www.indianer-welt.de> (31.10.2011)
<http://www.indigenouspeople.net> (03.08.2008)
<http://www.iwgia.org> (01.11.2011)
<http://www.jalisco.gob.mx> (03.08.2008)
<http://www.karneval.com> (07.11.2009)
<http://www.korima.de> (01.11.2011)
<http://www.kumeyaay.info> (22.12.2010)
<http://www.lachozita.org> (10.10.2009)
<http://www.latinamericanstudies.org> (31.10.2011)
<http://www.lightstalkers.org> (30.06.2009)
<http://www.marcoacruz.com> (30.03.2011)
<http://www.mexiko-lexikon.de> (20.04.2011)
<http://www.mexicodesconocido.com.mx> (01.11.2011)
<http://www.mna.inah.gob.mx> (28.10.2011)
<http://www.municipiodelnayar.gob.mx> (20.05.2011)
<http://www.municipio.gob.mx> (06.10.2009)
<http://www.nabolom.org> (25.08.2011)
<http://www.nafta-sec-alena.org> (23.12.2010)
<http://www.nacionmulticultural.unam.mx> (22.12.2010)
<http://www.nytimes.com> (18.01.2011)
<http://www.oem.com.mx> (11.06.2010)
<http://www.okinreport.net> (26.01.2011)
<http://www.pan.org.mx> (26.03.2011)
<http://www.panoramio.com> (11.04.2010)
<http://www.peyote.org> (01.08.2008)
<http://www.photosuki.com> (15.01.2011)
<http://www.prd.org.mx> (31.03.2011)
<http://www.pri.org.mx> (26.03.2011)
<http://www.rae.es> (30.08.2011)
<http://www.rank.com> (14.06.2011)
<http://www.realdecatorce.net> (12.02.2011)
<http://www.sanmiguelguide.com> (08.11.2008)
<http://www.semtribe.com> (14.06.2011)
<http://www.sinmaiznohaypais.org> (30.06.2009)
<http://www.siris.si.edu> (12.02.2011)
<http://www.snajolobil.com> (01.11.2011)
<http://www.tarahumara.com.mx> (02.08.2008)

<http://www.tatianaparcero.com> (23.11.2010)
<http://www.thegrangeprize.com> (03.04.2011)
<http://www.unesco.de> (01.11.2011)
<http://www.uni-graz.at> (01.07.2009)
<http://www.wikipedia.org> (15.04.2011)
<http://www.youtube.com> (30.03.2011)
<http://www.zarc.com> (04.08.2009)
<http://www.zonezero.com> (15.10.2011)