Capítulo II

FOTOGRAFÍA INDÍGENA E INDIGENISTA

> Mientras que los glifos mayas fueron usados para preservar en la memoria la explotación de la nobleza, las fotografías pertenecen hoy al hombre común, a todos los hombres, a los hombres mayas, a las mujeres y a los niños que se niegan a seguir siendo "los olvidados".
>
> Robert M. Laughlin

En este capítulo se hablará de algunos fotógrafos indigenistas como Walter Reuter, Nacho López, Mariana Yampolsky y Graciela Iturbide. Es importante mencionar que Tina Modotti también realizó varios trabajos en comunidades indígenas, sin embargo es escaso el material de las fotografías y textos correspondientes, además no estuvo vinculada con el Instituto Nacional Indigenista como los demás. Todos los fotógrafos aquí mencionados son de igual importancia y el orden en que son expuestos es de acuerdo al alfabeto.

En México cuesta trabajo imaginar que los indígenas tienen acceso a la tecnología y a los medios de expresión artística como son fotografía, cine y video. Pero a pesar de la difícil vida que llevan, son personas que también tienen mensajes que transmitirnos; imágenes que mostrarnos; historias que contarnos; costumbres que enseñarnos… Gracias a varias instituciones nacionales, en su mayoría privadas, se les ha proporcionado la capacitación y materiales necesarios para que realicen su propia producción.

Siendo la fotografía antecesor del cine, y el video sucesor de éste, veremos a lo largo de este capítulo varios trabajos indígenas e indigenistas en estas categorías. No son muchos los trabajos de fotografía indígena que se han hecho alrededor del mundo, sin embargo en México existen varios que se han llegado a publicar, hablaremos de tres de ellos en este capítulo.

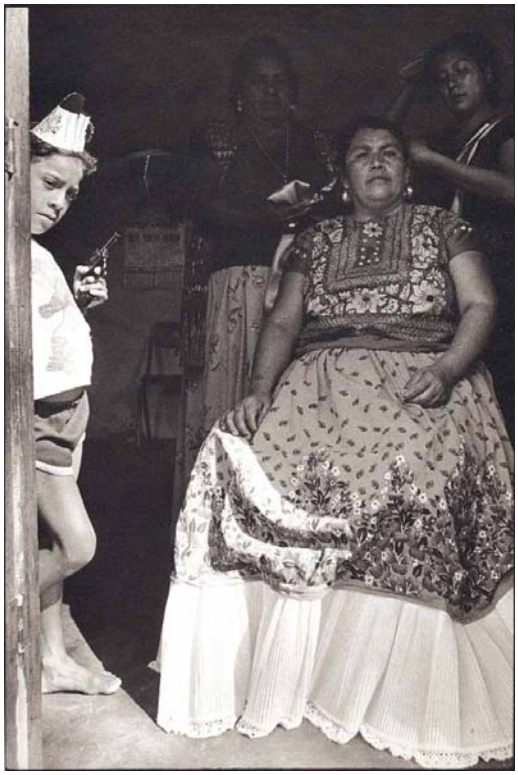
La importancia que tienen estos trabajos dentro de esta investigación es mostrar que la fotografía indígena no se ha desarrollado en la misma medida que la indigenista, que se ha producido desde que llegó por primera vez la cámara fotográfica a México. En contraste tenemos que la cámara fotográfica ha tardado varias décadas en llegar a manos de los indígenas mexicanos, incluso nos atreveríamos a decir que cerca de un siglo. Por esto es difícil encontrar publicaciones que muestren la cosmovisión indígena desde la cámara fotográfica.

Hablaremos primeramente de los trabajos indigenistas, tomando en cuenta cuatro autores del siglo XX que se han caracterizado por su interés fotográfico en comunidades indígenas de México, aunque no todos son mexicanos. Ellos se lograron desenvolver como profesionales y difundieron sus trabajos a muchas partes del mundo, además de haber estado vinculados de diversas maneras con el Instituto Nacional Indigenista. También comentaremos un trabajo de cine realizado en el sur de los Estados Unidos en una comunidad navaja, finalizando con una investigación de tesis realizada en la Sierra Norte de Puebla. Sobre los trabajos indígenas, el primero en México –hasta donde hemos logrado investigar- es de 1992 que inició como un proyecto apoyado por el Centro de Investigación y de Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) que fue realizado en Chiapas; el segundo se llevó a cabo en una comunidad huichola en el norte de Jalisco, y fue apoyado por la Universidad Autónoma de Guadalajara.

2.1 Graciela Iturbide (1942-)

Graciela nació en 1942 en la Ciudad de México. Estudió cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, donde tuvo como maestro a Manuel Álvarez Bravo y en 1970 se convirtió en su asistente. Trabajó para el Instituto Nacional Indigenista alrededor de 1981. El trabajo fotográfico más destacado, en cuestión de temas indígenas, es aquel realizado en Juchitán, Oaxaca.

El pueblo de Juchitán está ubicado en el Istmo de Tehuantepec. Es una región zapoteca con matriarcado, y donde se puede hablar públicamente de cualquier tema y no hay vergüenza alguna. Las mismas mujeres fomentan esta *cultura*, son ellas las que marchan y confrontan a los policías con su gran tamaño, reparten víveres, son comerciantes y guardianas de sus hombres.



En Juchitán todo el año es fiesta y vela: la Vela del Ciruelo. La del Lagarto, la de San Vicente –patrón de Juchitán-, la de San Isidro Labrador, San Juan y San Jacinto. No hay días de descanso porque en la mañana hay que abrir el mercado. Las mujeres se ayudan entre sí para la molienda del chocolate, la guisada, preparación de dulces, etcétera. No tenían –durante la estadía de Iturbide- servicios de drenaje, recolección de basura, agua potable, pavimentación y contaban con un solo mercado que se volvió insuficiente para los 150 mil habitantes que hay en ella. Iturbide retrató hasta el más íntimo rincón de Juchitán mostrándonos cosas que nuestros ojos no pueden ver a primera vista.

Graciela no cataloga ni jerarquiza sus temas, le interesan por igual los detalles como el conjunto, le gusta jugar con sobras y resaltar personalidades. Por eso también fotografía a los animales que son queridos como reyes, los adoran como los tótems, los consideran signo de identidad (Monsiváis en La Jornada, 3 de noviembre 1996). Cada familia tiene sus animales y muchas decisiones se toman en beneficio del animal, Iturbide comenta que incluso se comunican después de la muerte “no soy yo el que muere primero, muere él y luego muero yo. O morimos juntos”. Esta

creencia es tan cierta que los frailes han observado personalmente reacciones raras que tienen los animales cuando sus amos mueren.

Monsiváis afirma que la fotografía de Iturbide no incita al nacionalismo, ni muestra una conexión entre la marginalidad y México, como representación de nuestro país; se limita a demostrar sutilmente, la destrucción que poco a poco hacemos en nuestra historia. Graciela registra imágenes al azar: un campesino, un escenario municipal, y la escasez. Estos tópicos de alguna forma son temas de actualidad.

Cuando Graciela comienza a producir imágenes por diferentes lados del país, México vivía una etapa artística donde escritores, pintores, escultores y cineastas se dedicaban a crear símbolos para una mejor comprensión del mensaje, e indirectamente facilitar el consumo de imágenes. Monsiváis opina que los símbolos obscurecen y ocultan la verdadera imagen. En este aspecto Graciela no busca símbolos sino un elaborado golpe de vista, y mediante ellos convoca al espectador a averiguarlo cuidadosamente y personalmente, porque cada espectador decide (La Jornada, 3 de noviembre 1996).

A Iturbide lo que menos le importó era la moral o si la forma de pensar del sujeto a fotografiar era buena o mala, lo que importaba era la comunicación que había entre ella y el personaje sobre los aspectos de su vida cotidiana. En las pocas oportunidades que hizo fotografía de estudio dentro de las comunidades indígenas procuraba entender la manera de pensar del modelo, por ejemplo en Juchitán llegó a fotografiar un travesti que físicamente coincide con los parámetros juchitecos, es decir, un hombre amanerado que viste pantalón y camisa, pero frente a la cámara se comporta como lo que quiere ser, una diva.

Iturbide también realizó un trabajo con los seri y otras etnias, pero no dedicó su vida al trabajo de campo en pueblos indígenas. Por el contrario, dedicó la mayor parte de su tiempo a la fotografía urbana en varios países del mundo, sin embargo su trabajo en Juchitán siempre será reconocido por su composición y por el acercamiento que logró entablar con las juchitecas.

Graciela tenía gusto por el retrato, pero no trataba de ser social con ellos, sino captar al hombre y a la mujer en su soledad o en su íntimo papel de persona. En sus fotos, es ella quien elige

de la realidad de las indias las escenas que hablan por sí solas. Sus fotografías de los diversos viajes que emprendió en el país representan la necesidad de conocer y relacionarse con el otro.

2.2 Nacho López (1923-1986)

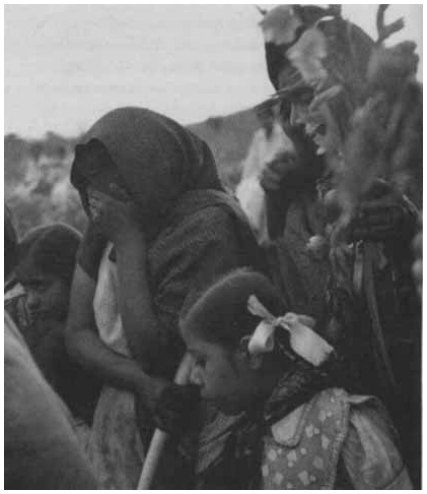
Nacho López es uno de los fotógrafos profesionales más reconocidos en México. Es imprescindible hablar de él en esta tesis por la importancia que tiene como fotógrafo artístico y fotoperiodista. Hablaremos de él especialmente por los trabajos que realizó en comunidades indígenas, y cuando trabajó para el Instituto Nacional Indigenista. Como antecedente sería bueno mencionar que López consideraba su cámara como reflejo de sus preocupaciones, por lo que fotografiaba todo lo que pasaba por su mente… gustos, disgustos, análisis sociopsicológicos, denuncia, injusticia, reclamo y verdad (Carrillo, 1997:16).

Ignacio López Bocanegra nació en Tampico, Tamaulipas en 1923. Desde los nueve años comenzó a tomar fotografías con gran pasión. Recibió una educación socialista durante su adolescencia. Estudió fotografía como profesión. Su ideología socialista lo llevó a la lucha contra el capitalismo, que se reflejaba en su deseo de rescatar del pasado y presente de los pueblos indios. Cabe mencionar que el indigenismo de aquella época fue promovido por Lázaro Cárdenas.

Uno de sus trabajos más importantes fue un fotoensayo que le dio entrada a la revista *Mañana* en 1950 titulado “Noche de muertos” realizado en Pátzcuaro, Michoacán. Esta fiesta ha llamado la atención del reporteros nacionales y extranjeros por décadas enteras –y hasta la fecha-, “en la mayoría de ellos podía notarse un estereotipo de resignación e indiferencia de los rostros indígenas en la penumbra” (Mraz en Carrillo, 1997:102). En éste muestra paisajes dramáticos, escenas llenas de

contraste, rostros de mujeres indígenas impasibles, a media luz. Mraz y Carrillo consideran buenas las fotografías, pero con cierto convencionalismo, estereotipadas, y con cierto grado de superficialidad poniendo una máscara [al ritual] que funcionaba como producto social e histórico, en otras palabras, representó a los indígenas como víctimas pasivas aunque dignas (1999:73 y 1997:102).

Ante el umbral es otro ensayo que sigue la misma línea narrativa, éste se centra en el dolor de una familia que pierde la figura masculina que le daba sustento al hogar. Según Mraz (1999:74) las fotografías muestran el dolor y lo irremediable. Una foto enseña a mujeres afligidas, otra las muestra llorando mientras repasa en su mente todos sus recuerdos.



John Mraz ha analizado suficientes fotos de Nacho López y comenta que la conciencia que él tenía sobre los indígenas no puede asumirse por la tendencia que adoptó en estos dos ensayos. Este comentario se confirma cuando el mismo Nacho prefirió hacer fotografía urbana. En 1950, ahora sí, demostró su interés por el México olvidado. En este periodo trabajó para el Instituto Nacional Indigenista registrando la vida de los indígenas en varios pueblos de México.

> La cámara fotográfica puede ser un instrumento de agresión o un enlace de amistad [...] Cuando la cámara es un enlace de amistad, de legítima intercomunicación, el fotógrafo asume una gran responsabilidad y un compromiso que implica una posición crítica y de análisis (Nacho López, 1978 en Mraz 1999).

Por consiguiente, en trabajos posteriores solía informarse sobre el pasado y presente de la comunidad antes de realizar cualquier trabajo de campo. Al llegar a la comunidad dejaba pasar un tiempo antes de comenzar a tomar fotografías para familiarizarse y conocer a la gente. En 1958 quiso realizar un documental en video de los tarahumara o rarámuri por lo que recorrió la región por cuatro meses. Su documental pretendía centrarse en "la vida, el trabajo y la economía de las familias indígenas tarahumaras en relación con la hostilidad del medio humano natural que les rodea", pero por razones desconocidas no se llevó a cabo. Pero sí quedó testimonio fotográfico publicado bajo el título *Viaje a la tarahumara*. En él cuenta que los tarahumara conforman una etnia [en aquella época] que hacía uso distinto de los recursos naturales en comparación a las demás. También menciona que estaban muy arraigados a ciertas costumbres prehispánicas como el culto al dios de la lluvia. Entre otras cosas, destaca las danzas, las carreras de bola y aro (Carrillo, 1997:42).

También hizo un trabajo fotográfico con los huicholes en 1979. Como era su costumbre se documentó sobre la comunidad antes de presentarse en ella. El evento a fotografiar fue una ceremonia en San Andrés Cohamiata, donde capturó fiestas, labores y demás.

En 1981 hace una narración fotográfica de la región yoko yinikob en Chontalpa en el estado de Tabasco, donde con cada imagen cuenta la existencia y situación de un pueblo. Por medio de imágenes nos cuenta las costumbres del pueblo, su manera de pescar, el cultivo de maíz, cacao, frijol, el tejido de hamacas, casas al lado del río, danzas, fiestas, iglesias, ganado. Carrillo afirma que estas fotografías son testigo de un pueblo dividido entre su propia cultura y la modernidad que los rodea, recrean su cotidianeidad y estremecen el respeto y la dignidad que merecen (1997:69).

Otro trabajo es el del Mezquital en 1986, una comunidad otomí. Un pueblo con matorrales y ríos, de los cuales los habitantes obtenían alimento –venado, palomas, patos, etc.-, madera y leña. Cultivaban maíz, frijol, calabaza, jitomate, amaranto. El maguey era parte esencial de la cultura otomí.

Las constantes visitas de López a la comunidad ayudaron a que los fotografiara más de cerca, dando un sentido de ritual a lo cotidiano y dando un sentido de cotidiano a lo ceremonial en sus imágenes (Carrillo, 1997:23).

López recorrió pueblos como Chenalhó, Chilón, San Andrés Larráinzar, San Juan Chamula y Zinacantán que, como Carrillo menciona, ahora nos suenan familiares gracias al movimiento indígena que ha suscitado en el país en los últimos años, pero en ese entonces eran lugares que no tenían fácil acceso e incluso muchas personas desconocían su existencia. Lo que alcanzó a ver en cada uno de estos lugares no fue otra cosa más que miseria y opresión (1997:93).

Mraz comenta que López pretendía comunicar, además de su denuncia fotográfica, la condición de los humildes como *sujetos* en el mundo en lugar de retratarlos sólo como *objetos*. Sin embargo, es difícil encontrar hasta qué punto sus imágenes pertenecían a fotografía de la víctima (1999:15). Por otro lado el resultado de sus visitas a las comunidades indígenas, a veces un poco prolongadas es que logró sostener buenas relaciones, prueba de ello es la confianza que muestra la gente ante la cámara.

2.3 Walter Reuter (1906-)

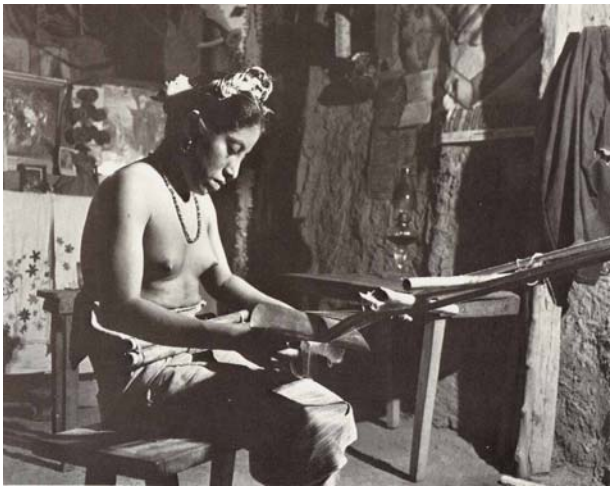
De nacionalidad alemana, nació en Berlín en 1906. Su situación económica fue inestable durante su niñez por lo que asistió a la escuela irregularmente; a los 14 años aprendió el oficio del fotograbado en una imprenta. En 1930 trabajó en un periódico obrero alemán de izquierda. Su experiencia en éste lo motivó a realizar reportajes en contra de los nazis, y por consiguiente fue perseguido por el partido Nazi que provocó su huída a España. Ahí, durante el golpe de estado de Franco en 1936 decidió dedicarse al fotoperiodismo y trabajó como corresponsal en la agencia noticiosa *Black Star* de Nueva York y Londres. Durante los siguientes cuatro años se vio en la necesidad de huir por varios países de Europa hasta llegar a México en 1942, donde encontró tranquilidad y oportunidad de retomar su carrera de fotoperiodista. Ahí comenzó haciendo fotografía urbana y fotoensayos, después decidió explorar los pueblos de México más allá de las cercanías de la capital. De este modo encontró el mundo indígena al que fotografió por periodos prolongados (Biografía de Walter Reuter, 2003. Información extraída de internet).

Los *indios* fueron uno de los temas que más le gustó capturar, sus costumbres, su ambiente, sus rostros. Reuter tenía una capacidad notable ante los grupos indígenas al no costarle trabajo integrarse a las comunidades. Una experiencia que cuenta al respecto es que dentro de un ritual triqui le permitieron tomar fotografías a pesar de que los triqui son un grupo gobernado por leyes bastante duras y consideran enemigo a todo extranjero –aquella que no sean triqui. Del Conde piensa que esto se debió al perfecto conocimiento que él tenía sobre su otro yo, y lograba entrañar con cierta facilidad con los pueblos (1992:22).

También trabajó con los lacandones, quienes en aquella época se comportaban crédulos a todo comportamiento, además de que el Chaac lancandón (jefe de los lacandones) era antipático y autoritario, y reprobaba la presencia de fotógrafos en ciertos rituales. Reuter los llegó a conocer tan a fondo que conocía cómo funcionaban ciertas actitudes. Cuenta que un día se preparaba para fotografiar un rito, el cual no incluía la participación de las mujeres, de pronto se le acercó un hombre por la espalda diciendo que no podía tomar fotos sin el permiso del Chaac, a lo que él respondió "Pero si ya hablé con Chaac esta mañana", aunque no se comprobó si era verdad, pero entonces se le permitió la presencia, aunque un poco retirado y detrás del árbol (Del Conde, 1992:20).

Trabajó durante muchos años para dependencias estatales como el Instituto Nacional Indigenista enfocándose en los sectores menos favorecidos de la sociedad. Él, como extranjero, tenía una visión un tanto exótica sobre los pueblos mexicanos, sin embargo, trató de hacer fotografías sin tendencias políticas o cualquier índole relacionada con la denuncia de una pobreza extrema. Sin querer Walter despertó la conciencia política y crítica con sus imágenes (1982:45).

Martínez menciona que al retratar a los pueblos indios de México, Reuter no tuvo una curiosidad indiscreta, sino el verdadero deseo de comprender al otro en el contexto de sus diferencias. Fue con el ejemplo de dejarse retratar él mismo que transmitió a la gente respeto a la cámara. A pesar de los problemas que enfrentaba en cada expedición, y gracias al apoyo de las familias que lo albergaban, logró que le abrieran las puertas en cada una de las comunidades a la que se presentaba (1992:45).



Por otro lado, Reuter fue el primero en retratar costumbres y rituales como el de los popolucas de Oaxaca y Veracruz. Una vez más Martínez menciona que Reuter sólo buscaba registrar a los indios tal y como son sin opinar acerca de los *sujetos* ni de su condición. Trataba de no exaltarlos como

únicos con identidad, tampoco reprobaba su aparente retraso, ni buscaba representarlos como víctimas. Siempre le dio a sus fotografías un carácter documental. Incluso Héctor García y Nacho López llegaron a considerarlo como maestro “humanista de la fotografía, un clásico” (1992:52).

No cabe duda de que a Walter se le facilitaba integrarse a las comunidades indígenas con cierta rapidez. No se puede asegurar que el haber sido extranjero haya facilitado el proceso, puesto que otros fotógrafos -mexicanos y extranjeros- también lo lograron aunque con diferentes objetivos. Tal vez fue su absorción de la realidad como extranjero la que permitió vencer la resistencia que los indígenas tenían hacia la cámara, porque los miraba con respeto. Como extranjero, no creció viendo a lo largo de su vida las diferencias entre los pueblos y las ciudades, sino que esas diferencias las reconocía como parte de una realidad (1992:46).

Otra región con la que estuvo trabajando muy cercanamente fue Huautla, una región mazateca en Oaxaca. En 1970, Huautla se convirtió en un lugar de peregrinación y prácticas rituales, era conocido sobretodo, por el uso que daban a los hongos alucinógenos. En el pueblo habitaba una mujer

que se hizo leyenda, María Sabina. Fue él quien hizo uno de los retratos más famosos de esta mujer, representándola a ella y al pueblo como lo que eran: campesinos.

Reuter al igual que Yampolsky –de quien hablaremos a continuación- hizo fotografías a color y en blanco y negro. El uso del color no alteró la composición de sus fotos, sino al contrario ayudaron a mostrar el colorido que tiene cada cultura en sus trajes, en sus casas, en sus pueblos. El propósito de las fotos de Reuter no fue en ningún momento causar incomodidad, sin embargo ésta fue una consecuencia (1992: 46).

2.4 Mariana Yampolsky (1925-2002)

Yampolsky es considerada una fotógrafa actual de México. Nació en 1925 en Estados Unidos, estudió Artes y Humanidades en la ciudad de Chicago. En 1945 viajó a México para continuar sus estudios, teniendo maestros como O'Higgins, Alfredo Zalce y Alberto Beltrán. Desde estos años manifestó su interés por la cultura mexicana popular. En 1948 comenzó con la fotografía sin tener conocimiento alguno, sin embargo no pasó mucho tiempo para que dominara el oficio adoptándolo como su mejor herramienta de comunicación. En sus fotografías existe una cierta influencia de Lola Álvarez Bravo, su maestra de fotografía, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Nacho López y Héctor García. (Biografía de Mariana Yampolsky, 2002. Información extraída de internet)

Es importante mencionar el trabajo que realizó en México, ya que dedicó parte de su vida a recorrer, en compañía de su cámara, ranchos, pueblos y parajes de todo el país, desde el norte hasta el sur. Sus fotografías nos muestran rostros, costumbres, objetos, fiestas, ceremonias, tradiciones, todo aquello que mostrara la vida rural. Sus fotografías en estos lugares muestran una capacidad de

ver y sentir la vida indígena, haciendo poesía con los caminos de tierra, espacios rurales y detalles arquitectónicos (Tibol, 1992). Precisamente varios de sus libros se dedican enteramente a este género la arquitectura rural. Con sus fotos Yampolsky hace palpable la belleza y riqueza, y las contradicciones entre lo tradicional y lo moderno, lo inherente del México rural-actual. Mientras sus temas incluyen arquitectura regional y paisaje, la mayor parte de su trabajo captura gente involucrada en los quehaceres de la vida cotidiana (Biografía de Mariana Yampolsky, 2002. Información extraída de internet).

En 1959 empezó a documentar fiestas, ceremonias religiosas, mercados, plantíos de maíz, telares, textiles, cerámica, casas de paja, de adobe, de varas, de pencas de maguey, casas de tierra y lodo. También retrató la vida cotidiana de artesanos y campesinos, el duro quehacer de los menos

privilegiados. Tenía una enorme devoción por los magueyes, por lo que los retrataba casi tanto como a los niños.

Uno de sus trabajos más destacados fue aquel reconocido por el gobierno de Estado de México realizado con los mazahuas que se encuentran en la parte de Michoacán que colinda con Querétaro, la comunidad de San Felipe. El texto que se encuentra en el libro titulado “Mazahua”, muestra una serie de conversaciones que Yampolsky tuvo con una familia durante su convivencia en este poblado. Era una familia numerosa, en la misma casa vivían juntos abuelos, hijos y nietos. La mayoría de los hombres, nietos y nietas emigraron a la ciudad olvidándose de sus costumbres, su lengua y hasta parte de su cultura.

Elena Poniatowska (1993:7) comenta que las mujeres mazahuas en otros tiempos poseían venados y que en la actualidad ya ni los hombres están con ellas. Ellos se fueron a trabajar como albañiles a las grandes ciudades, visitándolas, con suerte, una vez al mes. Esta situación ha provocado que las mujeres sean las que se dediquen al campo, a la siembra y cosecha del maíz. Han aprendido a manejar la yunta y su mayor orgullo es el maíz que cuando revienta, estalla su blancura, y con ellas adornan a los santos.

San Felipe era un pueblo que tenía constantes conflictos sociales, políticos, religiosos y culturales. En 1993 –fecha en que fue editado el libro- los mazahuas eran proyectados como una comunidad marginada como se había estado haciendo desde tiempos de la conquista. Las fotografías realizadas en esta región son muestra de lucha, supervivencia y fe religiosa de un pueblo que buscaba firmar su verdadero rostro (Yurrieta, 1993:6).

Don Inocencio, el abuelo de la familia, dice que las mujeres que se fueron a la ciudad trabajaban sirviendo en casas. Las que se embarazaban se volvieron “Marías” porque ganaban bien, en ocasiones hasta el doble del salario de un albañil y sin cansarse mucho. En cambio las “Marías” de Pastejé conservaron sus enaguas, sus trenzas y sus blusas brillantes, porque se dieron cuenta de que esa imagen vendía más que la ropa occidental.

Otro libro de Yampolsky enfocado a la vida cotidiana y a la arquitectura de muchos pueblos indígenas de todo el país es el titulado “La casa que canta”. Se centra un poco en las casas, desde el punto de vista fotográfico, ya que las consideraba como el recinto sagrado, donde hacían sus ofrendas, mantenían a sus animales, sus plantas. Y aunque la situación económica fuera escasa, la casa era del tamaño necesario para albergar a todos los miembros de la familia y muy rara vez se modificaba; en ella se duerme, se reza y también funciona como bodega para guardar el grano (Yampolsky, 1982:7-8). Sin embargo el texto del mismo libro se enfoca a la narración de las actividades de una familia dentro de la casa, tradiciones familiares y populares.

Nos hace un recuento de los cambios que se han dado dentro del hogar en los pueblos campesinos, por ejemplo: antes se extendía el petate en piso que se enrollaba durante el día, ahora ha sido sustituido por camas de madera o incluso de metal (1982:11). Los hombres son los únicos encargados de la construcción de la casa, a las mujeres les toca sólo el acabado del horno. Las calles son un escenario donde pasan un sin fin de cosas, hombres trabajando en diferentes oficios, niños jugando, personas reposando, reuniones cívicas, vendimias, procesiones, ceremonias.

En los días de fiesta son adornadas con esplendor, banderas, flores, papel picado, aserrín y dependiendo del festejo son los colores que predominan el panorama. Se lanzan cuetes invitando a la celebración, se lleva serenata a la virgen con instrumentos musicales. En las comunidades indígenas, generalmente, las casas son del color natural de los materiales, la combinación de colores lo reservan a su ropa.

Yampolsky vivió el cambio que hubo en el uso de la película fotográfica en blanco y negro al uso cotidiano de la película a color, al igual que Reuter -aunque ésta ya existía desde varias décadas

atrás. Debido al tipo de fotografía a la que se dedicó pudo hacer uso de ambas sin perder el objetivo o mensaje de sus fotos. La mayoría de los fotógrafos de su época usaron, en un alto porcentaje, preferentemente la película en blanco y negro.

2.5 Fotógrafos Mayas de Chiapas

Este trabajo es el resultado de un proyecto que nació en 1992 al cual se le llamó “Proyecto fotográfico Chiapas” y comenzó como un programa educativo para el pueblo indígena de los Altos de Chiapas. Carlota Duarte ha sido la coordinadora de lo que ahora ha tomado forma dándole el nombre oficial de Archivo Fotográfico Indígena (AFI) y se encuentra en San Cristóbal de las Casas. Éste es apoyado por el CIESAS en conjunto con el CANACYT y la Fundación Ford, quienes aportan capital para materiales y publicaciones. Durante su primer año recibió donativos provenientes principalmente de las instituciones estadounidenses Arts International y The Puffin Foundation. Desde su inicio cada año ha habido más gente interesada en participar, lo que provocó el crecimiento del proyecto. Actualmente cuenta con 200 fotógrafos afiliados, estos son integrantes de diez etnias indígenas, y son ellos mismos los responsables y asesores del Archivo.

San Cristóbal de las Casas, Chiapas es una ciudad en la que conviven muchos indígenas entre la población urbana. La población tzotzil y tzeltal, que pertenecen al grupo maya, habita en las montañas dentro de la parte sureste de la ciudad -los altos de Chiapas. El municipio cuenta con carretera, agua, drenaje, electricidad, hospitales, telefonía y todos los servicios, pero en los altos sólo se cuentan con algunos como carreteras, clínicas de salud, electricidad, escuelas. San Cristóbal es considerada una ciudad turística y atractiva precisamente por su población indígena y las actividades que involucra su cultura, por eso es común ver extranjeros todos los días, en cualquier época del año.

Su principal actividad comercial es el cultivo de café y la artesanía, su actividad familiar es la siembra y cosecha del maíz, el cual generalmente es de autoconsumo.

Hablando sobre la visión indígena (desde el punto de vista indigenista), sabemos que comúnmente es comparado con un mundo de atraso tecnológico y de escasos recursos, pero sobretodo, que siempre habían sido representados como actores pasivos en cuanto a la fotografía. Pero los tiempos cambian y después de varios siglos de acostumbrar nuestro ojo a imágenes explotadoras y conmovedoras de los indígenas de México, ha llegado el momento de abrirlos a nuevas tendencias, es decir, imágenes captadas por ellos mismos que muestran su entorno, su vida cotidiana, su vida en la comunidad.

Duarte no pretendió influenciarlos con fotografías de otros autores durante su instrucción, ya que el objetivo era que ellos mismos se fueran apropiando del medio. Este objetivo fue cumplido satisfactoriamente. Duarte logró asumir cinco propuestas, dentro del material que fue fotografiado con más frecuencia. Estos están vinculados con las fiestas –religiosas-, retratos, fotografías en los mercados, gente trabajando, y con sus animales domésticos como burros, perros, gallos.

Resulta interesante ver la sencillez y profundidad con que los indígenas se relacionan al acto de tomar fotografías. Van desde el gozo más inmediato, una de ellas comenta: *Me sentí alegre y satisfecha cuando en el momento vi mis primeras foto* hasta la más personal expresión de lo invisible "*Lo único que debe tener sus propias fotos, que sean de una propia, tomadas en cualquier lugar o en los lugares más sagrados"* (Gola en Camaristas, 1998:15)

Los seis temas que son expuestos en el libro *Camaristas* son:

- Nuestro Mundo
- La gente y la comida
- El mercado
- La gente y sus animales
- El trabajo y las cosas
- Las fiestas

Cuando se les entregó a cada uno sus fotografías se les preguntó para qué querían las cámaras, una de las respuestas fue:

> *"Mi mayor deseo al tomar fotos de la vida en Chiapas es que muchas personas conozcan de nosotros, de las diferentes culturas que integran Chiapas. A través de las fotos damos a conocer la vida, la cultura las costumbres de Chiapas y muchas personas podrán deleitar su vista en nuestra diferente manera de vivir" (1998:30).*

Otros mencionan que la importancia de tomar fotos de su propia cultura es para que otras culturas indígenas de México y del extranjero los conozcan. Porque las imágenes contribuyen a la preservación de tradiciones, al mismo tiempo que las difunde y así los lectores visuales aprenden y recuerdan.

También se les preguntó por qué es importante tomar fotografías, las repuestas variaron desde el punto de vista material hasta lo emocional:

> *"Las fotos tienen valor para el futuro, las futuras generaciones, para que los indígenas del país puedan conocer porque quizá cambiará mucho de la vida cotidiana y de la cultura tradicional"*, *"Es muy importante para mí las fotografías porque las fotos enseñan e informan cómo es nuestra cultura y el así conocer de dónde somos y quiénes somos"*.

Fue en 1982 que los fundadores de la corporativa cultural tzotzil-tzetzal, Sna Jtz'ibajom (La casa del escritor) declararon su interés de ser ellos mismos los encargados de difundir su cultura. Esta petición se debe a que los conocimientos son transmitidos de generación en generación, y hasta ese momento lo hacían personas ajenas a su cultura e incluso, la mayoría de las veces en lenguas que ellos no conocen, por tanto no podían tener acceso a esos estudios.

Para lograr esto fue necesario alfabetizarse en su propio idioma, y aunque al principio tenían miedo de enfrentarse ante personas extrañas en su propia comunidad, decidieron crear un taller de

teatro de marionetas donde la fotografía y su actitud positiva lograron quitar esos temores. En ese momento decidieron utilizar la tecnología como televisión, radio, cámara fotográfica y videocámara, las cuales han contribuido a una rápida difusión de su cultura.

El Archivo Fotográfico Indígena ha despertado los intereses de la comunidad académica y de las culturas indígenas del sureste de México, porque gracias a él hay grupos de personas que comienzan a usar la fotografía para sus propios fines. Esto puede ayudar tanto a la documentación etnográfica como a la expresión artística personal (Duarte en Camaristas, 1998:118).

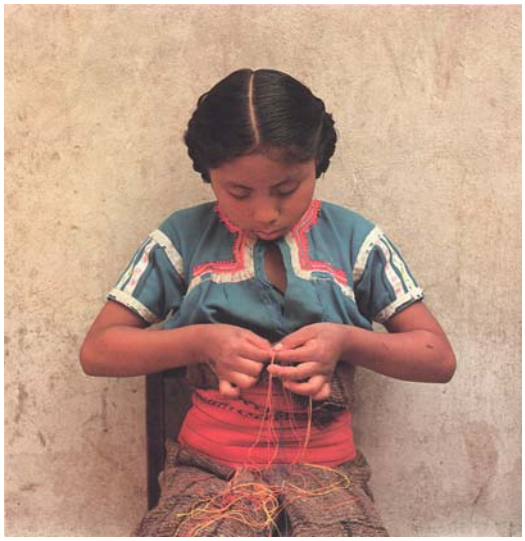
Con este libro no podemos saber hasta qué punto ha evolucionado la fotografía indígena. Sin embargo nos sirve como base para mostrar que las personas que están vinculadas al Archivo Fotográfico Indígena tienen conocimientos sobre el uso y manejo de la cámara fotográfica. Estos conocimientos van incrementándose con la práctica y han culminado en una serie de publicaciones individuales y colectivas. Todas son planeadas como proyectos personales o de grupo plasmando un mensaje en cada una de ellas.

2.6 Mi hermanita Cristina, una niña chamula

Esta publicación es uno de los proyectos que se desarrolló en el archivo, como mencionamos hace un momento. Las imágenes están centradas en una sola persona, la hermana menor de la autora Xunka' López Díaz de 25 años. Ella pertenece al municipio de San Juan Chamula y su lengua es el tzotzil. Sólo estudió la primaria, después se dedicó a vender pulseras en el municipio de San Cristóbal, posteriormente enseñó a leer y escribir a la mujeres tzotziles que no sabían español. Ahora es fotógrafa, trabaja en el Archivo Fotográfico Indígena archivando y seleccionando fotos, revelando e imprimiendo sus propias fotos, y forma parte del grupo Camaristas Sbeik. Ha participado en varias exposiciones colectivas en la Galería Plaza Real.

El objetivo de este libro es hacer una comparación de su niñez con la de su hermana. La historia de Xunca' está narrada en primera persona y la ubica cuando ella tenía cuatro años, complementándola con los recuerdos que sus padres tienen de los momentos difíciles que pasaron en su comunidad Joltzemen, durante las expulsiones religiosas. La vida de Xunca' está representada en el texto, la de su hermana en las fotografías. Estas nos permite tener una perspectiva de Xunca' como

narradora y como etnógrafa, desde el momento en que se está representando a sí misma y mira a los demás a través de la lente.



Las fotografías son ricas en composición, en color y muestran pasividad. También nos da idea de cuales son las actividades cotidianas dentro de la familia, pero particularmente las actividades de una niña de nueve años. En las fotos encontramos a Cristina siendo peinada, vestida con dos versiones de su traje regional, tejiendo pulseras, lavándose el cabello, rebanando verduras, comiendo afuera de su casa con uno de sus hermanos, jugando con el gato. También hay imágenes de objetos como telares, ropa, un par sandalias, cazuelas. Los padres y la mayoría de los hermanos no aparecen en las fotografías porque se encuentran trabajando, según comenta Pasquel.

2.7 Miradas entrevistas: aproximación a la cultura y fotografía huichola

Sara Corona, maestra de la Universidad Autónoma de Guadalajara realizó la siguiente investigación en una comunidad huichola en la Sierra Madre Occidental del estado de Jalisco, la comunidad Huaixtita.

Ésta carecía de experiencia en cuanto a imágenes mediáticas como son la televisión, cinematografía y publicidad gráfica. El medio de comunicación huichol antes de la investigación era totalmente oral. Era una región aislada que sólo captaba las radiofrecuencias –por medio de baterías-, no contaban con luz eléctrica, ni carreteras que comunicaran a algún poblado que tuviera todos los servicios. El único transporte que tenía para ir a otras ciudades era la avioneta. El 6% de las familias tenía cámara fotográfica propia y la mayoría de ellas tienen al menos una foto de ellos mismos, la cual generalmente es proporcionada por visitantes en la comunidad.

El objetivo de la investigación fue conocer la mirada de una comunidad sin imágenes mediáticas; qué miran; y qué ven a través de la lente; qué relación existe entre la mirada huichola, el universo que lo rodea y la tecnología fotográfica. Corona comenta que tal vez mostrando la forma en que los huicholes fotografían su mundo nosotros podríamos descubrir cómo vemos el nuestro.

En Huaixtita hay 710 indios huicholes. Los mestizos de la región sólo se encuentran en el Centro de Salud. Los huicholes se caracterizan por su monolingüismo, por no ser cristianos y por no adorar imágenes, aunque sí lugares en la naturaleza. La comunicación más cercana está a dos horas

caminando y la más lejana a doce. Su principal actividad es el cultivo, la ganadería, y otras necesidades agrícolas. Cuenta con una antena de radiotelefonía rural que transmite mensajes desde la ciudad de Guadalajara pero no muy eficiente, por eso hay mensajeros que viajan constantemente entre los pueblos.

Al fotografiar se está haciendo una selección de objetos, sujetos, lugares, que terminan en una composición. En este caso fueron los estudiantes quienes propusieron inconscientemente los temas a fotografiar, ya que fue un ejercicio libre. Sus fotografías se clasificaron en cuatro temas:

- Personas
- Naturaleza y animales
- Cosas
- Errores técnicos

Corona encuentra en su análisis fotográfico que los jóvenes huicholes gustan de fotografiar gente en sus labores cotidianas: torteando, haciendo adobes, limpiando, moliendo; también leyendo, escuchando noticias, descansando, bebiendo refrescos (2002:43). Es importante mencionar que la toma fotográfica se llevó a cabo sólo en Huaixtita, por tanto los jóvenes no podían fotografiar otras comunidades. Esta restricción le permitió adentrarse a su vida cotidiana.

La explicación que dan a sus fotografías son “porque así son nuestras casas”, “porque me gustan esos animales”. Pero por otro lado las fotografías de los estudiantes de secundaria tienden a ser del tipo amistoso y de estudio, dado que en su mayoría se desarrollan en el contexto escolar.

La visión del huichol a través de la cámara es bastante específica, según explica Corona. Se pueden distinguir los planos generales, la perspectiva profunda y la contextualización, por su constante presencia. Por el contrario, en la cultura occidental las fotografías que son tomadas en un plano general, son aquellas que tienen menos mensaje porque "no se ve nada", contrario a lo que sucede en la fotografía huichola. Ellos usan el mismo plano con la idea de un todo, por ejemplo para referirse al cuerpo humano entero. Y aunque se encontraron varias fotografías con planos a detalle Corona cree que fueron con el objetivo de mostrar algo material o parte de un proceso (2002:46).

Corona piensa que esto es consecuencia de la ausencia de medios como la televisión, cine y publicidad, siendo éstos los medios que presentan constantemente imágenes con planos a detalle. La misma situación ocurre con los animales, bordados y artesanía de chaquira. También hubo quienes se atrevieron a girar la cámara hacia arriba para mostrar el campo y las montañas; otros abren la ventana desde el interior de sus casas para mirar el exterior; si está fuera, abre la puerta para ver el interior de la casa" (2002:51).

Hablando específicamente del retrato se encontraron dos categorías: en pose y en acción. En pose corresponde a la postura de frente, a una distancia conveniente, con gesto serio y respetuoso. Los huicholes prefieren poses claras que muestran respeto: de pie, con vista directa, gesto austero, pose ceremonial leyendo.

En una serie de entrevistas con los jóvenes huicholes sobre un conjunto de fotografías periodísticas, fue sorprendente observar la capacidad de percepción a cualquier detalle dentro de ellas. Por ejemplo, la opinión de varios jóvenes por igual sobre un grupo de fotografías calificándolas como *"no me gustan"*, y sobre las fotografías sin fondo decían *"no sé dónde está", "no entiendo qué está haciendo"*. Otro ejemplo fue el caso de una alumna de tercer año de primaria durante un ejercicio que consistía en poner el pie de foto a una fotografía del periódico de los Rolling Stones donde el texto fue *"Son lindas las flores"*. Lo sorprendente de esto fue que se encontraban en un pequeño prado, casi imperceptible para la autora como fondo de dicha fotografía de los músicos" (2002:55).

El centro del fotógrafo huichol no es el que generalmente se espera de una foto de aficionado: frente a la persona-objeto fotografiado. En el contenido de las fotos muestra que la cámara se acomoda de tal manera que no pierda de vista la casa, la montaña o la piedra, para que las personas o animales se integren al paisaje. Por esto se dice que “el todo tiene más peso que la persona en pose”.

Otro tema en sus fotos fueron las cosas materiales, en las cuales se encontró un gran interés por aquellas elaboradas por ellos mismos como ropa y bordados, aunque también muestran aparatos de música, audífonos, pilas, linternas, camionetas, tractores, dinero, libros, cuadernos, fotos, refrescos, lentes, zapatos de fútbol. Dentro de estos objetos se distinguen los de influencia occidental que generalmente aparecen en el centro de la foto. En este tipo de fotos no siempre existe una persona dentro del encuadre. Pasa exactamente lo contrario a los objetos manufacturados por ellos, en donde la mayor parte de las veces aparecen acompañados de alguna persona, otras veces sólo se modela el objeto o simplemente se muestra (Corona, 2002:62).

A lo largo de la estadía de Corona en San Miguel Huaixtita se fue desarrollando la construcción de una carretera, por lo cual fue posible ver a niños y jóvenes junto a camiones, jovencitas bebiendo refrescos usando lentes obscuros. Otros se retrataron con cosas como billetes y en un caso solamente se muestran pilas, lámparas, zapatos, radio, cassettes y espejo de bolsillo.

Las fotografías logradas en esta investigación pertenecen a una cultura alejada de la modernidad –por la ausencia de comunicaciones y servicios antes mencionados- y son la primera experiencia que tienen con la cámara fotográfica. Gracias a estas fotos podemos tener una idea de su manera de ver el mundo. De las fotos de los objetos producidos por ellos mismos se asume que la intención es mostrar sus actividades, sin la intención de hacer difusión de su cultura.

Por otro lado los jóvenes tomaron las fotos pensando un poco en el uso didáctico que le darían sería para enseñar a los hijos en el futuro algunas de las cosas que podrían acabarse. Es decir, funciona como testimonio y conocimiento visual para las futuras generaciones.

Corona concluye que este trabajo provoca que los jóvenes indígenas se comporten de manera natural y honesta frente a la cámara. Posiblemente, el ser ellos mismos los que se fotografiaron con su propia cámara ayuda a no alterar esta actitud. Y por supuesto este estudio sirve para entender y aproximarnos a su cultura. Los huicholes pertenecen a una cultura que se encuentra en constante movimiento. Al mismo tiempo muestran su vitalidad, sus intereses, la forma en que desean ser vistos (2002:65). Y esta no se asemeja a la de los fotógrafos aficionados y profesionales, es decir, la imagen del indio resignado, triste.

Después de tres años de haber realizado la investigación fue interesante ver que la necesidad de una carretera de terracería se impuso y transformó la vida huichola en aspectos como la comida chatarra, bebidas alcohólicas y materiales de construcción.

2.8 Through Navajo Eyes

A través de ojos Navajo es el título del trabajo más viejo y al que hemos tenido fácil acceso a lo largo de nuestra investigación, se trata de un documental cinematográfico hecho por una comunidad Navajo y coordinado por Worth y Adair. El objetivo fue observar cómo se presentaban ellos mismos con este medio. Lo interesante de este trabajo es que no fueron limitados a filmar en un área específica de su comunidad, por el contrario fueron libres de hacerlo en el lugar que quisieran. Al principio esta libertad se convirtió en temor para Worth y Adair, porque recordaron una situación que sucedió en un ejercicio de fotografía en Philadelphia en una comunidad negra, donde el instructor era de raza blanca. Se cree que este detalle fue una de las razones por las que nunca se fotografiaron escenas en sus casas, iglesias, jardines o el mismo barrio. La pregunta que se hacía Worth era si los navajo querrían comunicar algo en sus propias comunidades, ¿filmarían sus propias familias en sus casas?.

La comunidad navajo donde se llevó a cabo la filmación es Pine Springs situada al suroeste de Estados Unidos, los navajo viven en una reserva que abarca parte de los estados de Arizona, Nuevo México y Utah. Adair había vivido en esa comunidad hacía 25 años y mantenía comunicación con sus viejos amigos. Esto ayudó en gran manera a que la comunidad aceptara el proyecto con más facilidad y fueran apoyados proporcionándoles acceso y uso de sus instalaciones educativas.

Para la selección de los estudiantes hubo que tomar en cuenta que existía una parte de la población que no hablaba inglés, sin embargo aquellos menores de 30 años eran prácticamente bilingües, esto provocó que al principio no estuvieran seguros Adair y Worth en que la gente que no hablara inglés pudiera manejar la cámara de la misma manera que los que sí hablaban. Una condición que querían cumplir dentro de sus objetivos de la filmación era que se desarrollara en una comunidad pequeña que no estuviera expuesta constantemente a la televisión o que nunca haya visto ninguna película en su vida o en todo caso muy pocas (1997:33).

Convocaron a hombres, mujeres, niños y niñas, prácticamente a toda la comunidad, pero sólo tenían material suficiente para cuatro personas. La convocatoria incluía un beneficio económico asumiendo la dinámica como un trabajo de verano. Al principio decidieron escoger a una niña, un artesano, una persona con ambiciones políticas, y una persona que no tuviera intereses del tipo artesanal, político, o personal y que careciera de aptitudes fílmicas. Después de haber escuchado los intereses de cada uno de los convocados, decidieron escoger a tres hombres y una mujer.

Esta selección no perecía estar equilibrada y les preocupaba que la mujer no encontrara apoyo de las mujeres de su comunidad. Mientras encontraban la solución, los padres de dos niñas navajo se acercaron a Worth y Adair para comentarles que sus hijas estaban realmente interesadas en participar, incluso estaban dispuestas a dejar la escuela durante el verano y a no recibir ninguna ayuda económica a cambio de aprender a filmar. Finalmente decidieron aceptarlas y el grupo se conformó por tres hombres y tres mujeres.

Worth y Adair pidieron permiso mediante una reunión formal ante la comunidad, donde explicaron su propósito y las necesidades que tendrían al ser aceptado el proyecto. Entre ellas se encontraba el traslado del equipo a Pine Springs, así como la presencia de más compañeros *blancos* que ayudarían a completar la filmación. El líder aunque ya había dado su permiso previamente, debía tener el consentimiento de la comunidad. Tuvieron éxito en la reunión y como pregunta primicia que hizo la gente fue si en verdad aprenderían a filmar las seis personas seleccionadas, a lo que Adair contestó que era demasiado pronto para responder.

Durante el primer día del curso se les realizó una entrevista individual a los estudiantes, la cual fue grabada anticipándoles que la grabadora era parte del equipo que aprenderían a usar durante el curso de filmación. Esta explicación se debió al temor a que ellos se negaran a ser grabados durante la entrevista. Después comenzaron a explicar que el tema del documental era totalmente libre y podían hacerlo de cualquier tema, aclarando que ellos no dirían en ningún momento qué debían hacer. Entonces Worth sondeó los posibles temas y la sorpresa fue que tres de ellos tenían una idea más o menos clara, en comparación con los otros tres que parecían tener dificultad al expresarla. Los temas del sondeo fueron:

- Nuestra gente
- Sombras en movimiento
- Tejidos
- Danzas indias
- Caminos navajo
- Fiestas

Al siguiente día comenzaron a ver las partes de la cámaras, cómo debían usarla, cómo funciona por dentro. Asimismo se dio teoría sobre cine, explicación de cómo funcionaban los materiales fotosensibles. Lo sorprendente para Worth y Adair es que los estudiantes mostraron un correcto uso del equipo en menos de una hora, cuando los estudiantes de universidad tardan 5 horas en lograrlo. Después de esto ya estaban listos para filmar lo que quisieran.

Finalmente los temas que se desarrollaron dos semanas después fueron:

- Tejidos
- Tradiciones navajo
- Sombras en movimientos
- Historia del lago Antílope

Después de observar todos los documentales fue posible darse cuenta que las personas de diferentes culturas aprovechan el acto de filmar de distinta manera y hacen filmaciones que difieren en varios parámetros. Esta experiencia ayudó a que las personas se comunicaran con más confianza a través de la filmación.

En todos los filmes realizados fue posible notar que el tiempo de filmación de una persona caminando es bastante prolongado en comparación a lo que estamos acostumbrados, porque va desde los ocho minutos hasta los quince sin ver alguna otra acción. Todo lo contrario sucede con el *close up* que no es constante, sólo bajo ciertas circunstancias, por ejemplo, cuando quieren mostrar un rostro de frente con la vista ligeramente hacia arriba, es decir, no fijan la mirada directa a la lente de la cámara de cine.

2.8 Sistematización de una experiencia del video popular en Cuetzalan, Puebla Tesis de licenciatura de la Universidad Iberoamericana, campus Puebla.

Este trabajo es relevante dentro de esta investigación porque a pesar de tratarse de un video, éste se realizó en una región muy cercana a Huehuetla, región a la que nos enfocaremos en el marco teórico de esta tesis. Esta investigación tuvo el propósito de utilizar el video como una herramienta de uso sociocultural en la comunidad de Cuetzalan. El trabajo se basó en la metodología dialéctica empleando acción-reflexión-acción, es decir, la práctica se considera el punto de partida del proceso de trasformación de la realidad, para que posteriormente se analicen las experiencias a diferentes niveles de comprensión que cada grupo asimila, desembocando en una acción que dé solución a la problemática.

Mónica Medina, quien realizó esta investigación nació en 1973 en la ciudad de Puebla. Realizó sus estudios en la Universidad Iberoamericana de Puebla en la carrera en Ciencias de la Comunicación. Ha trabajado como locutora y productora de varios programas de radio en la ciudad de Puebla. Su servicio social lo realizó en la región de Cuetzalan en la radio perteneciente al Instituto Nacional Indigenista “La voz de la Sierra Norte”. El haber trabajado en la radio de Cuetzalan la motivó a desarrollar su proyecto de tesis en la misma región. Ha colaborado apoyando proyectos en derechos humanos con grupos de mujeres indígenas y con una organización no gubernamental. Actualmente se encuentra trabajando en un proyecto de video en la sierra Mixteca sobre “las mujeres y la medicina tradicional” (Comunicación personal, 11 de septiembre 2003).

Cuetzalan se encuentra en la Sierra Norte de Puebla, tiene una población indígena de 248 familias de habla Náhuatl, de los cuales 8 943 son bilingües –nahuatl y español- de una población total de 17 298. Cuenta con servicios de electricidad, correos, drenaje y radio. Se cultiva y consume el

maíz, café, frijol y chile, éstos dos últimos en menor proporción. Cuenta con una carretera que va al sureste, muchas veces tiene pedazos de terracería; también tiene 22 aeropistas que auxílian durante las lluvias y otras necesidades. Existe una tradición en lo que respecta la artesanía que va desde huacales y chiquihuites, hasta muebles tallados (Medina, 1997).

El video popular lo plantea como un medio de comunicación alternativo, que lo presenta para concientizar la participación en las actividades como promoción del cambio (Simpson, 1986 en Medina 1997:10). Para lograr esta asimilación, fue necesario que el grupo fuera consciente y llegara a un autodiagnóstico de la necesidad de una recuperación histórica en su propia comunidad por medio de la expresión cultural que muestra su cosmovisión personal y a través de la cámara de video.

El punto central de la comunicación alternativa en Cuetzalan radica en la creación de mensajes elaborados por el pueblo para el pueblo utilizando herramientas comunicacionales que cubran las necesidades que la comunidad requiera. Es decir, deben y fueron los mismos indígenas quienes grabaron y produjeron el video. El objetivo en la aplicación de este tipo de comunicación fue, para Medina, generar progreso y mejoramiento en los niveles de vida de los grupos marginados, por ejemplo: la recuperación -o rescate- de tradiciones y costumbres de grupos minoritarios, este puede ser el comienzo de un proceso de desarrollo en la región.

El desarrollo del video se realizó mediante talleres enfocados al uso social que se le puede dar en las comunidades. Los grupos estaban compuestos por personas provenientes de siete comunidades que respondieron al cuestionamiento sobre la problemática social que vivían. Ellos son

comerciantes, artesanos y agricultores de café. Hubo varios temas que ellos mismos propusieron y que llamaron su atención para realizarse en video, estos fueron:

- Fiestas patronales próximas
- Temas de denuncia
- Actividades de tradición

El tema elegido fue “el mercado de Cuetzalan” que entraría en la categoría de actividades de tradición, abordándolo desde el punto de vista económico, cultural y geográfico. Entre varias de las razones que dieron al escoger el tema, mencionaré las más sobresalientes: facilidad de penetrar en la problemática por tener proximidad con su comunidad; interés por mantener y mejorar el mercado que da identidad a Cuetzalan; y la importancia que tiene social y económicamente (Medina 1997:58).

Para resolver qué tipo de tomas realizarían, fueron asistidos por la televisión –en su programación diaria- y tomas anteriores del mercado. Todo el video fue grabado y producido por ellos mismos mostrando bastante confianza en todas las etapas de su realización. Posteriormente a la grabación se registraron los comentarios finales para la elaboración del video final, siempre se respetó la problemática planteada desde el principio. Sin embargo ninguno de ellos participó en la edición del video –Medina no comenta la razón, pero probablemente por la falta de equipo de edición en la localidad.

Así llegamos a la parte final de este capítulo, nos parece importante mencionar que todos los fotógrafos y videoastas mencionados en este capítulo han demostrado haber obtenido una real integración en las muchas o pocas comunidades indígenas en las que trabajaron. La prueba de ello son las pláticas que narran sobre su experiencia.

Como se menciona en el trabajo de Nacho López en el Mezquital, sus fotos se centraron, entre otras cosas, en actividades de la vida cotidiana como pastaje de ovejas, extracción del pulque, tejedoras de palma, fiestas populares y religiosas. Sus fotografías de los mixes son consideradas artísticas y son, como se mencionó antes de hombres y mujeres en sus labores cotidianas, mujeres con su traje regional, rostros con gesto serio e incluso triste. Sobre las fotografías de los tarahumaras parecen corresponder a aquellas actividades y lugares a los que la gente de la ciudad no tenemos acceso o no estamos acostumbrados a ver en nuestra vida cotidiana.

Las fotografías de los mazahuas hechas por Yampolsky son del tipo arquitectónico, paisajista y descriptiva, por tanto no cuenta con una temática central como en la mayoría de los casos de López. San Felipe era una región donde la mayoría de la población eran mujeres, por eso la fotografía social se concentra en este sector de la población mostrando escenas cotidianas como: cargando al niño en el reboso, arando la tierra, pastando las ovejas, bañándose y lavando su ropa en el río, participando en tradiciones y fiestas religiosas, mayordomías. Las del tipo arquitectónico captura íconos que hacen interesante las construcciones, fachadas y techos que no se asemejan a las de la ciudad. Los paisajes nos muestran la grandeza de la zona y lo apartada que estaba de la ciudad. Los magueyes e imágenes religiosas asumimos que son parte fundamental de la cultura mazahua por su constante repetición en diferentes tiempos.

Desconocemos si Yampolsky evitaba en medida de lo posible retratar a la gente dentro de sus composiciones, pero esa impresión nos da en todas las series fotográficas a las que hemos tenido acceso. Además es posible percibir su encanto por la arquitectura pueblerina y rural, ya que hay desde el detalle más insignificativo de la fachada hasta objetos que podrían pasar desapercibidos, a no ser por la lente de su cámara.

Las fotografías de Walter Reuter conjugan varios temas: rostros indígenas de hombres y mujeres; tejedoras desnudas con su traje regional, señoras en la cocina, lavando ropa en el río, cargando y amamantando a sus hijos. Mujeres grandes y chicas vendiendo por la calle, pastando las ovejas. Hombres cumpliendo con su labor acarreando de agua, pescando, arando la tierra y aunque nos extrañe un poco las mujeres también llegan a hacer estas mismas actividades. Al igual que Yampolsky tiene una serie dedicada a los altares hogareños, a las peregrinaciones y a las procesiones. La práctica de la religión en los pueblos indios –cualquiera que ésta sea- ha despertado la curiosidad de casi todos los fotógrafos indigenistas de México. La elaboración de la artesanía en manos de hombres y mujeres siempre ha llamado la atención, así como las escenas de mercados populares, y por supuesto no podían faltar aquellas fotos de las danzas, con máscaras, con tambora, con cascabeles, con trajes, con sonrisas.

Con respecto a la fotografía de Graciela Iturbide, encuentramos fotos que pueden ser descritas con lo que se ha dicho en párrafos anteriores. Sin embargo, me parece que haber logrado varias de las fotografías en Juchitán, mucho se debe a ser mujer. Por todo lo anterior sintetizamos que en la fotografía indigenista se presentan varias constantes –trajes típicos, mujeres lavando ropa en el río, festejos religiosos, casas de palma, niños jugando- que se convierten en temas ordinarios sin

planearse entre fotógrafos, además todas han sido producidas en diferentes décadas del siglo XX. Por otro lado la fotografía indígena se encuentra actualmente en proceso de exploración, pero poco a poco comienzan a plantear y a conocerse las nuevas propuestas.

Aquí quisiéramos citar a Laughlin, cuando la fotografía llegó a los pueblos indígenas, fueron los sacerdotes quienes la prohibieron abogando que la foto les robaría el alma. Sin embargo ellos veían como fotógrafos no indígenas sí tomaban fotografías. Además era visible el bien monetario que percibían a costa de ellos. Esto era mediante postales, libros, películas, etcétera. Afortunadamente hoy en día ya no temen adoptar ningún tipo de tecnología –computadoras, grabadoras, video- con el propósito de preservar su cultura, como "tampoco tienen miedo de incorporar el misterioso conocimiento de los extranjeros para crear sus propias formas nuevas" (Camaristas, 1998:111).

Entonces, hablando de la fotografía indígena vemos que también hay temas en común entre ellos, como: retratos de sus familias, de sus amigos o conocidos, sus animales ya sean perros, marranos, gallinas, burros. Hay varias fotografías que también coinciden con algunos temas que fotógrafos profesionales han retratado, por ejemplo hay fotos de un horno, señoras moliendo, casas, altares, escenas de mercado. Una de las pequeñas diferencias que notamos es que todas las fotografías indígenas han sido realizadas manteniendo la cámara a la altura de los ojos, es decir, no se inclinaron en ningún momento para experimentar otras posiciones con la cámara, a excepción de una en Camaristas que hizo una toma desde un balcón hacia abajo –conocido en comunicación como top shot. Las tomas que no vemos en la fotografía indigenista son las de accesorios que nos resultan extraños en la cultura occidental como: elotes secándose, ollas enfriándose fuera de la casa, animales

sin ninguna característica graciosa, comida preparada antes de comerse, personas leyendo, que sí es posible encontrarlas en la indígena.

Una de las únicas diferencias que notamos entre ambos trabajos de fotografía indígena, es que en Camaristas sí hay imágenes donde los cuerpos no aparecen completos -cortados. Es probable que esto se deba a que San Cristóbal de las Casas es un lugar donde las imágenes abundan en cualquier medio de comunicación como los hay en cualquier ciudad pequeña o mediana, porque siempre hay publicidad en televisión, periódicos, revistas, refrescos, etcétera. Esto, en cierta manera, provoca que el fotógrafo indígena pueda resaltar sólo una parte del todo.

Fuera de esto, creemos que los dos trabajos fotográficos –Camaristas y Miradas entrevistas- tienen bastante parecido, porque los huicholes también están interesados en mostrar cómo son ellos, cuales son sus actividades cotidianas, sus pertenencias y sobretodo a su gente. Este es un pensamiento que tienen los fotógrafos de ambas publicaciones. Esto nos lleva a teorizar que cada foto es planeada y generalmente no son tomadas al azar, por lo que cada una lleva un mensaje implícito – al menos para ellos. Otra similitud es la pose ante la cámara, la cual es con seriedad y rectitud, aunque en ambos pueden verse sonrisas disimuladas de vez en cuando.

Corona al igual que Duarte no dio instrucciones sobre composición, ni posiciones de la cámara, ni ideas o temas que debían fotografiar. Ambas utilizaron en su primer ejercicio cámaras desechables y se limitaron a explicar cuáles son los errores que debían evitar con ese tipo de cámara, por ejemplo: no debían poner el dedo en el objetivo aunque no fuera visible en el visor. Lo mismo

sucede con los trabajos de cine y video porque los coordinadores tampoco propusieron los temas a desarrollar.

El trabajo de Mi hermanita Cristina, es una prueba de su capacidad de composición en temas definidos, tipo fotoensayo. El mismo caso tenemos en los trabajos de cine y video, donde los temas de importancia estuvieron directamente relacionados con su comunidad, sus actividades cotidianas y la gente que les rodea.

Las fotografías de personas arreglando una tumba o familias rezando en el altar casero, niños haciendo su tarea en campo, comprando en el mercado, son aquellas que no aparecen en la fotografía indigenista y sí en la indígena. Nos parece que este tipo de fotógrafas nos habla de su vida cotidiana y sin querer aportan información a los registros etnográficos de las culturas indígenas.

Cada fotógrafo que se mencionó a lo largo de este capítulo tiene una importancia dentro de la fotografía indigenista. Muchos han contribuido a la obtención de material etnográfico que ni el mismo Instituto Nacional Indigenista –ahora Conadepi- tenía antes de que ellos trabajaran ahí. Todos han mostrado alrededor del mundo el México olvidado que tanto se ha negado entre mexicanos, algunas veces folclóricas otras no.

El siguiente capítulo mostrará las herramientas teóricas mediante las cuales se analizarán las fotografías que se obtuvieron durante el trabajo de campo de esta investigación realizado en Huehuetla, Puebla –y del que se hablará posteriormente en el capítulo IV.