



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de la
Fotografía de Lourdes Grobet**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciada en Comunicación

P R E S E N T A :

María del Pilar Rincón Mejía



**DIRECTOR DE TESIS:
Doctor. Fabián Bonilla López
Santa Cruz, Acatlán, Naucalpan, Estado de México
Octubre, 2017**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi familia
Biológica y la que he formado en el camino,
con la que juntos hemos tejido pasos y conformando la vida,
mi infinita gratitud y amor.

Por los pasos compartidos, amor incondicional, respeto, paciencia...
mi infinita gratitud y amor.

A José

ÍNDICE

Introducción.....	9
-------------------	---

Capítulo I. Fotógrafos viajeros... cazadores de imágenes *Fotografía antropológica a finales del siglo XVII y principio del siglo XX*

1.1 La fotografía antropológica de los viajeros.....	18
1.2 Registros antropométricos.....	23
1.3 Carl Lumholtz: <i>El México desconocido</i>	29

Capítulo II. De la catalogación a la Revolución *Estampas de colección y control social*

2.1 Tipos populares, de oficio y mexicanos <i>Luces, cámara ¡Foto!</i>	39
2.2 Cruces y Cama <i>La conformación de un imaginario mexicano</i>	43
2.3 Tipos criminales... <i>Antes del clip, se volvieron sujetos</i>	49
2.4 La tarjeta postal <i>El mundo en un álbum</i>	55
2.5 El pictorialismo mexicano <i>De lo bucólico a símbolo nacional</i>	59
2.6 Revolución Mexicana <i>Una visión perdida</i>	69

Capítulo III. Reconstrucción de una nación *La efervescencia pos-revolucionaria*

3.1 En la conformación de una nación <i>Es necesario la homogenización</i>	79
3.2 Educación indígena <i>Desindianización para una nación</i>	81
3.3 Antropología al servicio de la patria <i>Indigenismo institucional</i>	91
3.4 Efervescencia posrevolucionaria <i>El indio como centro de creación</i>	93
3.4.1 Manuel Álvarez Bravo y la ruptura.....	97
3.5 Una nueva mirada Fotoperiodismo (1930-1950) y fotografía documental.....	103

Capítulo IV. Análisis fotográfico del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena

4.1 Metodología para el análisis fotográfico.....	118
4.2 Aproximaciones a la biografía de Lourdes Grobet.....	121
4.3 Semblanza del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.....	122
4.4 Análisis de la Fotografía del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.....	127

Conclusiones.....	164
Referencias.....	170
Índice de anexos.....	180

Lo otro no existe: tal es la fe racional,
la incurable creencia de la razón humana.
Identidad = realidad, como si, a fin de
cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y
necesariamente, uno y lo mismo. Pero lo otro
no se deja eliminar; subsiste, persiste;
es el hueso duro de roer en el que la
razón se deja los dientes. Abel Martín,
con fe poética, no menos humana que la
racional, creía en el otro, en “La esencial
heterogeneidad del ser”, como si dijéramos
en la incurable otredad que padece lo uno.

Antonio Machado

Introducción

El objetivo de esta investigación es hacer un breve recuento de algunos momentos significativos sobre la forma de retratar al los primeros pobladores de México y compararlos con las fotografías que realizó Lourdes Grobet del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. Dos líneas discursivas se entrelazan para forman el cuerpo de este trabajo: teórico-conceptual y contextual. Considero como hipótesis que la fotógrafa realizó este proyecto documental alejada de una enfoque folclórico.

En muchos momentos durante esta investigación, tuve una confusión; si era yo la que indagaba cierta información o era ella la que me encontraba. Considero que esta sensación se debió al tema de investigación: la fotografía. Pues esta tiene una relación estrecha con el tema de identidad, según Mraz, historiador, en la introducción de su libro *México en sus imágenes* (2015), los mexicanos tenemos cierta obsesión con el tema de la identidad, las razones que le explicó el fotógrafo Francisco Mata, como lo cita el mismo autor, son históricas; además considero que se trata de un tema universal. Todos los humanos compartimos el sentimiento de necesitar saber nuestros orígenes. Los mexicanos al igual que todos lo seres humanos, tenemos como raíz, a los primeros pobladores de la tierra, por lo tanto, parte de nuestra identidad se encuentra allí. Al hacer un recuento histórico sobre algunos momentos claves de cómo se han retratado a los primeros pobladores de México, era consecuente que también me mirara ahí.

Al indagar el tema, inicié la búsqueda en la fotografía documental, después pensé en las mujeres fotógrafas, en el camino, llegó el tema del teatro. De esta manera descubrí la obra de Lourdes Grobet y me dí cuenta que ahí estaba el tema de mi investigación: en la fotografía documental de El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.

El camino apenas comenzaba; el primer paso que me planteé para hacer el análisis de dichas fotografía, fue conocer la manera en la que se ha retratado a los primeros pobladores de

México. Así comencé una revisión de fotografías y fotógrafos que han retratado a los primeros pobladores de nuestro país. A pesar de la cantidad de fotografías con este motivo, solo hay dos libros exclusivos en el tema: *El ojo de vidrio: cien años de fotografía del México indio y México indio: testimonios en blanco y negro*.

Después de una intensa documentación bibliográfica y elaboración de monografías, en un camino casi infinito, pude concluir: “es una tarea imposible”... un fotógrafo, me llevó a otro y este a otro, y cada vez había una lista más grande. Las obras que revisé fueron de los siguientes fotógrafos: Raúl Estrada Discua, Hugo Brehme, Juan Rulfo, Tina Modotti, Flor Gardulo, Nacho López, Graciela Iturbide, Walter Reuters, Pablo Ortiz Monasterios, Mariana Yampolski, Lola Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo, Graciela Iturbide, Héctor García, Enoc Martínez, Pedro Valtierra.

Después de contemplar las fotografías de estos creadores, me di cuenta que muchos fotógrafos han retratado a los primeros pobladores; ante tal confrontación, reafirmé que la fotografía es un medio y como tal, puede conducir una búsqueda. Por lo tanto podía afirmar que todos los seres humanos buscamos nuestra identidad, parte de esta se encuentra en nuestras raíces, y éstas están en los primeros pobladores del lugar al que pertenecemos, por esta razón, es probable que todos los fotógrafos en algún momento de su creación han retratado a los primeros pobladores.

La revisión de estos fotógrafos y la contemplación de sus fotografías me ayudó a adentrarme en el tema. Mientras más fotos veía sobre los denominados *indígenas*, más preguntas me surgían, y qué podrían resumirse en las siguientes: ¿Qué es fotografiar el *indígena*? ¿qué implicaciones tiene este tipo de fotografías? ¿quién es el indígena?, ¿quiénes son los otros?, ¿qué define a cada quién?¹

1. Estas preguntas son de Elena Poniatoska, aparecen en el prologo de *México indio: testimonios en blanco y negro* (2010). Coincido con esta reflexión y considero que de manera puntual, hace a una crítica de la fotografía indigenista, por esta razón retomo literalmente las palabras de la escritora.

A las que podrían sumarse estas otras: “¿qué es defender al *indígena*? ¿conservarlo, enseñarlo, asimilarlo, asesinarlo? ¿preservarlo, documentarlo, robarlo, exhibirlo?” ¿corresponde las fotos que conocemos sobre los *indígenas*, a lo que sabemos de ellos? ¿coinciden con las noticias de la prensa?, ¿con nuestro cotidiano encuentro con ellos? ¿de qué manera ha influido la fotografía en el conocimiento sobre los primeros pobladores para quienes no son *indígenas*?

Muchas de estas fotografías han fomentado que la palabra del denominado “*indio*” esté asociada a la belleza, magia, sabiduría, tradiciones o del lado opuesto, con un enfoque peyorativa, racista y discriminatorio. Sin embargo, el concepto, la idea de indio es algo ajeno, externo al contexto de los primeros pobladores. Con la fotografía, textos y palabras de otros, de externos ha sido nombrado el “*indio*”. De esta manera callaron su voz, negándole el derecho de ser sujeto de su propia historia, aniquilando su verdadera existencia. Lo que se conoce es lo que otros vieron y decidieron que era eso, lo que se tenía que mostrar.

Esta es una de las principales razones, por que importante saber leer una fotografía, pues solo así es posible indagar sobre los secretos que puede contener una imagen, formar una visión y opinión propia. La fotografía es un lenguaje y como tal no sustituye a otro. Cada cual tiene su particularidad, estructura, gramática, códigos y sintaxis. En un proceso de adiestramiento aprendemos a hablar y a escribir. De la misma forma se requiere conocer el lenguaje de la fotografía, para poder leerla.

Desde su llegada la fotografía ha sido testimonio de la historia que han vivido los primeros pobladores de México, la mayoría de ocasiones, marcada por injusticias, discriminación y abusos. Al desconocer el lenguaje de la fotografía, caemos en la complacencia de interpretaciones que apelan a los sentimientos, dejando a un la lado la reflexión y crítica. La imagen a primera vista parece de fácil comprensión, pero no lo es, también parece accesible a todo el mundo, en esta inmediatez está su fuerza y su peligro.

Al hacer una revisión de las fotografías sobre los primeros pobladores, me permitió tener un panorama más amplio y me di cuenta de la importancia de la fotografía en la conformación de estereotipos, pues estas testifican ciertas formas de ver. Esto me dio pie para la estructura de este trabajo. Una línea del tiempo para mostrar algunos momentos claves en la representación fotográfica de los primeros pobladores de México. Estas formas de representación han repercutido en la forma de percibirnos y por lo tanto de relacionarnos. El recorrido de tales momentos inicia con la patente de la fotografía hasta el desarrollo de un enfoque documental, concluyó con el análisis de la fotografía del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena por Lourdes Grobet.

Esta investigación fue posible gracias a muchos otros estudios, que de alguna manera los sintetiza; en palabras del historiador especialista en fotografía, John Mraz: “tengo una gran ventaja, estoy parada sobre los hombros de otros” (Seminario de Historia y fotografía, 2015, IIS). Esta investigación me llevó a un análisis en el que expreso mi perspectiva. Debrouse (2015), historiador, opina que ninguna colección fotográfica es un “archivo muerto”, la mirada de cada investigador lo modifica, y aunque pueda parecer obvio, esto tiene su importancia: ante la abundancia de imágenes, surgen inagotables posibilidades de lectura.

Esta investigación está compuesto por cuatro capítulos. El primero: Fotógrafos viajeros... cazadores de imágenes. Abarca finales del siglo XVII y principios del siglo XIX. En este periodo la cámara fotográfica llegó a México; mediante un enfoque antropológico, con una ideologías evolucionistas y racista se retrató a los primeros pobladores. Desde este momento, la fotografía fue herramienta metodológica en la historia y la antropología.

En el capítulo segundo muestro como la forma de ver a los primeros pobladores se tornó en una catalogación. Con este enfoque surgió el formato tarjeta de visita y la tarjeta postal. Hugo Brheme, fotógrafo de origen alemán, tuvo una destacada y participación en la producción de de postales.

Su enfoque bucólico del fotógrafo alemán para retratar a los primeros pobladores, ha sido severamente criticado debido a las repercusiones en el imaginario colectivo.

El interés de la catalogación llegó al control social y la fotografía capturó en imágenes a los individuos que pudieran perturbar el orden social, al inicio de este sistema, la mayoría de los retratados fueron los primeros pobladores. Finalmente en este capítulo hago una breve reflexión sobre la participación de los primeros pobladores en la Revolución Mexicana y la fotografía

El capítulo tercero, hablo del periodo pos-revolucionario, en este momento la mirada de intelectuales, académicos y artistas se volcó a los primeros pobladores. Su intención fue integrarlos a un proyecto de una nación homogénea, sin embargo, su representación se redujo a una metonimia, pero la fotografía reveló una realidad multicultural.

En este capítulo también hablo de Manuel Álvarez Bravo, quien es considerado el padre de la fotografía mexicana, y según Mraz, su forma de retratar rompió con el pictorialismo y la idea bucólica de los primeros pobladores, al realizar una fotografía crítica. Esta forma de retratar creo escuela que repercutió en futuras generaciones, por ejemplo en el fotoperiodismo de los años 40-50, en que destacan los trabajos de Héctor García, y con un enfoque de ensayo, las obras de Nacho López, ambos fotógrafos en su obra, y con López por escrito hacen una crítica sobre la manera de retratar a la población originaria.

En esta visión crítica que es tomada por algunos fotoreporteros, trasciende en la fotografía documental, que más que un género es un enfoque en la manera de representar. Con este enfoque realizó el proyecto de fotografía documental del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, de esta manera concluyo el tercer capítulo.

En el capítulo cuarto realizo el análisis fotográfico del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. Tomo la metodología del Javier Marzal Felici, profesor en artes visuales, para realizar el análisis de una muestra de las fotografías del proyecto de Lourdes Grobet sobre el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, este estudio me lleva a confrontar la hipótesis planteada al inicio.

En anexo de este trabajo agrego la entrevista que realice a la fotógrafa Lourdes Grobet exclusivamente para esta tesis. También incluyo una recopilación de información sobre el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena y algunos documentos que ayudan a comprender la representación de los primeros pobladores de México en la fotografía. Fotógrafos viajeros... cazadores de imágenes

Capítulo I
Fotógrafos viajeros... cazadores de imágenes
Fotografía antropológica
a finales del siglo XVII y principio del siglo XX

La independencia de México marcó el principio de la apertura del país a la visita de viajero (...) Estos fueron descubriendo las regiones más recónditas de nuestro territorio, así como las escenas cotidianas de la vida urbana que les parecieran pintorescas y novedosas. Se encontraron con lo que a sus ojos les pareció exótico y lo retrataron en textos, pintura, grabados, y después de 1839, en la fotografía. Cada cual fue contribuyendo en la confección de un complejo tapiz de imágenes que selectivamente pretendían mostrar lo que era el paisaje, la arquitectura y la sociedad mexicana de las ciudades y del campo. Una parte de “lo mexicano” se construyó visualmente con estos trazos.

Deborah Dorotinsky Alperstein (2004)

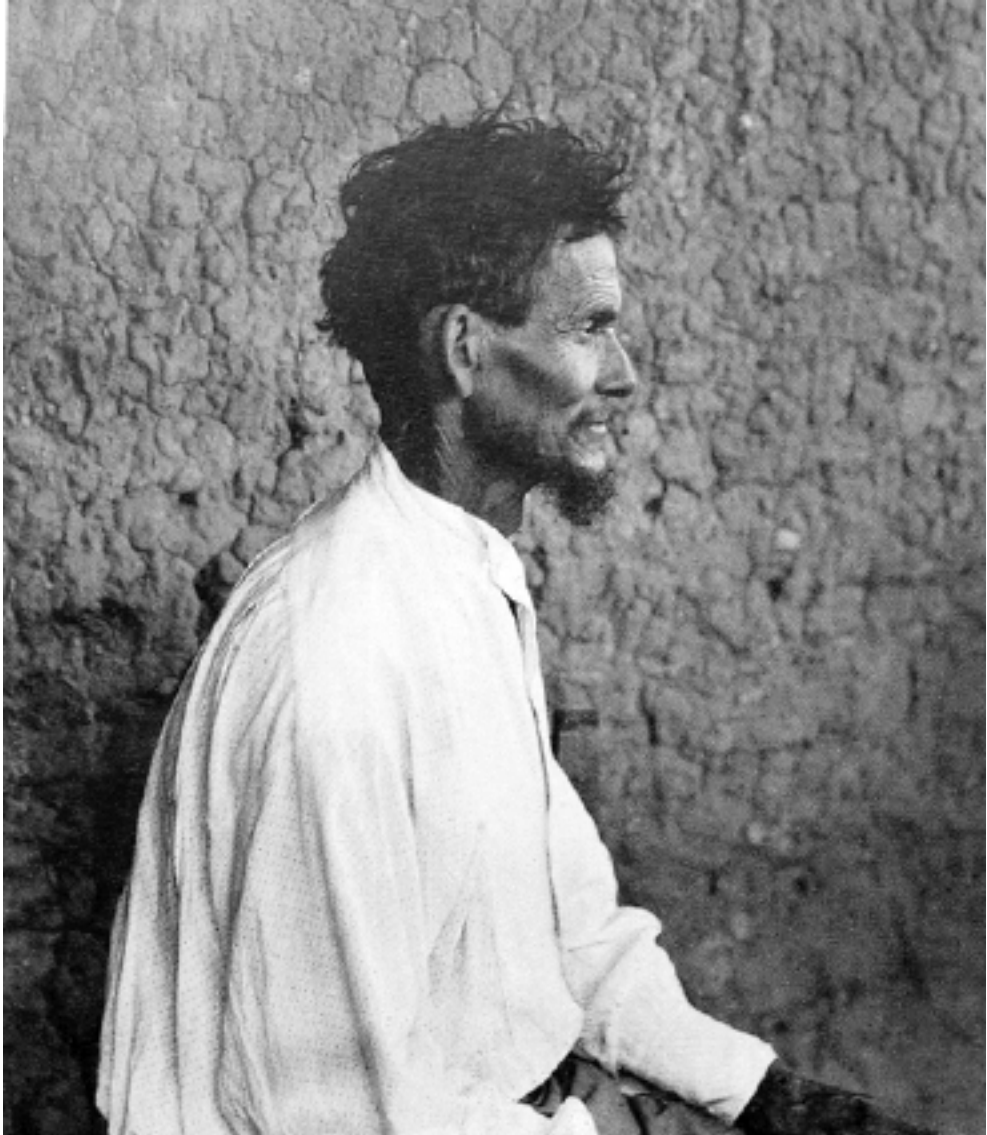


Foto.01. *Retrato* por Carls Lumholtz. Tomado de *México desconocido*.

El primer capítulo presento una reflexión sobre las primeras imágenes fotográficas que se tomaron de los primeros pobladores de México. Esta reflexión esta conformada por las siguientes preguntas: ¿Quiénes fueron los que realizaron estas fotografías? ¿Cuál fue su intención? ¿Qué difusión tuvieron? ¿Qué impacto han tenido en la cultura visual de México y el extranjero?

Las primeras fotografías de pobladores en México están estrechamente relacionadas con una intención antropológica, prácticas racistas y discriminatorias. La combinación de la antropología y la fotografía dio lugar a la construcción de la imagen del otro. A principios del siglo XVIII, la fotografía fue aceptada como testimonio de veracidad, sin embargo, conviene hacer una reflexión, sobre dos aspectos fundamentales para el desarrollo de esta tesis: ¿la fotografía captura la realidad? y ¿de qué manera influye la polisemia en el análisis de una imagen?

Los fotógrafos-viajeros-antropólogos iniciaron una sintaxis fotográfica para el indígena a finales del siglo XVIII. Es decir, ciertos objetos con el tiempo, han sido aceptados como denominados símbolo de la otredad, situación que ha tenido como resultado que se conozcan más a los primeros pobladores por imágenes que por un trato real.

Para concluir el capítulo hablo del fotografías que tomó del antropólogo Carl Lumholtz, en su estancia en el norte de México. Estas imágenes han tenido un impacto en la cultura visual y en la forma de ver a los primeros pobladores de México, tanto en el país como en el extranjero.

1.1 La fotografía antropológica de los viajeros

Viajeros extranjeros recorrieron el país a finales del siglo XIX y principios del XX con la intención de explorar un “mundo desconocido”. Samuel Villela (1988), reconocido etnólogo quien desarrolla una línea de investigación en la fotografía, lo explica de la siguiente manera: “Estas expediciones, organizadas por instituciones extranjeras, se enmarcaron en un contexto colonial, que por un lado fueron entendidas como penetraciones en ‘tierra virgen’, habitada por primitivos, pero también cuna de grandes civilizaciones” (p. 64-74)

Los viajeros extranjeros principalmente europeos llegaron a lugares poco conocidos del continente americano, con la fotografía, antes de esta los exploradores dibujaban sus registros, documentaron sus “descubrimientos”. En 1492, Cristóbal Colón llegó al continente americano, a este acontecimiento se reconoció como el descubrimiento de América; sin embargo, Edmundo O’Gorman, historiador, en su libro *La intervención de América* se opone a este discurso y argumenta que el descubrimiento de América es un dogma historiográfico del occidente moderno, en donde se interpreta la llegada del hombre europeo a América.

Los fotógrafos-viajeros se propusieron mostrar sitios arqueológicos, arquitectura, costumbres, grupos étnicos. Las primeras fotografías donde aparecen los primeros pobladores de México dan cuenta de esta práctica de “descubrimientos”. Desde entonces, la fotografía y antropología mantienen un estrecho vínculo. Susana Sontang (2010), novelista, ensayista y directora de cine (1933-2004), considera que: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado, y significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder.” (p.16). Según el diccionario de la Real Academia Española el significado de poder es tener la potencia, facilidad, tiempo, fuerza para realizar algo. En la fotografía, el fotógrafo, mediante su práctica de su práctica ha mantenido una relación de poder con los primeros pobladores de México. Son estos fotógrafos quienes han tenido mayor facilidad, para realizar fotografías desde el equipo fotográfico, el tiempo que disponen para realizar la actividad y la fuerza con la que han

actuado sobre los primeros pobladores para conseguir algunas fotografías.

Sin perder de vista una configuración particular en las relaciones de poder, la acción de documentar marcó una nueva era de sustento y difusión del conocimiento en la fotografía. Al respecto, Deborah Dorotinsky Alperstein (2007), historiadora, quien desarrolló una línea de investigación en fotografía, afirma que: “una de las características de la imagen fotográfica que la diferencia de otras fuentes visuales es su carácter análogo con la realidad -su calidad mimética- lo que consolida y autoriza su valor documental” (p. 44). Roland Barthes (1986), filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés (1915-1980), coincide con esta opinión y afirma que “la fotografía no es real, pero, al menos es el análogo perfecto de la realidad”. (p.16). Esto quiere decir, la fotografía retrata un fragmento de la realidad en tiempo y espacio, pero no puede ser la realidad absoluta.

Los primeros fotógrafos fueron externos a las comunidades que retrataron; por lo tanto con una visión ajena retrataron a los primeros pobladores. Para entender la actitud de estos “cazadores de imágenes”, conviene mencionar la opinión de Sontag (2010. p. 67), quien habla de este tipo de fotógrafo como un “súper turistas”, una extensión del antropólogo: “Visita a los nativos y regresa con noticias sobre sus exóticos haceres y estafalarios haberes”. Desde su invención, la cámara ha sido para muchos fotógrafos el pasaporte que les permite traspasar fronteras geográficas, morales, culturales. En México es constante esta situación, llega el *súper turista* a las comunidades, captura imágenes, se va y se libera de toda responsabilidad. Nacho López, fotógrafo mexicano destacado en el fotonsayo, realiza una crítica a este tipo de fotógrafos, la cual mostró en *Indios y fotografía*, en la publicación de los 30 años del Instituto Nacional Indigenista (INI), este texto que se puede consultar en los anexos de esta investigación.

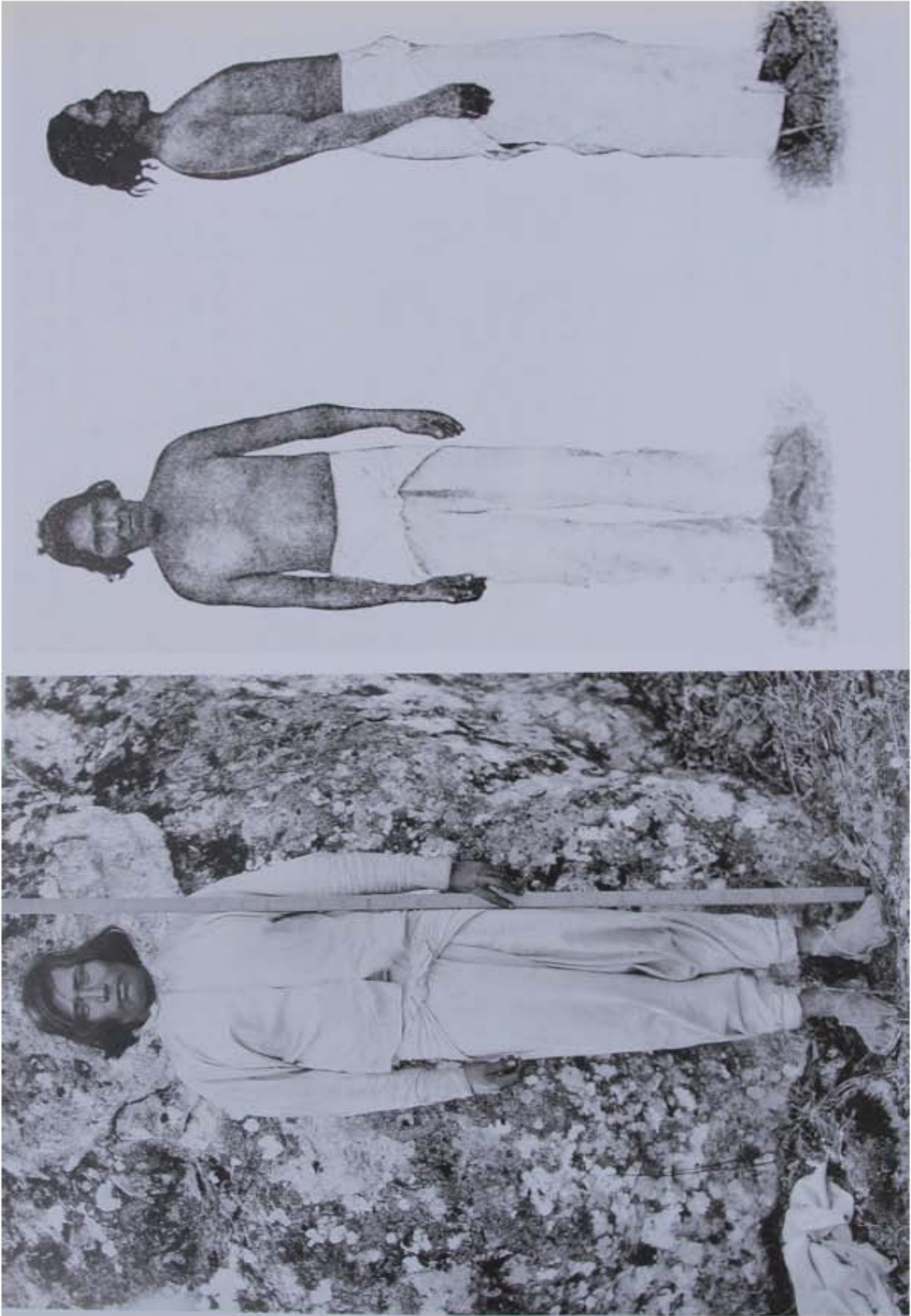


Foto.02. Retrato antropométrico; Carls Lumholtz. México Desconocido.



Foto 03. Retrato grupal antropométrico por Carls Lumholtz. Tomado de México Desconocido.

La mirada antropológica-científica-extranjera de estos fotógrafos permeó la historia, una prueba de esto es que en libro de *Viajeros europeos del siglo XX*, aparecen indicaciones de cómo deben ser retratados los primeros pobladores de América: “para que un retrato sea útil, este debe ser tomado muy exactamente de frente o de perfil. Cualquier retrato hecho con tres cuartos de perfil no tendría valor científico” (Citado por Villela, *Viajeros Europeos del siglo XIX en México*, 1996, p. 171). Esta descripción se refiere a una práctica de la antropometría, la cual se entiende como el estudio de las proporciones y medidas del cuerpo humano. En este caso es clara la intención racista. La intención de estos estudios fue demostrar que los primeros pobladores pertenecían a una raza inferior que la raza blanca; y la fotografía contribuyó con estas prácticas. La indicación de que los retratos fueran de frente o de perfil, es debido a que

estos encuadres son los más adecuados para observar con detenimiento el rostro: sus rasgos, facciones, medidas, color y particularidades, por lo tanto, pertinentes para cualquier estudio e identificación.

El historiador de arte Oliver Debroise (1953-2005), en sus investigaciones (2005), hace un oportuno recuento a la oleada de fotógrafos-antropólogos-científico-exploradores, que llegaron a México a finales del siglo XIX y principios del XX. Claude Désiré Charnay, Teober Maler, Augustus, Alice Le Plongeo, Lord Alfred Percival Maudsalay y Laura Gilpin se dedicaron principalmente fotografiar ruinas arqueológicas hasta los años treinta. Según Debroise, Désiré Charnay, de origen francés, tuvo una destacada participación en la fotografía. En 1862, publicó el libro *Ciudades en ruina de América*, en el cual aparecen fotografías de las zonas arqueológicas de Mitla, Palenque, Yucatán, Chichén Itzá y Uxmal. En algunas de estas fotografías aparecen los primeros pobladores a lado de las ruinas como un referente del tamaño de la arquitectura, son éstas las primeras imágenes fotográficas donde aparecen los primeros pobladores mexicanos.

De los fotógrafos viajeros y extranjeros León Diguét, Frederick Starr y Carl Lumholtz se especializaron en la etnología. Waite, Sumner Matteson y Brehme, - hasta finales del siglo XIX- Fueron los profesionistas de la cámara, su actividad principal fue la fotografía; sus equipos fueron más sofisticados. El recuento que hace Debroise da muestra del ferviente interés por los primeros pobladores de México, muestra de esto es una cuantiosa producción de imágenes fotográficas.

1.2 Registros antropométricos

El “reedescubrimiento” del nuevo continente despertó el interés etnográfico de antropólogos europeos. Llegaron a México y realizaron diferentes investigaciones con los primeros pobladores. Nicolás León, antropólogo mexicano, director del Museo Nacional de 1900 a 1970, fue pionero en los estudios de la antropología física, sus investigaciones se caracterizaron por hacer nexos entre la antropología física y ser criminal. El antropólogo sugirió la aparición de caracteres de las razas primitivas en la población criminal, insistió en que los “indígenas” tenían una disposición genética en para ser criminales. En estas prácticas antropométricas la fotografía se volvió una herramienta imprescindible.

La fotografía y la antropología se unieron para dar un testimonio de veracidad¹, sin embargo la fotografía no es la realidad, es una representación de la realidad. Una construcción codificada de aquello que se reproduce; los fotógrafos seleccionan la parte del mundo que quieren mostrar. Teóricos de la fotografía coinciden en el tema: Sontang (2010, p. 20) opina que “aún cuando a los fotógrafos les interese reflejar la realidad, sigue acechando por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia”.

1. Desde que se logró fijar la imagen, en la historia de la fotografía, está presente el debate sobre la veracidad de esta. Un buen ejemplo para ilustrar el tema, es el autorretrato de Hippolyte Bayard, que tituló El ahogado. El cual se puede considerar como la primera: “gran mentira”, fotografía de ficción, autorretrato, la fotografía post mortem, imagen preconcebida, puesta en escena y el primer desnudo. El fotógrafo, en un acto de protesta, ante la poca atención que recibió del gobierno francés para registrar su procedimiento de fijación de imágenes. Envío a éste un autorretrato y en la parte de atrás escribió: “El cadáver que usted ve aquí es el de M. Bayard, inventor del proceso que le está mostrando. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador estuvo trabajando durante tres años en su descubrimiento. El gobierno, que había sido bastante generoso con Monsieur Daguerre, dijo que no podía hacer nada por Monsieur Boyard, y el pobre infeliz finalmente decidió ahogarse. ¡Oh la veleidad de los asuntos humanos! Estuvo en el depósito de cadáveres durante varios días y nadie lo reconoció ni reclamó. / Damas y caballeros, mejor será que pase usted de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como puede observar, Desde que se logró fijar la imagen, en la historia de la fotografía, está presente el debate sobre la veracidad de esta. Un buen ejemplo para ilustrar el tema, es el autorretrato de Hippolyte Bayard, que tituló El ahogado. El cual se puede considerar como la primera: “gran mentira”, fotografía de ficción, autorretrato, la fotografía post mortem, imagen preconcebida, puesta en escena y el primer desnudo. El fotógrafo, en un acto de protesta, ante la poca atención que recibió del gobierno francés para registrar su procedimiento de fijación de imágenes. Envío a éste un autorretrato y en la parte de atrás escribió: “El cadáver que usted ve aquí es el de M. Bayard, inventor del proceso que le está mostrando. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador estuvo trabajando durante tres años en su descubrimiento. El gobierno, que había sido bastante generoso con Monsieur Daguerre, dijo que no podía hacer nada por Monsieur Boyard, y el pobre infeliz finalmente decidió ahogarse. ¡Oh la veleidad de los asuntos humanos! Estuvo en el depósito de cadáveres durante varios días y nadie lo reconoció ni reclamó. / Damas y caballeros, mejor será que pase usted de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como puede observar.

La fotografía no sólo captura esa supuesta realidad como un fragmento del tiempo y el espacio, sino que depende de los juicios, ideologías y preferencias de las personas que operan el aparato, de quienes encargan las imágenes, las reproducen y miran desde diferentes espacios incluso en ocasiones también de los sujetos que posan. (Dorotinsky, 2007, p. 44). De esta manera, saber las intenciones de quien realiza la imagen se vuelve indispensable en la interpretación de la imagen.

La configuración de la otredad en México ha sido construida a partir de los primeros pobladores, de ahí que los antropólogos se sintieron fascinados ante estas culturas y realizaron amplias investigaciones. Desempeñaron prácticas antropométricas: medición de cráneos, moldes de yeso y registros fotográficos. En estos últimos, las tomas tenían que ser de frente o de perfil, con plano americano, sobre un fondo neutro. En el encuadre se mostró un referente de medición, generalmente era una vara, con la intención de saber cuál era la altura del retratado.

Estas prácticas estuvieron guiadas con ideas de una escala racista, en donde la piel blanca pertenecían a una raza superior, hombres de “civilización, progreso, razón y ciencia”; y quienes tenían un tono de piel oscura, es decir, los primeros pobladores se les asoció con una raza inferior, como bárbaro, salvajes, primitivos, de pocas capacidades mentales. La fotografía dejó un registro del empeño de estos “hombres blancos”, que mediante una mirada racista y antropológica, contribuyeron a constituir un imaginario de las distinción y ubicación de supuestas razas, a partir de la expresión fenotípica del color más oscuro en la piel.

En México existe el racismo desde la conquista de América, desde ese momento se ha tratado a los primeros pobladores, como un objeto de estudio. Incluso muchas de estas fotografías, que se tomaron en los primeros registros antropométricos del país, llegaron y siguen llegando al museo, integrando distintas exposiciones. El Museo Nacional de México pasó de una fase de acumulación casi indiscriminada de objetos y narrativa de esos, a una época de mayor especialización y de creación de su tema principal: la de inventar y representar a la patria a partir de objetos de carácter principalmente arqueológico e histórico (Achim, 2011, p. 66)



Foto 04. Retrato antropométrico por Carls Lumholtz.



Foto 05. Retrato de prácticas antropométrica



Foto 06. Retrato prácticas antropométricas por Carl Lumholtz, tomado de México Desconocido.

Estas imágenes de con enfoque antropológico, como si fueran un filtro en la mirada, el pensamiento y la actitud, contribuyeron a crear un imaginario sobre los primeros pobladores. Ubicar la fotográfica en su contexto histórico de producción, ayuda entender su función como discurso visual. John Mraz, Rebeca Monroy, José Antonio Rodríguez, estudiosos de la fotografía, han escrito algunas pautas para la lectura de fotografías. Los tres coinciden en la inserción de la fotografía en el contexto cultural que fue creada. Además es importante tomar en cuenta la polisémia que tiene toda imagen. Mraz sugiere conocer al fotógrafo, preguntarnos: ¿quién tomó esa fotografía y con qué intención?, además de pensar en las fotografías como huellas, como índices de la historia, es decir una muestra de los que ocurrió en un momento determinado. Barthes, (1986) explica que al interpretar una fotografía, la significación depende de los códigos de determinado contexto histórico-social-cultural, es decir una “connotación histórica” (p.12-14). La imagen fotográfica puede ser una consecuencia de la mirada del fotógrafo, por eso, es mejor confiar en realizador, que en otras decisiones que pueden influir en el significado de la imagen, por ejemplo en la prensa, los editores de imágenes y el redactor, con el texto, pueden dar otra interpretación a la que originalmente tomó el fotógrafo.

Estos fotógrafos viajeros fueron creando una sintaxis fotográfica particular para los primeros pobladores. Esto quiere decir que los elementos que están presentes en estas imágenes: formas de los rostros, tipos de vestido, utensilios y objetos se convirtieron en símbolo de la otredad. Barthes (1986, p. 20), lo explica de la siguiente manera: los objetos que aparecen en una fotografías son: inductores habituales de asociaciones de ideas. Esto quiere decir que los rebozo, huaraches y trenzas, entre otros objetos, son conductores del imaginario social sobre los primeros pobladores. Estos objetos, con una visión ajena, se han convertido en símbolos que representan al mundo de los primeros pobladores de México. Quienes los portan se les asocia de manera peyorativa o con cierta fascinación como representantes de la otredad. Incluso en determinadas circunstancias, si no los portan, se puede dudar de su identidad, esto quiere decir que “Conocemos al mundo a través de sus imágenes, mucho más que un trato directo” (Sontang, 2010)

1.3 Carl Lumholtz

El México desconocido

Las imágenes que realizó Carl Lumholtz en el norte de México de 1890 a 1910, han sido de las fotografías antropológicas más destacadas de este periodo debido a su amplia difusión. Lumholtz nació en Noruega, al concluir sus estudios universitario, vivió por un tiempo con los primeros pobladores de Australia, quienes aun no habían tenido contacto con la civilización occidental. Al vivir esta experiencia decidió dedicar su vida al estudio de las culturas originarias. Viajó a Estados Unidos y convivió con los navajos, zuñi y hopi. Tiempo después, logró el apoyo del Museo de Historia Natural de New York para continuar sus investigaciones en el norte de México.

De acuerdo con la investigación del historiador Martínez Ruiz Apen, el Museo solicitó a Lumholtz hacer moldes de yeso y retratos de los primeros pobladores. A lo que el antropólogo contestó: “Tomé una fotografía del grupo y luego de forma individual, teniendo cuidado de que las imágenes muestren un perfil perfecto y que las vistas frontales y dorsales sean perfectas también. A continuación puede tomar medidas individuales de cada persona” (Martínez, 2010, p.11). La intención de esas fotografías son estudios científicos. El antropólogo recorrió el norte de México de 1890 a 1910. En sus exploraciones extrajo esculturas de piedra, piezas de cerámica y numerosos cráneos humanos, que envió al Museo de Historia Natural de Nueva York.

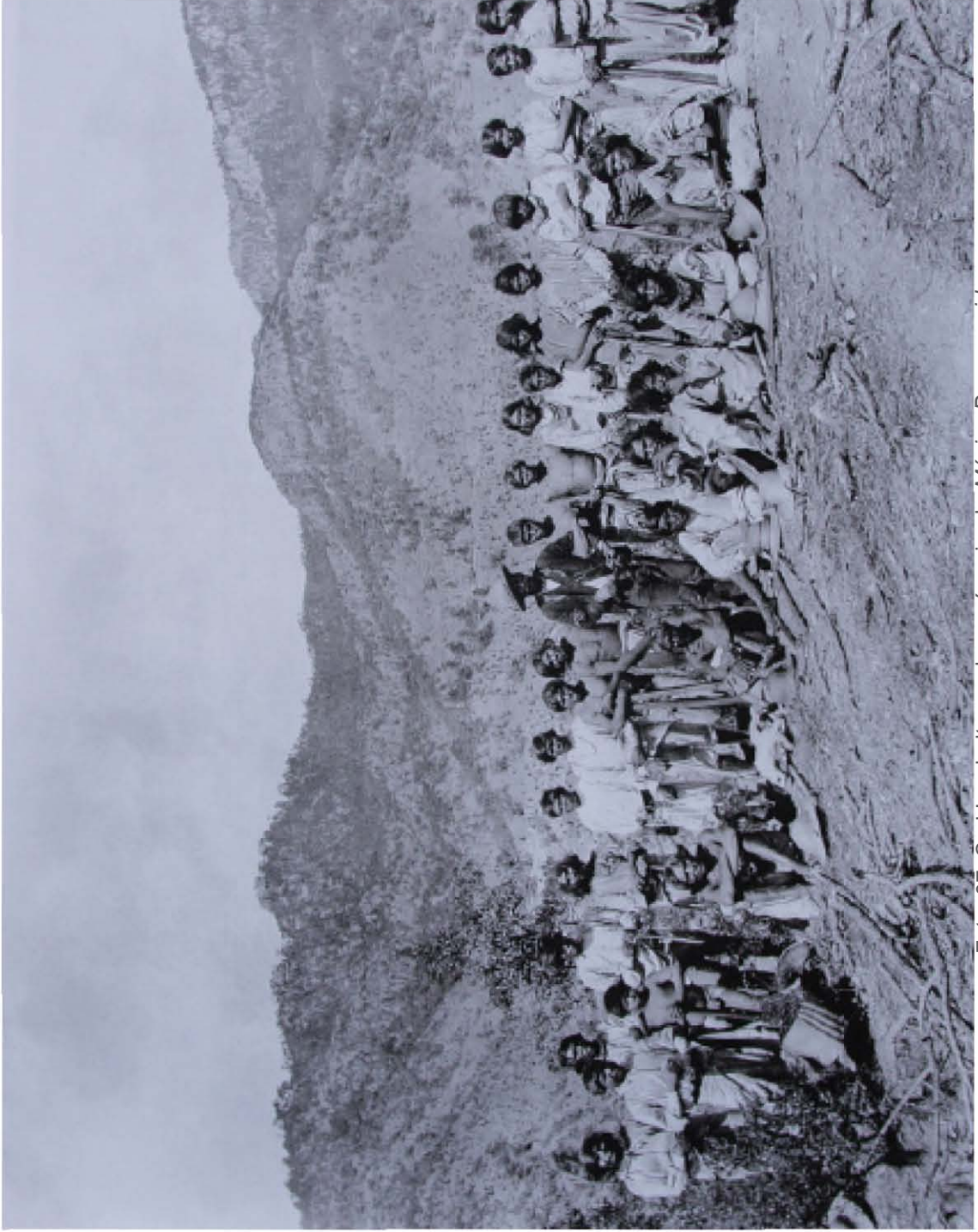


Foto. 07. Carl Lumholtz con los rarámuri; de México Desconocido.

Lumholtz permaneció más de un año con los rarámuris, a través de buen trato y su disposición para el canto, en ciertas reuniones entonaba los cantos ceremoniales (Mraz, en seminario 2015) se ganó la confianza y simpatía de esta comunidad. Aprendió parte de su cultura, idioma y tradiciones. Al involucrarse en su vida cotidiana por más de un año, le permitió dejar a un lado los prejuicios que se han construido en torno a los primeros pobladores. Esto se puede constatar en su bitácora de viaje, que tiempo después publicó como *México desconocido* donde habla de los rarámuris, a quienes se les conoce como tarahumaras.

Los tarahumaras son mucho mejores moral, intelectual y económicamente que sus hermanos civilizados; pero los blancos no les dejan reposo mientras tengan algo que quitarles... Los tarahumaras no han sido borrados de la existencia, su sangre se va extendiendo... pero bien puede transcurrir un siglo todavía antes que todos lleguen a estar al servicio de los blancos o desaparezcan... su asimilación puede ser útil a México, pero es lícito preguntar: ¿es justa? ¿Deben ser siempre aplastados los débiles, antes de que se adapten a las nuevas condiciones de las cosas? (Lumholtz, 1945,)

Lumholtz muestra una declaración contradictoria, por un momento deja de ser el fotógrafo “súper turista”, sin embargo, su intención en la fotografía, es clara: retratos para estudios científicos. El antropólogo logró que los rarámuris lo aceptarán como parte de la comunidad, pues su declaración muestra una visión inmiscuida en la realidad de este pueblo, por lo tanto consciente de lo que hay en ella, sin embargo, vuelve a ser externa, pues después de cumplir el tiempo de su investigación, el antropólogo dejó la comunidad.

Más de cien años han pasado de estas afirmaciones; y las circunstancias de este pueblo y del resto de los primeros pobladores no han mejorado. Siguen vigentes las mismas preguntas para su mejoría: ¿es justo? ¿deben ser siempre aplastados los débiles, antes de que se adapten a las nuevas condiciones de las cosas?

En *México desconocido* Lumholtz narra el recorrido de sus estudios etnográficos por la Sierra Occidental de México en los estados de Sonora, Chihuahua, Jalisco, Nayarit y Michoacán. Aquí

convivió con los tepehunes del norte y del sur, coras, wixárikas, nahuas, rarámuris, pápagos y tarascos. Sus fotografías dejan testimonio de sus investigaciones y relaciones con estos pobladores.

Gran parte de la importancia de esta obra monumental radica en que está centrada en un enfoque descriptivo totalizante, el mismo que le imprime al conjunto de su cuerpo narrativo una fuerza y vitalidad que nos parece hoy imprescindible para la comprensión contemporánea de al menos los grupos étnicos rarámuri, odami, huichol, y coras. (Urteaga, 1992, p. 13-18)

Las fotografías que aparecen en esta publicación, responden a una búsqueda antropológica; imágenes que muestran sus ritos, costumbres, viviendas². Octavio Hernández Espejo (1998), antropólogo, hace una interesante reflexión acerca de la fotografía antropológica:

¿Qué diferencia una fotografía antropológica de otra que no lo es, a pesar de que el motivo sea el mismo? ¿La fotografía de una pirámide o de un ritual son de por sí mismas fotografías antropológicas? Para la segunda consideración hay dos respuestas, una desde el punto de vista de la fotografía y la otra desde una perspectiva antropológica. Para la fotografía, los motivos que forman parte del objeto de estudio antropológico conforman un género fotográfico; para la antropología, la imagen fotográfica nunca pierde su valor documental o testimonial, pero en términos estrictos, sólo es antropológica cuando se enmarca en los procesos de trabajo de investigación. (p. 37)

Las fotografías que se realizaron en México a finales del siglo XVII y XX de los primeros pobladores del país, tuvieron la intención de investigar, sus prácticas fueron discriminatorias y racistas, pues pretendía comprobar que estas razas eran inferiores a las razas blancas. Debido a la intención de estos estudios, podemos confirmar que estas fotografías son antropológicas.

La mayoría de las fotografías que aparecen el libro *México desconocido* son de hombres, mujeres y niños son los menos retratados. En el caso de las mujeres, en su mayoría, se puede percibir que se muestran incómodas y desconfiadas ante la cámara del antropólogo.

² En pocas ocasiones se ha retrató el interior de la vivienda indígena, como si ese lugar no existiera. Un lugar de intimidad, al que pocos fotógrafos habían llegado. Esto dio un cambio en la fotografía contemporánea, (2000- a la fecha) aparecen imágenes que muestran el interior de estas viviendas, parte de estas fotografías se mostraron en la exposición Todo por ver en el Foto Museo, enero de 2016.



Foto 08. Retrato prácticas antropométricas

El acto de fotografiar puede ser en sí mismo violento: “hay algo de depredador en la acción de hacer una foto, fotografiar personas es violarlas, pues se les ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (Sontang, 2010, p. 31). En este acto unos son los “los fuertes” y otros “débiles”; unos tienen los recursos, toman la fotografía y se van, los otros, ni siquiera pueden decidir. De esta manera se construye una relación asimétrica de poderes configura identidades, momentos hechos de los “débiles” y los “fuertes”. Podemos ver en esta situación la relación de poder que se establece entre el fotógrafo y el fotografiado. Donde los más desprotegidos son los primeros pobladores.

Esta manera de tomar fotografías, ha tenido cierto rechazo, que nos llevan a preguntarnos ¿mediante este tipo de prácticas se puede conocer la esencia de cada sujeto?, o todo lo contrario, ¿estas prácticas han dado como resultado un alejamiento y han creado barreras? ¿es posible conocer al otro, sin antes dejar de lado los juicios, valores y supuestos? Esto nos lleva a un ejercicio de consciencia: los prejuicios son una configuración de la realidad que permea la visión; y no nos permite ver más allá de lo que suponemos que sabemos.

Sontang y Mraz refieren el acto de tomar fotografías como un abuso que puede ser significativo como abuso sexual. Graciela Iturbide opina que en su trabajo de fotógrafa no puede ir sólo como “cazadora de imágenes”, tienes que dejar algo a cambio. Barthes (1986, p. 31) afirma que el ligero malestar que produce al mirarnos en una fotografía, tiene su origen en el derecho... ¿a quién pertenece la foto? ¿al sujeto (fotografiado)? ¿al fotógrafo?

En las fotografías antropológicas que he mostrado hasta aquí, los fotografiados no son dueños de sus imágenes, el fotógrafo toma las imágenes y cumple sus ciertos fines. Los retratados no tienen ninguna decisión sobre la imagen que el fotógrafo toma de él. Es un despojo, captura su imagen y se va, al fotografiado no le queda más que un ligero malestar.

Las mujeres que se muestran incómodas ante la cámara de Lumholtz, (foto 4, p. 25 y 8, p. 33) ¿sabían o intuían que la imagen que el antropólogo tomó de ellas, ya no sería de ellas?, ¿se puede hablar de este acto, como un despojo, de robo, de los tantos que tenido la historia del país? Los hombres, por el contrario, tiene una actitud diferente, se notan relajado, acostumbrados a la cámara, en algunas fotografías se puede apreciar la empatía que hay entre el antropólogo y ellos. Por ejemplo, en la fotografía 06 en la p.26, aparecen un grupo numeroso de rarámuris con el antropólogo, de fondo se ven la naturaleza, quienes están más cercanos a él, lo toman del brazo. Esta acción sólo se realiza con las personas cercanas, con quien nos sentimos a gusto, y con quien compartimos sentimientos de cariño y permitimos estar en un espacio íntimo. Esta acción da muestra de la aceptación por parte de los hombres en el grupo de rarámuris que tuvieron hacia el antropólogo.

Las fotografías de Lumholtz han sido ampliamente difundidas; *México desconocido* ha tenido múltiples reediciones. Por otra parte *Los indios del Noroeste* (1979) libro editado por Pablo Ortiz Monasterios, con la intención de hacer una comparación entre el pasado y el presente de la cultura wixárika y *Corazón de verano* (2006) también editado por Monasterios, en ambos libros incluye fotografías del antropólogo. Además sus fotografías han ilustrado diversos artículos científicos. *Para Ver-Te, México Racista*, exposición que habla del racismo en México y se presenta en el museo de La Ciudad de México, (junio-septiembre 2016) también incluye fotografías del antropólogo.

Capítulo II

De la catalogación a la Revolución

Estampas de colección y control social

Diríase que, aterrado, el fotógrafo debe luchar tremendamente para que la fotografía no sea la muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en toda Todo-imagen, es decir, en la muerte en persona; los otros –el otro- me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes

Roland Bathes (1989)

Tipos populares, de oficio, mexicanos... Luces, cámara...¡Foto! Después de los registros antropométricos, el interés de la catalogación continuó con los tipos populares, representantes de oficios en la zona centro del país. Muchos de estos trabajos, generalmente, fueron desempeñados por los primeros pobladores como una actividad de subsistencia ante un proceso de urbanización.

Las fotografías se integraron al repertorio de *las tarjetas de visita*, sobre este formato Messé (2000) opina que “era como un pequeño escaparate en el que podía apreciarse personas ordinarias y extraordinarias, cuyo rostro, cuerpo y ropaje podían ser mirados hasta la saciedad”. (p. 31). Estas imágenes después de las *tarjetas de visita* llegaron a las postales y en este formato dieron la vuelta al mundo. El interés del fotógrafo se centró en producir imágenes estéticas que conformaran un catálogo; entonces la fotografía se volvió objeto de colección; donde el sujeto fue retratado como objeto y como tal se podía poseer.

Con esta forma de retratar, el estudio fotográfico Cruces y Campa tuvieron una destacada producción. Crearon un amplio catálogo de imágenes el cual derivó en un control social, donde retrataron a los presos de las cárceles. Estas fotografías muestran un estrecho vínculo con la fotografía antropológica. Tanto el enfoque costumbrista como el antropológico han contribuido en ciertas implicaciones políticas, sociales y culturales en nuestro país, han repercutido en la manera en que se percibe a los primeros pobladores. El último tema que abordó en este capítulo es la participación de los primeros pobladores en la Revolución Mexicana; multitudes que se levantaron en armas, sin embargo, para algunos historiadores su presencia es difusa.

2.1 Tipos populares, de oficio y mexicanos... Luces, cámara...¡Foto!

El interés arqueológico se extendió a la etnografía, de esta manera, surgió el registro de tipos populares. La fotografía de tipos populares tiene su origen en la representación costumbrista. En el siglo XVI en París, Francia, a los comerciantes que voceaban sus mercancías en las calles, les llamaron gritones. Con el tiempo se les ha representado en dibujo, grabado, pintura, cuando llegaron a la fotografía, fue mayor su proyección. En México dos obras dan cuenta de este tipo de imágenes: *Los mexicanos pintados por sí mismo*, (1854) y *Los once y sereno* (1985).



Foto 9 | *Mujer moliendo nixtamal*
Ca.1870; Cruces y Campa.
INAH 453787

La mayoría de estas fotografías se realizaron en el interior de estudios fotográficos; los

retratados eran vestidos y acompañados de la utilería necesaria para representar determinados oficios. François Aubert, fotógrafo de origen francés, llegó a México en 1864, fue uno de los primeros en realizar fotografías de tipos populares. Según Villela, estas fotografías muestra a los primeros pobladores no en su calidad de étnica, sino en una clasificación de oficios. Por ejemplo en la foto 9 *Mujer moliendo nixtamal*, p. 38, se realizó dentro de un estudio, los objetos que aparecen en ella son parte de una puesta en escena, de un montaje. Hay elementos que son incongruentes y solo tienen una función de adorno: el comal, que aparece a lado del metate, está colocado sobre unos troncos de madera; no tiene sentido; al encender el fuego, se quemarían los troncos, el comal caería y se quebraría. Este es un ejemplo donde se puede constatar que su intención fue ornamental.

La fotografía costumbrista en México tuvo su interés principal en los primeros pobladores, su intención fue primordialmente fotografía de adorno. Como documento histórico, estas imágenes tienen un gran valor, testifican un periodo de la historia del país. En la historia de la fotografía mexicana muestran una etapa posterior a la fotografía antropológica, para el estudio de esta tesis, se puede observar una nueva mirada de fotografiar a los primeros pobladores del país.

Estas imágenes se integraron al repertorio de Las tarjetas de visita. Al patentarse la fotografía, el primer género que se desarrolló fue el retrato, solo una minoría podía tener el privilegio de realizarse un retrato fotográfico pues su costo era poco accesible. En 1854 en París, André Adolphe Disdèri encontró la forma de reducir costos: cambió la placa de metálica por placa de vidrio y redujo el tamaño. Esto le permitió realizar copias y por lo tanto disminuir los costos. Con estos principios patentó el formato de Tarjeta de visita, las cuales miden 9 por 6 centímetros, se pegaba sobre un cartoncillo, que a la vez que da soporte a la fotografía sirve como marco. De esta manera, se logró la “popularidad definitiva de la fotografía”. El fotógrafo cobró “20 francos por 12 fotografías, cuando hasta entonces, la gente había pagado “100 francos por una sola prueba.” (Gisèle, 2004, p. 67-80).

Antes de la fotografía, los pintores eran quienes hacían los retratos. Los retratos en miniatura, tuvieron mucho éxito, ofrecían la posibilidad de llevar consigo siempre al ser querido, con la llegada de la fotografía sufrieron una crisis, que con el tiempo se desvanecería este tipo de pinturas. “Todo gran descubrimiento técnico origina siempre crisis y catástrofe. Desaparecen los viejos oficios y surgen otros nuevos.” La fotografía desplazó el trabajo de los pintores. (Gisèle, 2004, p. 67-80). En Las tarjetas de visita, según Patricia Messé Zendejas (2000), historiadora e investigadora por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), opina que “La originalidad de estos retratos residía en su pública exhibición. Se trataba del comienzo de la cultura visual del cuerpo, que hasta ese momento, solo se aceptaba para los santos y los héroes” (p. 17).

Ante esta fascinación la fotografía se volvió un objeto de colección, intercambio y regalo, según Barthes (1989): “Lo que caracteriza a las sociedades avanzadas es que tales sociedades consumen imágenes, y ya no como las de antaño, creencias; son, pues, más liberales, menos fanáticas, pero son también más “falsas” menos “auténticas”. (p.177). Entonces en la fotografía, el uso que se haga de esta, puede ser un indicador para diferenciar una sociedad avanzada. Sontag (2010), lo expresa de la siguiente manera: “Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo. (...). La fotografía es también un objeto ligero, de producción barata, que se transporta, acumula y almacena fácilmente” (p. 15-16). Es decir, al fotografiarlo, el sujeto se vuelve objeto de colección, por lo tanto, se puede poseer como objeto al sujeto. La opinión de Sontag, es contundente en las fotografías costumbristas de México, pues fue justamente con ese enfoque se fotografía a los primeros pobladores, como objetos que podían ser coleccionados, tanto en el país como en el extranjero: cuantas más fotografías, más objeto-sujetos, sobre los que se tiene cierto poder y control.



Foto 10. | El aguador
Ca. 1870. Cruces y Campa.
INAH 453806



Foto 11. | El aguador
Ca. 1870. Cruces y Campa.
INAH 453806

En la foto 10 El aguador aparece un niño que se dedica a vender agua. Es una toma en el interior de un estudio. La escenografía un telón de fondo que simula una vereda en medio de la naturaleza. Salta a la vista los pantalones de este joven, no es el clásico calzón de manta con que generalmente se ha retratado a los primeros pobladores. Su camisa, tiene un aspecto pulcro, difícil de creer para el oficio que desempeña. El joven está colocado en tres cuartos, posa para la fotografía; difícilmente podría cargar los cantarones en esa posición, pues en determinado momento perdería el equilibrio. En este sistema de carga, el palo pasa por los hombros, los cantarones quedan a los costados. De esta manera, hay un equilibrio del peso, quedando libre el espacio de frente para caminar. Ante esta explicación, podemos corroborar que es una fotografía posada: un ejemplo, del uso de la fotografía para crear personajes de catálogo y colección.

2.2 Cruces y campa

La conformación de un imaginario mexicano

Sobre los orígenes de la fotografía, Debroise hace una oportuna reflexión: “Más que descubrir la fotografía, fue una búsqueda intensa por fijar la imagen”. Esta fijación fue posible gracias a la química, el invento de la fotografía se le atribuye a la química. Barthes opina que:

Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiana y la óptica de la cámara oscura) “Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el ‘noema esto ha sido’, solo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente.” (Barthes, 2009, p. 126).

Sin embargo, la patente de la fotografía la realizó Luis Daguerre, pintor, escenógrafo y comerciante, el 19 de agosto 1839 en París Francia. Anteriormente en 1824 Nicéphore Niépce comenzó proyectando el contorno de imágenes sobre papeles salados, las cuales desaparecían en poco tiempo, pues aún no se lograba la fijación. Niépce murió en plena miseria, sin reconocimiento de la vida que dedicó a la investigación de la fotografía. El invento de Niépce lo perfeccionó y lo patentó Daguerre, con el nombre de Daguerrotipo. El cual tenía muchas fallas técnicas: no se podía hacer copias, los formatos eran muy grandes, se requería de mucho trabajo y esfuerzos por cada fotografía y los costos eran muy elevados. Seis meses después de la patente fotográfica, Louis Prelier, de origen francés, entró a México por el puerto de Veracruz y trajo consigo el primer daguerrotipo al país.

Debido a los costos tan elevados solo unos cuantos tenían acceso a la fotografía, con el tiempo

esta fue descendiendo a las demás capas sociales. A finales del siglo XVIII, había un interés creciente en la fotografía, en 1850, en la Ciudad de México había siete estudios, 10 años después, eran más de 20 y en 1870 había 64 estudios fotográficos (Debroise, 2005, p. 52). Atíoco Cruces y Luis Campa, ambos exalumnos de la academia de San Carlos, se asociaron y crearon el estudio fotográfico *Cruces y Campa* el 21 de mayo de 1862, el estudio fotográfico estuvo ubicado a un costado de la catedral en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Tres años después de la patente de fotografía, el tiempo de exposición de la placa a la luz solar se había reducido de 15 minutos a 40 segundos. Las complicaciones de las poses rígidas desaparecieron, los procesos químicos se simplificaron y los costos disminuyeron. Todo esto contribuyó a una democratización de la fotografía.

En el estudio *Cruces y Campa*, Massé (2000) estima que el tiempo aproximado para realizar un retrato iba de dos minutos a once segundos. De esta manera, durante 15 años retrataron al país. Sobre estas imágenes, Debroise (2005) considera que: “El retrato, no obstante, con su enorme dosis de subjetividad, determinó de sobre manera, los modos de ser del mexicano moderno de finales del siglo XIX y principios del siglo XX” (p. 49). Esto quiere decir que la forma en la que nos retratan influye en la manera en que nos percibimos.

De esta manera, *Cruces y Campa* contribuyeron a formar un imaginario visual sobre la idea del mexicano; principalmente a través de dos producciones: *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de la usurpación* (1874); 52 retratos de gobernantes de México, al reverso llevaban una breve biografía y *Retratos Fotográficos de Tipos mexicanos* (1860); colección que muestra 80 de los principales oficios que generalmente desempeñó a los primeros pobladores en la zona centro del país.

Sobre estos retratos Debroise (2005) opina: “representan (...) personajes que aún no alcanzan el rango de ciudadanos, sin embargo, son indispensables para el buen funcionamiento de la

urbe, el lazo imprescindible entre el habitante de la ciudad, la 'gente bien' y el resto del mundo".

El historiador se refiere a los primeros pobladores que están en un contexto urbano.



Los oficios que desempeñaron, fueron resultados de una forma de adaptación al migrar del campo a la ciudad. Décadas después, en el México posrevolucionario de 1940, el mismo tema, fue retratado por Héctor García y en 1950 por Nacho López, quien realizó memorables fotoensayos, en donde los protagonistas son los primeros pobladores que migran a la ciudad, algunos de estos ensayo son: *Virgen india, Alguna vez fuimos humanos, Sólo los humildes van al infierno, La calle también lee, un día cualquiera en la vida de la ciudad*. La recopilación de esto se encuentra en la investigación que realizó el Mraz John, y publicó en el libro *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, (1999).

Con la intención de conformar una nación, a principios de siglo XIX, las fotografías costumbristas de la población originaria de México, estuvieron marcadas por una mirada estética y exótica. Ariel Arnal (2010) historiador, lo expone de la siguiente manera: “La finalidad de la amplia catalogación social no es meramente acumulativa, sino esencialmente ejemplificarte” (p. 32-34). Messé (1992) coincide con esta opinión, y argumenta que después de la independencia era preciso asumir una idea de la raza mexicana, mostrar a los individuos que la integran y cohesionar, bajo un principio de identidad nacional. (p.125-136) El poder que ejercieron los fotógrafos en este tipo de retratos, tuvo una intención política, en este caso la conformación de un ideario sobre una nación.

Para los estudiosos de la fotografía, este tipo de retratos anula al sujeto; Massé (2000) asegura que: “esta fórmula de retrato cancela la posibilidad de representar un sujeto en particular, anula la identidad individual bajo una máscara que representa, en esencia, a un tipo social ”(p. 7-9). Rosa Casanova (2009), historiador e investigadora, opina “que en este caso la fotografía no sirve para identificar individuos, sino por el contrario, para recrear estereotipos (p. 9). Arnal, (2010) lo explica así: “La taxonomía en los oficios (entendiendo como tal forma de ganarse la vida), conduce

necesariamente a la exclusión de las características particulares de cada individuo -su personalidad- y obliga a llenar el espacio (...) con atributos generales (...) que permitan la identificación del oficio” . Reflexiones que coinciden en que no se retrató al individuo sino el oficio que desempeñaron.

El estudio fotográfico de *Cruces y Campa* podía imaginarse como un especie de teatro o fábrica de personajes. (Giséle, 2004. p. 62). Un almacén con accesorios, máscaras, utilería y escenarios para caracterizar a un repertorio social. De esta manera, retrataron una larga lista de tipos mexicanos: el tlachiquero, el niños con toritos, el aguador, la china poblana, el panadero, vendedores de frutas, verduras, hortalizas, ollas, judas, canastas, quesadillas, tamales, chía, de aguas frescas, gallinas, de plumeros, el cafetero, los músicos, entre otros oficios.

Los fotógrafos fueron muy cuidadosos con los detalles: “indios bien peinado”, caras lavadas y atuendos impecables, bien planchaditos. Massé (2000) explica que en esta época, le llamaban a los pobres “menesterosos”; pero sí a estos mismos, los presentaban con un atuendo impecable, se rompía el estigma de delincuencia y perversidad que les había asignado algunas instituciones sociales. Ahora les llamaban “peladaje”: capitalinos pobres, comúnmente simpáticos. No sería de extrañar, suponer que la frase “estar presentable”, corresponde a este periodo.

El Tlachiquero ha sido uno de los personajes que han conformado la iconografía del imaginario nacional. En opinión de Debrouse, “*Cruces y Campa* no son, ni remotamente, los creadores de una mitología, pero le otorgan una nueva visibilidad. No hay fotógrafo del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX que no lo haya retratado. Pérez Arlette opina que, ya se habían consolidado los estereotipos de: “la china poblana, el ranchero, el aguador”, antes que *Cruces y Campa* realizaron los retratos populares. Charles B. Waite, Abet Briquet, José María Lupercio, Hugo Brehme, Serguei Eisestein y Edouar.

Tissé, entre muchos otros, utilizaron esta figura característica de una cultura finalmente en vías de desaparición”. A Hugo Brehme se le ha criticado duramente por la creación de estereotipos

mexicanos en su obra, sin embargo, anteriormente a él, fueron varios los fotógrafos que retrataron al tlachiquero, al charro, la china poblana, entre otros.

Los ambientes recreados de estas fotografías fueron ajenos a la realidad. Un hombre o niño que en aquel momento trabajó como aguador, cargando pesadas ollas y caminando largas distancias para ofrecer agua, difícilmente podría andar “con su calzón de manta impecable”. Es evidente que el empeño de los fotógrafos se centró en crear estampas a modo de paisaje, como objetos que no cambian, suspendidos en el tiempo y con la intención de comercialización, sin embargo, el paisaje está íntimamente ligado a la humanidad, por lo que este también cambia. .

Con su producción fotográfica, Cruces y Campa contribuyeron a reforzar el estereotipo folclórico de los primeros pobladores del país. Fotografías que fueron difundidas en el gobierno de Porfirio Díaz como “tipos nacionales”. Esto es un ejemplo en donde la “imagen del indígena” es utilizada como ícono nacional. Una amplia difusión y contante repetición en la prensa, postales, tarjetas de visita, monedas y billetes lograron fijar cierta idea de los primeros pobladores en el imaginario colectivo, tanto del país como del extranjero. Estas fotografías son una sinécdoque nacional, pues solo corresponden a la zona centro del país. Los primeros pobladores de México son una población mucho más diversa, extensa y compleja, que una colección de postales.

La fotografía es la herramienta ideal para la catalogación, pues con ningún otro medio, dicha tarea hubiera sido más accesible. Estas fotografías ofrecen un gran valor como documento histórico. La popularización de los retratos de oficio en los primeros pobladores, no tuvo ningún beneficio para ellos, todo lo contrario, contribuyó con un enfoque alejado de la realidad, a fijar en el imaginario colectivo de una forma folclórica de su representación, mediante ciertos oficios que desempeñaron para subsistir. La mayoría de los mexicanos sabe más sobre culturas de otros países, que sobre las diferentes culturas de los primeros pobladores de México. Ese tipo de fotografías ha contribuido a un alejamiento de las propias raíces nuestro país.

2.3 Tipos criminales...
Antes del clip, se volvieron sujetos



Foto 20 | Retratos de presos Fotografía tomada Indígenas y Criminalidad, p.96

El control social ha sido el principal uso de la fotografía de identificación. A todo los sospechosos de alterar el orden social se le ha tomado un retrato para tener el registro de su identidad. En 1855 llegó a México, la práctica de retratar a los presos de la cárcel. Los primeros retratos se tomaron con placas de vidrio y se imprimieron en papel salado. Coronel José Muñoz, José de la Torre, Joaquín Díaz González, Dámaso Hajar y Atíoco Cruces fueron fotógrafos de cárcel en la ciudad de México durante el siglo XIX. Atíoco Cruces en opinión de Debroise, debido a su reconocido trabajo, es muy probable que haya contratado asistentes para que realizaran los retratos.

En 1891 la prisión contaba con depósitos de cadáveres, departamento de antropología criminal, gabinete de antropometría y departamento de fotografía. Además, un museo donde exhibía cráneos de los presos, colecciones fotográficas con los retratos de los presos y de otros criminales notables. (Nydia, 2002-2004, p. 50-56) En 1895 se creó el gabinete antropométrico de la cárcel; aquí utilizaron el sistema de fichas señaléticas instaurado por Alphonse Bertillon, el cual configuró un catálogo y un archivo de cada preso. Esto con la intención de que en caso de una fuga, se repartía el retrato del preso a los policías y esto ayudaría su captura.

La mayoría de los presos en las cárceles eran campesinos, jornaleros, tejedores, albañiles, cargadores, etcétera... oficios que generalmente han desempeñado los primeros pobladores. El retrato de los presos era una práctica novedosa, ni las autoridades ni los fotógrafos estaban seguros de cómo debían ser los retratos. Los presos se dieron cuenta de esta situación y de la utilidad de la fotografía. Jugaron con esta circunstancia, hicieron todo lo posible por no parecerse en el retrato: inflaban los cachetes, hacían muecas y se creaban cicatrices en el rostro.



Foto 21. *Retratos de presos*. Fotografía tomada *Indígenas y Criminalidad*, p.97

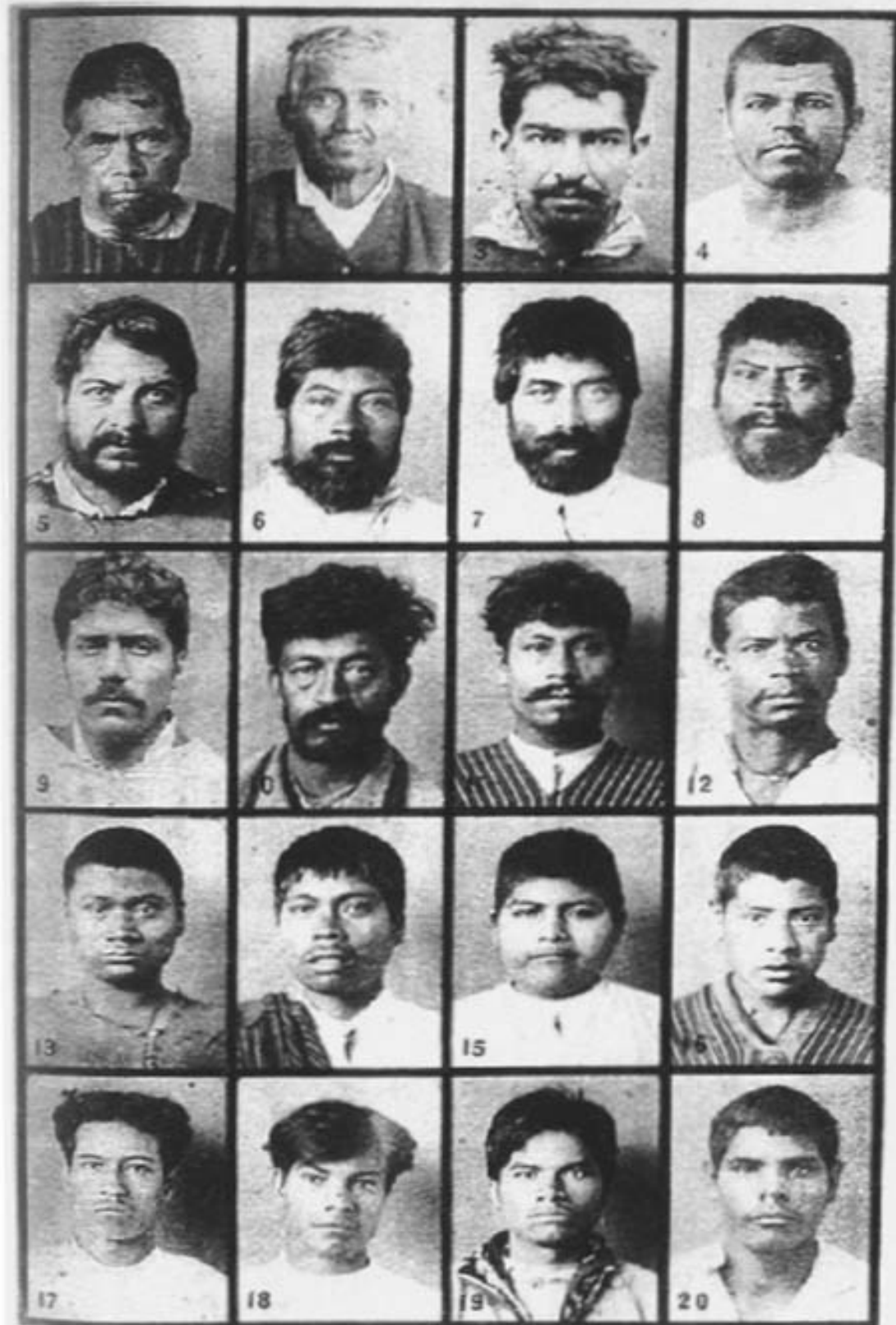
Además de los disgustos que pasaron los fotógrafos y autoridades de la cárcel. El ver a una persona haciendo muecas y gestos, es un situación graciosa, pues en este caso, se trata de una burla; los presos se burlaron de los fotógrafos y de las autoridades. Tomaron el control de estas fotografías, les permitieron a los fotógrafos tomarles un retrato, sin embargo, este no se parecía al sujeto, por lo tanto, era inútil como una imagen de identificación. El sujeto se volvió activo ante la cámara, su registro fue como sujeto y no como objeto. Cuando la fotografía capta al hombre como sujeto con sus particularidades, y no como objeto, se vuelve más humana, existe otro relación entre el retratado y el fotógrafo, la asimetría de poderes disminuye en este caso, pues hay una aceptación del retratado. En este caso particular fueron los reos los que

tomaron el control, y por lo tanto, el poder, el cual siempre había estado del lado de quien tenía la cámara.

Con el tiempo y la experiencia, lograron definir las características de los retratos para los presos en las cárceles: de frente, perfil, *close up o medium shot*, fondos y rostro neutros. Ante esta descripción, podemos darnos cuenta que hay una relación muy estrecha con los retratos antropológicos, esto se debe a que los inicios del sistema de identificación fotográfica, tuvieron profundas connotaciones raciales. Esto quiere decir que los estudiosos de la antropología criminal insistieron en vincular la criminalidad con ser indígena; que por el hecho de ser indígenas podrían ser criminales, como si fuera “un componente intrínsecamente biológico, hereditario (...) provenientes de las raza indígenas”. Por ese motivo se vuelven a repetir las intención antropológica en los retratos, pues dichos encuadres permiten la contemplación del sujeto, su rostro y sus características físicas.

Las fotografías de los presos de cárcel es otro referente en la historia de la manera de retratar a los primeros pobladores, pues, al principio de esta práctica fotográfica. Había una creencia, que fomentó la antropología física, sobre una relación estrecha entre los primeros pobladores y el crimen. Se pensó que por ser primeros pobladores era muy probable que fueran criminales. Esta situación nos lleva a cuestionarnos en el tiempo actual ¿Cuántos población indígena hay en la cárcel de forma injusta?. Esta asociación entre el crimen y la delincuencia también ha contribuido a la percepción que hemos formado sobre los primeros pobladores de México.

TIPOS DE CRIMINALES



FOTOGRAFÍA DEL CUERPO N. 100 S. M.

Foto 22. Fotografía tomada de *El impacto de la modernidad: fotografías criminalistas en la ciudad de México*

2.4 La tarjeta postal

Para guardar el mundo en un álbum

Desde la creación de la postal la fotografía ha sido el componente principal. Esta presentación ha contribuido a fomentar ciertas ideas sobre los primeros pobladores. En la tarjeta postal... “vemos a través de los ojos que contemplaron antes que nosotros, y decidieron que esa imagen era digna de dar la vuelta al mundo.... por lo tanto, ya forman parte de una memoria colectiva.” (Alberto,199, p.80). Es decir reconocemos a través de imágenes que otros seleccionaron, a partir de ciertos intereses. En palabras de Mraz (2010), las postales llevaron al mundo, hasta la comodidad de la sala de casa, para que cada familia, lo guardara en su álbum. (p. 241)



Foto. 23
Niña con falda tejida retrato
México, Ca.1904, C.B. Waite,
INAH



Foto. 24
Niña con falda tejida retrato
México, Ca.1904, C.B. Waite,
INAH



Foto 25
Mujer adolescente con cesto,
México, Ca.1906, C.B.
Waite, INAH. 120400

En 1882 apareció la tarjeta postal en México, entonces fue la forma más económica, accesible y rentable de difundir la fotografía. En 1902 se implementó el formato de postal que sigue vigente: nueve por once centímetros, al frente se muestra la imagen, al revés la dirección del remitente y el mensaje de texto. Charles B. Waite, Guillermo Kahlo y Hugo Brehme fueron de los fotógrafos más destacados en su producción. Markt Turok, originario de Boston, maestro de química y padre del reconocido fotógrafo documentalista Antonio Turok, realizó una interesante producción de tarjetas postales, los tipos mexicanos fueron su principal tema. En 1963 se instaló junto con su familia en la Ciudad de México y montó un estudio de litografía, lo que le ayudó en su producción de postales.

En 1901, Waite intentó enviar fotografías fuera de México, cuando las autoridades del correo postal revisaron las fotografías, notificaron a la policía su contenido y el fotógrafo fue enviado a prisión. Esta información fue publicada en el diario *El imparcial*. Según Mraz es muy probable que se hubiera tratado de un caso de pornografía. (Seminario Fotografía e Historia, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, agosto - septiembre, 2015). Se argumentó que dichas imágenes eran “indecente”, pues mostrando “chozas miserables”, “mujeres desgredadas, sucias, desgarradas en sus ropas” y hombres en un grado de “miseria absoluta” (Citado por Montellano, 2011, p. 13)

Esta situación dio la sospecha de Waite realizó y traficó fotografías pornográficas. Lo que se puede observar en su producción fotográfica es que cuenta con imágenes de niñas adolescentes con poses seductoras, es muy probable que el fotógrafo haya dirigido a las niñas para que adoptaran dichas poses y cierta actitud. El caso de este Waite da muestra de la política porfirista del gobierno. El cual intentó mostrar una versión maquillada de la realidad del país: una visión de progreso y abundancia, perspectiva contraria a la que muestran las fotografías que intentó enviar Waite, una de las razones por que fue castigado el fotógrafo. Cuando se

habla de las “chozas miserables”, el periódico lo muestra como equivalente a algo indecente, es decir, que falta de decoro, de gracia y respeto... sin embargo, la verdadera situación es una profunda desigualdad social, una minoría que vive en lujosas casa y una gran población que sus únicas posibilidades de vivienda son unas chozas. La mayoría de la población son los más desprotegidos del país, entre este grupo están los primeros pobladores.

Las tarjetas postales fue una mezcla de fotografía documental, de estilización y exótica. Por medio de una imagen, los primeros pobladores, lejos de su lugar de origen, en la mirada y textos de otros, fueron renombrados. (Ramírez Castañeda, 2001, p.119-125). En las postales hay más información acerca del fotógrafo, que de los sujetos que aparecen en las fotografías, por ejemplo, las intenciones del fotógrafo, estética, ideología sobre los primero pobladores, y demás características de su personalidad.

La situación social favoreció la aceptación de las postales, pues continuó con la moda que colección que surgió con las tarjetas de visita. En este momento no había una consciencia crítica sobre la forma de retratar, menos de la manera de retratar a los primeros pobladores. El presidente de entonces, Porfirio Díaz, quería mostrar un país de progreso, los primeros pobladores solo tenían lugar en lo idílico y folclórico, y la tarjeta postal fue uno de sus mejores soportes para estas imágenes.

2.5 El pictorialismo mexicano

De lo bucólico a símbolo nacional

Hugo Brehme, máximo exponente de la fotografía pictorialista en México, nació en Alemania, estudió fotografía y al concluir sus estudios viajó África, ahí enfermó de malaria, por lo que tuvo que regresar a su país. Tiempo después, en 1908 llegó a México y se desarrolló como fotógrafo profesional. Trabajó para distintos medios, tanto nacionales como extranjeros. Además de ser fotógrafo, comercializó productos de fotografía y se especializó en la distribución de la cámara Leica - la primera cámara de 35 milímetros en formato pequeño, que se puede usar sin tripié. Este avance favoreció al fotoperiodismo. Muchos de los fotógrafos contemporáneos que realizan fotografía de autor, como: Graciela Iturbide, Flor Garduño, Sebastián Salgado utilizan este tipo de cámaras. Brehme trajo a México la tarjeta navideña, realizó una destacada producción en postales -se especializó en virados verde y sepia- las cuales se podían adquirir en Sanborns y distintos hoteles.

A mediados del siglo XX la fotografía buscó posicionarse como arte; derivado de la vanguardia impresionista, surgió el movimiento pictorialista. Nombre que proviene del inglés picture, y se traduce como imagen o foto. Su característica principal es que la estética es más importante que el contenido. La mayoría de las tomas son puestas en escena, es decir, se construye la escena antes de tomar la fotografía. Este género de fotográfico intentó una imitación de la pintura, utilizando infinidad de trucos: lentes especiales, ciertas sustancias sobre los lentes, gomas bicarbonatadas, tomas fuera de foco, luces difusas, arañado de negativos. Su intención fue distanciarse de la realidad, para que su imagen, fuera solo imagen y no una mera reproducción de lo que se ve. El pictorialismo mexicano se caracterizó por una sensación de irrealidad en las imágenes, con un enfoque bucólico y costumbrista. El pictorialismo es una paradoja de la fotografía, pues esta intenta imitar a la pintura, pero la fotografía tiene su propio lenguaje. (Mayra, 2011, p. 62-66).

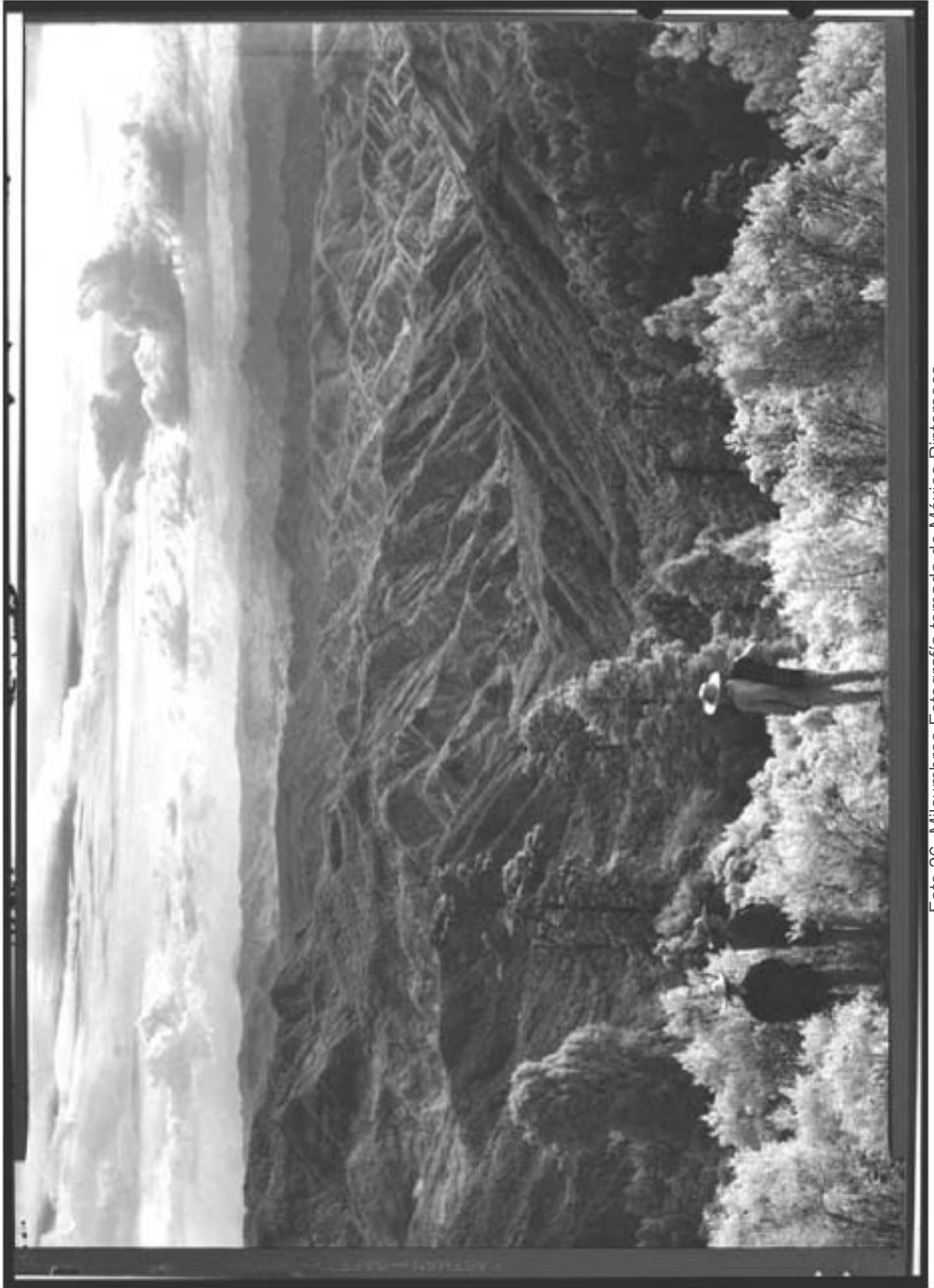


Foto 26. Milcumbres, Fotografía tomada de México Pintoresco



Foto. 27. Hombres frente a una laguna, Estado de México, Ca. 1940. Hugo Brehme. INAH. 372732

Las fotografías de Brehmen en México se caracterizan por el género pictorialista. En sus imágenes mostró un México homogéneo, bucólico, costumbrista suspendido en el tiempo. Los primeros pobladores de México, fueron su principal tema. Los retrató “como elementos típicos del paisaje”; en medio de una naturaleza extensa, inmensa, indómita y majestuosa. Los mostró como seres silvestres, primitivos y salvajes. Elisa Ramírez (2001), historiadora, lo explica de la siguiente manera: “Los indios, como todos los aborígenes, son circunstancias del paisaje, nunca sujetos de la historia” (p. 66)

En la fotografía pictorialista los primeros pobladores de México fueron retratados como seres bucólicos, donde la naturaleza tenía más peso que la propia presencia humana. Algunas plantas, como el maguey, el mezquite, el nopal y el maíz, se volvieron la otra parte del indio. Como si los primeros pobladores fueran una entidad conformada por una dualidad, y en una de ellas reside en la naturaleza. El indio se volvió paisaje, al tiempo que el paisaje se volvió indio; y surgieron abundantes metáforas fotográficas, sobre la profunda relación entre la tierra y los indios. (Treviño, 1993, p. 12). De esta manera se dio origen a ciertos símbolos de identidad nacional como: el maguey, los volcanes, el nopal. Brehme realizó estas fotografías durante la Revolución, después de este periodo, fue prioridad la restauración del país. Es una razón por la que los símbolos nacionales son tan importantes en este momento.

Según Mraz México es fotogénico por razones históricas, por su diversidad, su naturaleza: “dramáticos y míticos volcanes”, “sus nubes”, una “brillante luz”, - la cual cambia constantemente, es particular en cada lugar y puede iluminar casi cualquier toma fotográfica, y además, por la otredad. “La alteridad en México ha hecho de este país, uno de los más fotografiados del mundo; incluso ha creado estereotipos, que muchos creadores de imágenes han encontrado atractivo y quizá fácil”. (Mraz, 2014, p. 25)

Brehme es uno de los fotógrafos más estudiados debido a su fotografía pictorialista y la repercusión de esta en la identidad del mexicano. Mraz (1999) Algunos de los comentarios más sobresalientes son: La representación fotográfica es siempre una cuestión de poder, sobretodo en cuanto a los *indígenas*: unos fotografían, otros son fotografiados; unos ven, otros son vistos; unos son sujetos, otros son objetos; parafraseando a Octavio Paz, unos son los chingones y otros son los chingados. En general los fotógrafos indigenistas (...) son cazadores que capturan, involucrados en un pillaje subliminal, predatorio e intrusivo (p. 66). Los cazadores de imágenes, no hay un proceso de conciencia o empatía con el otro, su intención, es únicamente conseguir una imagen. Ruy Sánchez (1999), historiador, opina que en la mayoría de fotografías que realizó Brehme, hay una distancia con los sujetos. Los representa sentados, agachados, “transmitiendo una impresión de tranquilidad y profunda armonía con la naturaleza”. Los pocos acercamientos que hace, son la intención de composición; de equilibrio o perspectiva en tamaño. (p. 80).

México Pintoresco el primer libro en el que publicó sus fotografías Brehme, contribuyó a formar una visión de México, tanto en el interior como en el extranjero. La obra tuvo una amplia difusión, se tradujo al alemán, inglés y francés. Aureliano de los Reyes (2003-2004), historiador, escritor y crítico de arte, opina al respecto: “La mirada de Brehme en este libro es tan irreverente e iconoclasta como la de Eisenstein, desde la perspectiva de la ‘civilización y barbarie’. una visión paradisíaca del indígena, a través de la mediación del ‘buen salvaje’, (...) sumido en su medio rural, (...) al margen de la ‘civilización’ y del ‘progreso’ por voluntad propia. (p. 26).

Mraz hace reflexión sobre la influencia política y social que ha tenido el pictorialismo en México. Opinión que ha expresado en diversas publicaciones como en seminarios, para este comentario tomó su última publicación *México en sus imágenes* p. 24-25. El historiador asegura que el primer lugar, el pictorialismo es antes que nada es un problema político: “Las personas con tono de piel más oscura, siempre están en desventaja por quienes son retratados, y de

alguna manera son presentadas como algo menos humanas.”, situación que es una constante en la fotografía indigenista. La otredad para el “súper turista” es un tema de interés permanente.

Además, el autor afirma que: “La consecuencia de todo esto se observa en la facilidad con que las naciones blanca invaden y controlan los países “más oscuros”. En México por ejemplo, el tono de piel generalmente, es un indicador de la desigualdad económica, por lo general las familias de piel más clara, tienen mejor economía, son dueños de empresas y negocios. El racismo que existe en México está presente en muchos ámbitos. Laboralmente existe una discriminación por los tonos de piel, los empleadores prefieren a las personas con tono de piel más claro. La forma en como se ha presentado a los primeros pobladores, ha repercutido en distintos aspectos de la sociedad y no para bien. Muestra de esto es la exposición Para Ver-te. Una exhibición del racismo en México, se mostró en el Museo de la Ciudad de México, julio a septiembre de 2016.

El segundo problema del pintorialismo, que menciona Mraz, “es hacer prevalecer la naturaleza por encima de la historia, el esencialismo por encima de la nación. La gente es tratada como un producto natural, pasivo y aquiescente, incapaz de actuar en el mundo o simplemente irrelevante...” De esta situación, han derivado frases peyorativas hacia los primeros pobladores. Se ha creado un paternalismo institucional que sigue negando la autonomía de estos pueblos, y con esto también su libertad. Mirar a la otredad como ente pasivo, es lo mismo que anular su voz y sus derechos políticos.



Foto.28 *Burros cargan leña*, México, Ca.1925, Hugo Brehme, INAH. 372208

La insistencia de ver a los primeros pobladores como una postal bucólica, es aceptar una visión ajena que no nos corresponde como país. Es anular una riqueza cultural; pues la cultura de los primeros pobladores de México es mucho más compleja que una estampas bonitas. Al engrandecer la naturaleza mexicana por encima del propio sujeto, en este caso los primeros pobladores, en determinado momento de la historia del país, en el imaginario colectivo se quedarán grabadas imágenes de la naturaleza como símbolos nacionales. Estas generalmente permanecen solo en un nivel contemplación, como un paisaje bonito y perenne, sin embargo, el paisaje no es algo estático, cambia, tanto por cuestiones naturales como por la intervención del hombre.

Las fotografías pictorialistas de los primeros pobladores de México se aleja de la reflexión y crítica. La realidad del país es mucho más compleja que una postal bonita, sin embargo, culturalmente las fotografías indigenistas son consideradas estéticas, por quienes se quedan en el la complacencia de la contemplación y la estética, sin llevar la imagen a una razón crítica. Ante esta situación, es necesario aprender a leer imágenes y fotografías, y desarrollar una visión crítica.

Finalmente Mraz, dice que en tercer lugar, “lo folclórico constituye un problema estético para los creadores, porque ofrece una salida fácil; los grandes artistas saben que son las tareas difíciles las que sacaran lo mejor que hay en ellos, por eso rechazan lo pintoresco, por ser fácil”. Este tipo de fotografías se ha vuelto un género intrusivo, violento y fácil. Pues para el fotógrafo “súper turista”, al conseguir una imagen de estas, siente que tiene una obra de arte, y se pierde en la complacencia de una contemplación estética; fomenta estereotipos y anula toda posibilidad crítica, que debería de ser en mi opinión, la intención de una creación artística: la crítica social.

Hugo Brehme, ha sido muy criticado por sus imágenes sobre los primeros pobladores. Estas responde a un interés comercial, fue la manera en como se ganó la vida. Su mayor producción está en las fotografías bucólicas, además de estas, también creo otro tipo de imágenes, por ejemplo de la Revolución, donde cubrió tumultos en la Plaza de la Constitución al caer Díaz, el maderismo en el poder, la Decena Trágica, la invasión norteamericana de Veracruz, la entrada de los constitucionalistas, también fotografió a los zapatistas. (Véase una selección de fotos en Claudia Cabrera Luna, Mayra Mendoza Avilés Friedhelm Schmidt-Welle y Arnold Spita (eds.), Hugo Brehme y la Revolución Mexicana / und die Mexikainsche Revolution, México-Alemania, Sinafo, 2009. Citado por Mraz, John Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos / John Mraz, México, D.F, Instituto Antropología e Historia, 2010, p. 38)

La difusión masiva, su talento, el momento histórico, la necesidad de crear una ideología nacional hicieron que las fotografías de Brehme tuvieran un reconocimiento amplio tanto en México como en el extranjero. Esta visión sobre México, quedó guardada en el imaginario colectivo, más de un siglo ha pasado y aún está presente.

2.6 Revolución Mexicana

Una visión perdida

La Revolución Mexicana atrajo a una multitud de realizadores visuales, fotógrafos y cineastas de todo el mundo. Las imágenes de esta Revolución son de las más identificadas en la memoria ciudadana del país. En 1912, Agustín Casasola conformó la primera agencia fotográfica en México en 1912; su acervo posee 760 mil piezas. Fondo del que se han realizado múltiples publicaciones gráficas.

Óscar Menéndez (1993), fotógrafo documentalista y cineasta mexicano, opina que la historia del cine mexicano inicia en la Revolución Mexicana, y es a través del documental, por lo tanto, la mejor historia de la Revolución está en el cine.(p. 30-35). Tanto las imágenes en movimiento como fijas son fuentes de información, que con el tiempo, se vuelven documentos históricos, los cuales pueden testificar las relaciones sociales y los detalles de la vida cotidiana.

Mraz hace una distinción de la construcción de historias con la fotografía: En las historias ilustradas los textos se construyeron independientemente de las imágenes, en cambio, en la historia gráfica, supone una relación dialéctica indisoluble entre la imagen y la palabra. La historia gráfica tiene las mismas tareas básicas que la escritura: investigación y documentación, a través de esta es posible reconstruir una historia, incluso, la Revolución Mexicana. Estas fotografías son las que conforman las primeras historias gráficas del país.

Los caudillos de la revolución se dieron cuenta del poder de propaganda que tiene la fotografía. Un documento que da muestra de esto, es una carta que escribió Zapata al fotógrafo Salmeron, solicitándole una fotografía, la cual se puede consultar en los anexos.

Algunos historiadores han puesto en duda la participación de los primeros pobladores en la revolución debido a que existen pocas fotografías donde se muestren con sus trajes típicos.

Villelas opina que hace falta indagar sobre la participación étnica en la Revolución Mexicana. Este comentario da muestra de que a los primeros pobladores solo se les reconoce cuando portan los objetos que socialmente se han asociado a su identidad. Lejos de esta sintaxis, su identidad es anulada.

Contraria a la opinión de algunos investigadores, el fotógrafo Nacho López (1923-1986), en un escrito publicado en 1988, habla de la participación del indígena: “En plena Revolución Mexicana, los fotógrafos (...), colocaron sus cámaras registrando el acontecimiento diario (...) lograron infinidad de fotos de enorme valor documental y estético. Imágenes de un pueblo indígena que se levanta en armas” (p. 239). Elisa Ramírez Castañeda (2001), poeta, socióloga y traductora, también reconoce la participación del indígena en la Revolución:

... Fuera de su lugar de origen el indio deja de serlo cuando escapa de la imagen canónica que lo señala como miembro de un sector redimible; y la defensa de la propiedad exclusiva de tal redención se vuelve una lucha encarnizada por su imagen o su interpretación. De ella depende la acción pertinente o la imagen perdurable: la dificultad de reconocerlo cuando es campesino o emigrante hace más endeble su defensa; hay una imposibilidad de representarlo nuevamente sin recurrir a lo ya conocido, se le borra. Fuera de las comunidades se le pierde, a menos que conserve su etiqueta visual: su atuendo. Por eso, en las ciudades las mujeres mazahuas son visibles en las calles, mientras que los padres de sus hijos, desaparecen tras un pantalón común y manchado, de albañil. En la Basílica, durante los coloridos festejos, son casi imposibles de distinguir unos de otros... (...) El atuendo es también el uniforme de las adhesiones. (p. 123)

Esto quiere decir que a los primeros pobladores se les reconoció con la sintaxis fotográfica con que se le había asociado a esta población. Esta forma de significación permanece guardada en la memoria colectiva; se refuerza y se reproduce en un sistema de estereotipos. Entonces fuera de esta sintaxis particular de utensilio y trajes, su identidad es anulada, como si su traje típico fuera el único componente de su identidad, solamente un ejercicio de consciencia nos lleva a romper con los estereotipos.



Foto 29. Ejecución de los asesinatos de Tomás Morales por tropas rurales, Chalco Estado de México; 28-03-1909, Casasola. INAH. 196868



Foto 30 Revolucionario zapatista al parecer frente a un parque, México, Ca.1914 Casasola INAH. 4930

En plena revolución, contrario a la realidad de ese momento, el presidente Porfirio Díaz se empeñó en mostrar el país como un lugar de progreso, para el centenario de la Independencia 1910, gastó una fortuna, con la intención de mostrar a invitados extranjeros el desarrollo económico, el progreso y lo cosmopolita que era la Ciudad de México, ante esta fachada, la realidad de los primeros pobladores se invisibilizó.

La prensa se unió a los intereses del presidente y mostró a los primeros pobladores, como un peligro para la sociedad. Ariel Arnal (2010), menciona que en las fotografías de zapatista y de los primeros pobladores, los pies de foto ocuparon las siguientes palabras: “criminales”, “ladrones”, “bandidos”, “barbaros”, “salvajes”, “rateros” (p. 164). Palabras que descalifican y denigran a esta población. Según Mraz, la prensa “marginaba a gran mayoría de la población”, es decir, los indígenas y campesino“. Reduciendo una amplia diversidad, a dos esferas opuestas, por un lado la clase opulenta del progreso y por otro los “criminales”.

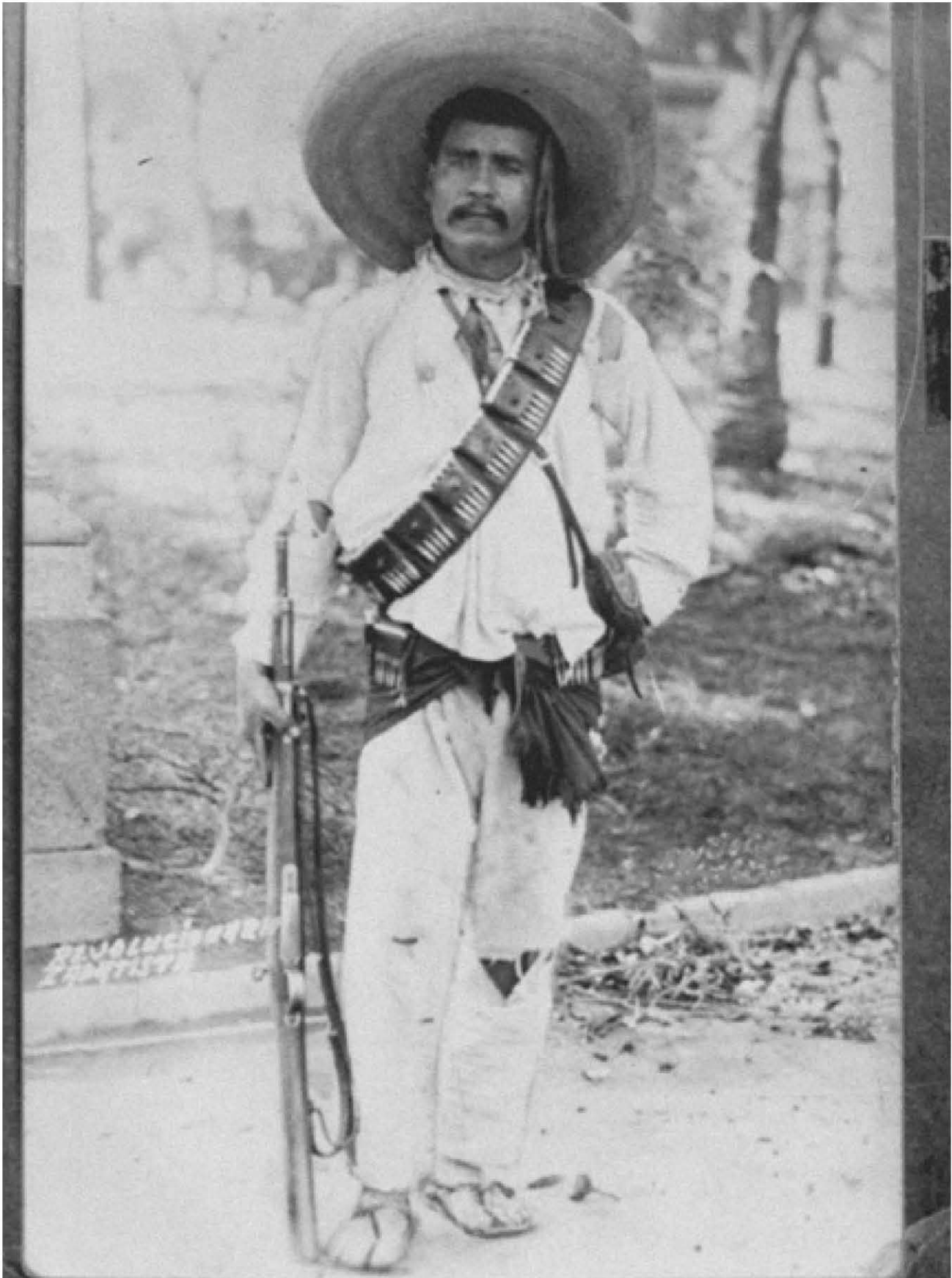


Foto 31. Revolucionario zapatista al parecer frente a un parque, México, Ca.1914-Casasola INAH. 4930



Foto 32. Prisionero zapatista y sus custodios, Ciudad de México; Casasola, ca. 1913. INAH. 6031 | p. 74

Las fotografías pueden ser documentos que testifican, por ejemplo, es común encontrar en fotografías de este periodo que revelan los contrastes en los que vivía la sociedad. En la foto 30, se muestra una casa indígena, una vivienda humilde y pequeña, elaborada con materiales naturales. Este hogar contrasta rotundamente con las haciendas lujosas en las que solo una minoría privilegiada vivía.

En la foto 31 se muestra a un zapatista, su ropa está desgastada, usa guaraches y armamento viejo. Esta imagen da testimonio de una desigualdad entre las tropas de revolucionarias, donde las más carentes de recursos fueron los zapatistas.

En la foto 32, se muestra un prisionero zapatista, el lenguaje propio de la fotografía es revelador y contradice, al discurso político. Arnal (2010) explica que esta imagen no salió en la prensa, pues, la propia fotografía contradice la versión oficialista sobre los zapatistas: “La actitud y la estatura del prisionero se imponen, (...) ni la risa de ellos, ni la cuerda que lo ata, ni la vestimenta logra intimidar la mirada que lanza hacia la cámara” (p.127). Además de un documento de imprescindible valor histórico por el tema de la Revolución Mexicana, esta imagen es pieza clave en el estudio de la fotografía, pues, su lenguaje es contundente.

Capítulo III.
Reconstrucción de una nación
La efervescencia pos-revolucionaria

El pintor sale y busca el tema de su trabajo; el fotógrafo va en busca de sí mismo y jamás sabe lo que encontrará. En un momento dado se produce una chispa: es el contacto con esa realidad que, quizá sin saberlo, antes que en el mundo estaba en él...

Manuel Álvarez Bravo.

En este capítulo hablo de la postura política de Manuel Gamio, su propuesta de unificar a los primeros pobladores de México con la intención de formar una nación única, para lo cual señaló que se debería hablar español como único idioma. La raza nueva sería la gobernante de la nueva nación que con ella surja.

José Vasconcelos en sus acciones como primer encargado de la Secretaría de Educación Pública, hizo eco a la postura de Gamio. Vio a los primeros pobladores como una pieza clave en la conformación de una nación. Esta postura se replicó en la Casa del Estudiante Indígena, un proyecto que pretendió educar y civilizar a los primeros pobladores para integrarlo a la sociedad.

En el México pos-revolucionario fue latente una búsqueda de identidad; artistas, académicos e intelectuales centraron su atención en los primeros pobladores, sin embargo, este grupo fue incapaz de comprender la diversidad y complejidad de nuestro país; por lo tanto, su representación siguió entre idílico y folclórico, como una metonimia nacional.

El momento de transición pos-revolucionaria se caracterizó por una efervescencia cultural, un imán para artistas extranjeros, entre ellos a Tina Modotti, Edwar Weston, Einsestein y Tissé. Quienes buscaron en las características propias de la fotografía dar un giro a la mirada convencional de los primeros pobladores de México. La visión de estos creadores extranjeros y el momento histórico influyó profundamente en la obra de Manuel Álvarez Bravo. Según Mraz, él es fotógrafo mexicano que rompió el pictorialismo al crear imágenes críticas.

De 1930 a 1950, fue la época de oro de las revistas ilustradas en México. Los fotoperiodistas más comprometidos, a través de la fotografía hicieron una denuncia sobre las condiciones de desigualdad en que viven los primeros pobladores. Después del fotoperiodismo y para concluir este capítulo muestro una reflexión sobre la fotografía documental, a la que pertenece el proyecto fotográfico del LTCl que realizó Grobet.

3. 1 En la conformación de una nación Es necesario la homogenización.

Manuel Gamio, conocido como el padre de la antropología mexicana y discípulo de Franz Boas, marcó las directrices sobre el ideario de la conformación de una nación única en México. Por nación entendemos un conjunto de habitantes de un mismo territorio que comparten un vínculo histórico y se rigen por la misma estructura política. El concepto de nación es uno de los más difíciles de caracterizar, los autores no logran ponerse de acuerdo acerca de cuáles son las notas esenciales que la singularizan. Ni la reunión de diversos elementos como condición necesaria, ni el aislamiento de algún o algunos como preponderantes, no logran suministrar una idea acabada, concreta y precisa de lo que ha de entenderse por nación.

En 1916, el antropólogo publicó su primer libro *Forjando Patria*, donde reconoce que el país está formado por múltiples naciones, de las cuales, poco se sabe, sin embargo, Gamio ve esta diversidad como un obstáculo en la conformación de una identidad nacional. Justino Fernández da muestra de esta actitud en el prólogo de dicha obra, donde sintetiza la postura del antropólogo: “El indianismo está transido de aspectos históricos, sociológicos, legislativos, culturales, científicos y estéticos. Los remedos se encuentran en los conocimientos, en la educación, en el trabajo, en la moral. Y todo converge en ideas unificadoras, de mejoramiento integral, de bienestar nacional”

Después de una guerra tan dolorosa como la Revolución fue imprescindible una reestructuración del país y crear una identidad nacional. Con la intención de integrar una única nación, los primeros pobladores estuvieron en el centro de todas las miradas. Principalmente fueron dos visiones extremas conformaron esta propuesta de una nueva nación, por un lado el “indio enfrascado en una vida ritual y festiva”, el que está atrapado en otro tiempo, y por otro, el “indio

sumido en la miseria”. (Villela 1989, p. 70)

Ni políticos ni la élite cultural comprendieron la diversidad de los primeros pobladores de nuestro país. En su lugar decidieron que eran los “otros”, es decir, los primeros pobladores quienes no se ajustaban al proyecto de una nación de progreso, por lo tanto, eran un obstáculo en el desarrollo del país. Su solución fue “educarlos” y civilizarlos para después integrarlos en la sociedad. Esto es muestra de una política de ideas erróneas, falsas y contradictorias de las que se valieron para conformar una nación.

3.2 Educación indígena

Desindianización para integrarse a una nación



Foto 33. Fotografía tomada de La casa del estudiante indígena: 16 meses de labor en un experimento psicológico colectivo con indios: febrero 1926-juni 1927, Talleres gráficos de la Nación, 1927, p.

Después de la Revolución, fue primordial pensar en una restauración del país. José Vasconcelos, el primer secretario de Educación Pública, impulsó un proyecto para la conformación de una nación homogénea, como pieza clave buscó la incorporación de los primeros pobladores y como eje central la educación. Vasconcelos editó las obras clásicas de literatura y las puso a disposición del pueblo, impulsó institutos de artes y oficios, construyó escuelas rurales. Las posturas del secretario de Educación Pública fueron eco a de la postura de integración de Gamio.

En 1925, Vasconcelos publicó un polémico ensayo: *La raza cósmica*, en donde propone que mediante una “eugenesia misteriosa... más allá a una cuestión científica”, se daría una fusión de las siguientes razas: blanca, negra, indígena y mongol. De esta mezcla surgiría una nueva y superior: “la raza cósmica”, también conocida como “la raza de bronce”; y esta gobernaría la civilización que con ella surja. Con intención de conformar una nación homogénea, *La raza cósmica* es muestra de una postura racista y contradictoria.

Al continuar la idea de homogenizar el país, y después de Vasconcelos, el presidente Plutarco Elías Calles, en coordinación con la Secretaría de Educación Pública, emprendió una campaña a “favor del indio”. Su intención fue integrarlo a la sociedad. Su proyecto incluía la creación de Escuelas Rurales, Normales Regionales, Misiones Culturales Ambulantes, Escuelas Centrales de Agricultura y La Casa del Estudiante Indígena.

La Casa del Estudiante Indígena fue el mayor experimento psicológico-social del momento (1926-1932). Su intención fue civilizar a los primeros pobladores con un programa de adiestramiento riguroso. “La secretaria de Educación Pública ha trazado el programa de salvar a esta gente que ha vivido desde tiempo inmemorial en el oscurantismo y elevarla a plano de quien tiene derecho como hombre, ya que hombres son, aun cuando su piel sea oscura y sus rasgos fisonómicos no se asemejen a los de Apolo o Narciso” (La casa del estudiante indígena: 16 meses de labor en un experimento psicológico colectivo con indios: febrero 1926-junio 1927) Este comentario da muestra de la postura que han mantenido las instituciones públicas ante los primeros pobladores.

En este comentario, al decir que han vivido en el oscurantismo los primeros pobladores, es negar una civilización, es ver a las comunidades con actitudes irracionales y retrogradadas. Es anular sus capacidades mentales y esto remite a una segregación racial, una degradación por pertenecer a una raza distinta a la blanca.



Foto 34 Fotografía tomada de *La casa del estudiante indígena: 16 meses de labor en un experimento psicológico colectivo con indios: febrero 1926-juni 1927*, Talleres gráficos de la Nación,

Cuando refieren “que son hombres, aun cuando su piel sea oscura y sus rasgos fisonómicos no se asemejen a los de Apolo o Narciso”. Es considerar que en algún momento se les vio como algo inferior a la raza humana. La piel blanca, el mito de Apolo y Narciso corresponden a una cultura europea, externa a la de los primeros pobladores y con ellos su cosmovisión, su manera de entender el mundo, su estética, tradiciones, valores, costumbres, etcétera. Estos comentarios son indicadores de una escala racial, en donde, la piel blanca tiene mayor jerarquía, por lo tanto, el tono oscuro en la piel y características físicas de su rostro y cuerpo distintas de las europeas, están en un nivel inferior a los referentes eurocéntricos que legitiman el desarrollo de “civilizar”.

La intención de esta escuela, lejos de ser tan bondadosa como la autoridad lo dijo, fue todo lo contrario: una aniquilación, una especie de genocidio. Gustavo Esteva, fundador de la Universidad de la Tierra, lo señala de la siguiente manera: El sistema educativo tiene el “propósito de desindianizar a los indios (...) quitarles lo indio a los indios. Se decía que México podía ser tan grande como Estados Unidos o Francia si no fuera por esos ‘pinches indios’; (...) necesitaba educarlos en la extinción” (Gustavo Esteva-De la educación alternativa a las alternativas de la educación, Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=NTi_Ws6MzDk, consultado el 18 de agosto de 2016)

Las foto 33, 34 y 35 tienen un valor de documento histórico, se pueden consultar como una fuente de información. En ellas se puede corroborar la edad, el vestuario, accesorios. Son imágenes que corresponden a un registro de ingreso, esto nos remite a la fotografía de control social, si bien no son retratos señaléticos, sí tienen esa intención: el registro y control de ingreso de los internos. Estas fotografías son una combinación de fotografías antropológicas y de control social. Las fotografías 33 y 34, tienen un corte antropológico, sujetos en posición neutra igual que el fondo.



Foto 35 Trajineras en el canal de Santa Anita, retrato tomada de La casa del estudiante indígena: 16 meses de labor en un experimento psicológico colectivo con indios: febrero 1926-juni 1927. Talleres gráficos de la Nación, 1927, p. 2

La fotografía 33, sobre un fondo neutro, aparece un grupo de jóvenes sentados, cada uno cubierto con una cobija, en esta toma se pueden apreciar sus rostros. Al centro, hay un hombre con sombrero sentado, es el capataz; quien llevó a los niños rarámuris a la escuela. El hombre muestra una ligera sonrisa, - el único rostro en la fotografía con esa actitud - y se muestra con cierto orgullo, como si hubiera salido de caza y la fotografía muestra su hazaña.

En la fotografía 35 aparece un joven wirárika acompañado de un adulto, el cual podría ser su padre. Esta imagen nos lleva a inducir tres posibles modos de reclusión: por medio de un capataz, en un brigada y por voluntad propia. Es probable que muchos indígenas fueron convencidos de ser educados y de esta manera poder acceder a una mejor posición social. La ligera mueca que hay tanto en el rostro del posible padre como del hijo corresponde a un sentimiento de tristeza o resignación. Es probable que la imagen se haya tomado momentos antes que se despidieran.

En la fotografía 34 muestra gestos de desaprobación; los dos jóvenes que están en medio, tienen los brazos cruzados, una actitud es de rechazo, su mirada es de enojo, como quien no tiene más remedio que acatar órdenes a pesar de no estar de acuerdo.

Las fotografías 33, 34 y 35 son un registro y testimonio. Imágenes que muestran a la sociedad como ingresaron estos “indios” a la escuela. Ante esta situación, nuevamente, la dignidad de los primeros pobladores es agredida, pierden sus derechos político como sujetos a tomar sus propias decisiones y su modo de vida. Su condición, como si fuera un menor de edad, quedó a cargo del gobierno.

Los requisitos de ingreso a la Casa del Estudiante Indígena fueron: ser hombre entre 11 y 19 años de edad, vivir en un pueblo originario y hablar lengua originaria. Fueron reclutados un gran número de primeros pobladores, sin embargo, en los estados de Baja California, Aguascalientes, Coahuila, Nayarit, Nuevo León, Querétaro, Tamaulipas y Zacatecas no se presentó ningún registro, y los kikapoos fueron el grupo que mayor resistencia presentó.

La escuela fue un sistema de internado, al ingresar les aplicaron diversos exámenes entre ellos uno psicométrico, con la intención de corroborar sus capacidades mentales, intentaban saber por que los nativos no aprendían el idioma español; llegaron a la conclusión de que los primeros pobladores tienen las mismas capacidades mentales y habilidades que cualquier otra

raza, si no aprendían el español, es porque ser un idioma distinto y que no habían empleado la mejor metodología para su enseñanza.

La escuela funcionó como internado, al ingresar les aplicaron diversos exámenes, uno de ellos fue psicométrico, con la intención de corroborar sus capacidades mentales, intentaban saber porque los nativos no aprendían el idioma español; llegaron a la conclusión de que los primeros pobladores tienen las mismas capacidades mentales y habilidades que cualquier otra raza, si no aprendían el español, es porque ser un idioma distinto y que no habían empleado la mejor metodología para su enseñanza.

El programa de adiestramiento al que fueron sometidos, incluía la educación primaria, aprendizaje de la lengua castellana, además de oficios como: jabonería, curtiduría, conservación vegetales y carnes, carpintería, ebanistería, construcción, herrería, ajuste, mecánica, tornería, perforaciones de pozos petroleros, electricidad, automovilismo, entre otros. Los alumnos podían seguir hablando su lengua originaria, pero tenían que aprender el idioma español. Esto con la intención de que al salir de La Casa del Estudiante Indígena; regresaran a sus comunidades, como agentes de “civilización”, replicando lo que habían aprendido.

Enrique Corona, profesor y director de La Casa del Estudiante Indígena, lo anunció de la siguiente manera: “Aquí se habla distintos idiomas, pero un sólo espíritu, el espíritu de la patria”. Podemos entender como patria, en su concepto gramatical, es la tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos. Esta decisión de unificar el idioma español y que además una parte conserve su lengua originaria fue una estrategia para cimentar espíritu patriótico con los internos, y que después ellos lo replicaran en sus comunidades.

Los internos trabajaron en el internado para pagar su manutención. Se les fomentó un programa de economía de cooperativas y un sistema de ahorro. De esta manera crearon

ciertas necesidades en los primeros pobladores, al regresar a sus hogares, buscaran el sistema de economía que habían aprendido en el internado. De esta manera replicaron un sistema económico ajeno a sus propias comunidades.

José Ángel Gurria Trevillo en el prologo de *El ojo de vidrio: cien años de fotografía del México indio* realizó un comentario que ayuda a entender la incorporación de los primeros pobladores en el proyecto de conformación de una nación: “La cultura sólo se puede definir en sus diferencias con ella misma; es decir, México se conformó y reconoció a través de sus diferencias; lo que tiene con otros países no es su clase de ‘alta burguesía’, sino, sus pueblos originarios; entonces, se define culturalmente a partir de lo indígena, es pues, lo indígena, lo que distingue al país de otras naciones”. Paradójicamente son los primeros pobladores quienes dan la originalidad a México. El gobierno en turno ha mantenido un interés en ellos, sin embargo, generalmente no ha sido una relación justa, se ha reducido a una aniquilación o como producto de atracción turística.

Ante una diversidad tan compleja y extensa, algunos antropólogos han planteado la imposibilidad de nombrar un concepto universal. “El término indio puede traducirse por colonizado y, en consecuencia, denota al sector que está sojuzgando en todos los órdenes dentro de una estructura de dominación que implica la existencia de dos grupos cuyas características éticas difieren, y en la cual la cultura del grupo dominante se postula como superior. El indio es una categoría supraétnica producto del sistema colonial, y sólo como tal puede entenderse” (Bonfil, *El concepto de Indio en América, Anales de Antropología*).

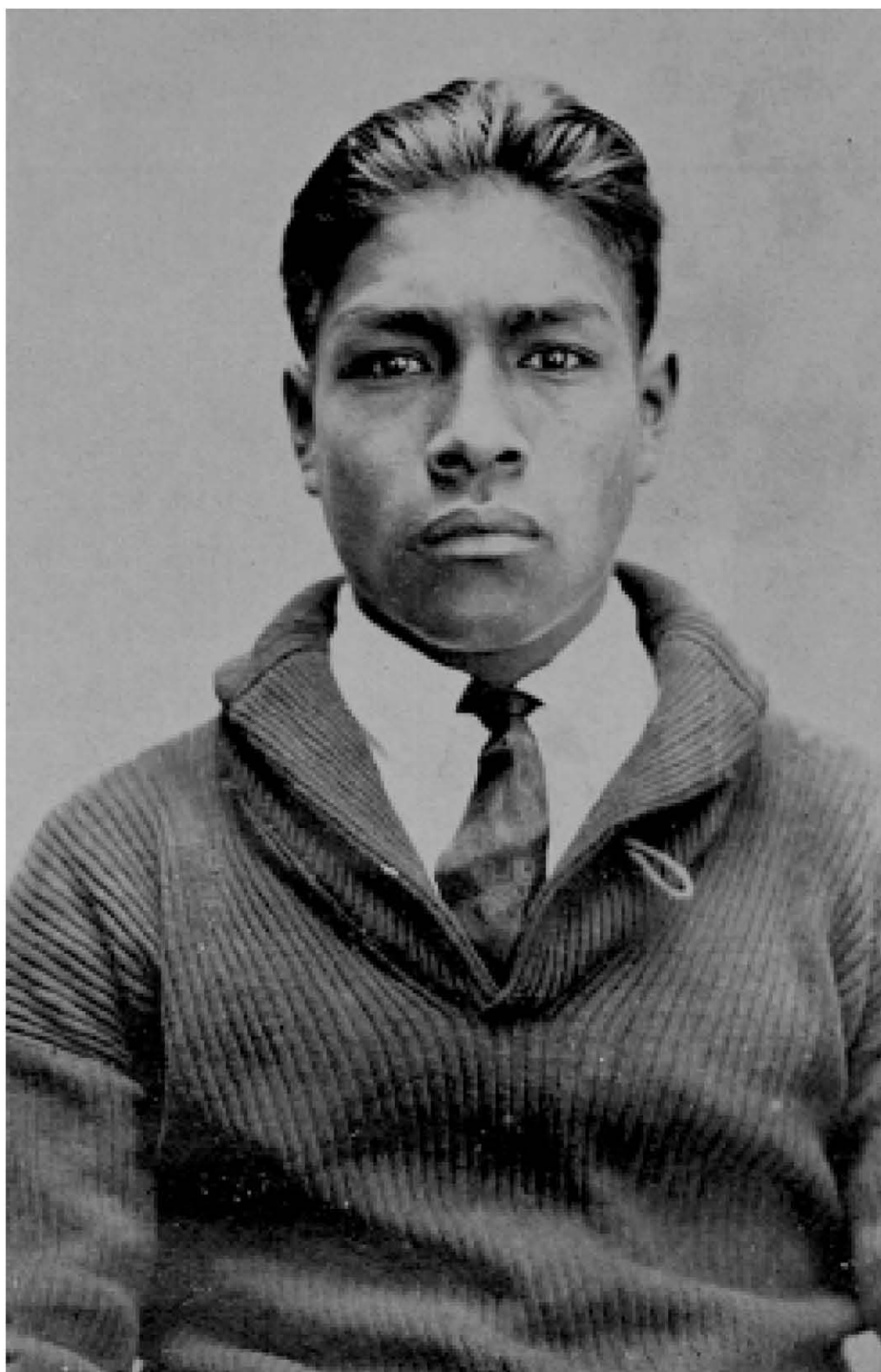


Foto 36 Francisco Patricio 18 años. Mazahuatl. El aguacate. Zitacuaro. Michoacán.

Las fotografías 33, 34 y 35 ilustran la llegada a la Casa del Estudiante Indígena y la fotografía 36, de Francisco Patricio, muestra la salida. En las tres primeras muestran como entraron, como llegaron, quienes eran al momento de su ingreso. Al momento de salir del internado su aspecto cambio totalmente: No hay trajes originarios, en su lugar aparecen camisa, corbata y un suéter, el cual da una sensación de envoltura. Como si fuera un regalo destinado para los padres de este joven, cuando él regrese a su comunidad como un ciudadano educado y civilizado.

Francisco Patricio muestra un rostro pulcro, su cabello tiene el cuidado minucioso y tiempo de una alineación perfecta, desapareció la cabellera salvaje y desalineada. Un ritual estatal se llevó a cabo: la aculturación del “otro”. El encuadre de la fotografía también cambio, ahora es un plano medio, que encuadra por arriba del ombligo hasta la cabeza, la atención se centra en el rostro del sujeto y la vestimenta que ocupa en el tórax. Este encuadre mutila ligeramente los brazos. Al comparar las fotografías de entrada y de salida hay un cambio total; de quienes ingresaron nada quedó, son apariencias distintas, incluso, contrarias: “convertimos a ese indio, en un ser civilizado y educado”.

La intención de catalogación sigue en esta fotografía, la cual ocupa un fondo neutro. La expresión de su rostro, muestra un gesto duro, vemos que algo más que cambió: su mirada. Esta puede ser un término que se asocia a una proyección, es decir, la ocupamos para referirnos a los planes que tenemos para el futuro, la manera en como nos vemos en un tiempo siguiente. ¿Será este tipo de mirada la que cambió en Francisco Patricio?

3.3 Antropología al servicio de la patria Indigenismo institucional.

En 1917 se creó la Dirección de Antropología, dependiente de la secretaría de cultura y fomento. Al frente de ella y hasta 1925, estuvo a cargo Gamio. Uno de los más importantes trabajos de esta dirección fueron los estudios sobre la población del Valle de Teotihuacán (1922), en su informe correspondiente el antropólogo plasmó su actitud de unificación. Las propuestas de Gamio marcaron el desarrollo de la antropología y la creación del indigenismo. La primera mediante prácticas, racistas y discriminatorias, contribuyó a fortalecer los estereotipos sobre los primeros pobladores. Las principales instituciones en que se gestó el indigenismo son: La Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) que se creó en 1938, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1939 y bajo la dirección de Antonio Caso, antropólogo destacado en su labor académica, se creó el Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1948.

Estas instituciones continuaron con la línea tradicional de la antropología con una connotación racista. La postura contraria a esta corriente se muestra en el libro México Profundo. Una civilización negada (1989) de Guillermo Bonfil Batalla: “Gran diversidad de pueblos, comunidades y sectores sociales que constituyen la mayoría de la población del país. Lo que los une y los distingue del resto de la sociedad mexicana es que son grupos portadores de maneras de entender el mundo y organizar la vida, que tienen su origen en la civilización mexicana, forjada a lo largo de un dilatado proceso histórico”. En opinión de Alejandro Araujo, la corriente de antropología posrevolucionaria, fue una práctica de “etnocidio y destrucción del mundo indígena” que marcaron de manera trascendental la forma de ver al indígena. Esto quiere decir que son varias instituciones del país que han contribuido en gran medida a crear y fomentar un indigenismo.

A finales del siglo XX, el Instituto de Investigaciones Sociales (IIS), de la Universidad Nacional Autónoma de México, a cargo de Lucio Mendieta y Nuñez, inició un extenso proyecto: La creación de un mapa etnográfico, el cual pretendía hacer un registro de los primeros pobladores del país. Raúl Estrada Discua, fotógrafo de origen hondureño, llegó a México con la intención de estudiar medicina como su padre, sin embargo, decidió ingresar a la Academia de San Carlos. Al concluir sus estudios, comenzó a trabajar como fotógrafo en UNAM. Viajó a las zonas indígenas del país de 1939 a 1946, fotografiando a los primeros pobladores, con la intención de conformar un catálogo de 46 monografías sobre los grupos étnicos del país.

La obra de Estrada es un referente de la fotografía indigenista institucional; su trabajo se realizó por encargo de una de las instituciones más grandes del país. La mayoría de estas imágenes tienen un enfoque antropológico: retratos de frente y perfil. En 1946 concluyó el proyecto con la exposición México indígena en el Palacio de Bellas Artes. Más de 40 años después, regresó la exposición en el mismo recinto, ahora con el nombre de Signos de identidad, por último, en agosto-septiembre de 2015, en la Casa del Libro de la UNAM, bajo el nombre de Miradas. El archivo completo, una parte ya digitalizada, se encuentra resguardado por El Instituto de Investigaciones Sociales (IIS)

La Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) organizó una exposición de fotografía itinerante, el tema fueron los primeros pobladores a través de la de distintas miradas. Se mostraron 177 fotografías de más de 55 fotógrafos, algunos de ellos fueron Juan Rulfo, Nacho López, Héctor García, Alfonso Fábila, Julio de la Fuente y Walter Reuter. La exposición se inauguró el 12 de febrero de 1988, en el Museo Nacional de Culturas Populares, no existe catálogo o publicación específica, el último lugar donde se exhibió fue en el museo indígena, en junio de 2015.

3.4 Efervescencia pos-revolucionaria

El indio como centro de la creación y la ruptura de la fotografía Mexicana.

Al terminar la Revolución hubo un momento de gran impacto en la política y la cultura del país, en palabras de historiador Ricardo Pérez Monfort (2003), “se intentó restaurar un sistema de gobierno que permitía una gradual pacificación del país, redefiniendo vías de desarrollo en las que no faltaron la tónica popular y el discurso eminentemente nacionalista.” (p. 131). El interés político se centró en la reconstrucción de la nación; y el arte tuvo un papel importante en esta labor. Mariana Figarella (2002), historiadora, opina que las manifestaciones artísticas de este periodo surgieron a partir de tres raíces: popular, colonial y prehispánico. (p.3). Este último se refiere a los primeros pobladores de México, después de la conquista fueron relegados y al pasar la Revolución la élite volvió la mirada hacia ellos.

Las investigaciones de Debroise (2005), dan muestra de este acontecimiento: “En 1923, el Sindicato de Obrero, Técnicos, Pintores y Escultores enunciaron su manifiesto: El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas” (p.172). Esta declaración da muestra del interés central sobre los primeros pobladores.

En el arte, la cultura y la política surgió una “efervescencia pos-revolucionaria del nacionalismo”. El indio se convirtió en tema central de discusiones políticas, académicas y de expresiones artísticas. Eliza Ramírez, (2001) lo expresa de la siguiente manera:

“Einsestein y Zimmermam les presentan guiones y fantasías; los escritores los convierten en personajes de cuentos y novelas. Diego Rivera los representa en danza perpetua en paraísos tropicales, o como primera sangre de la hacienda; Gabriel Figueroa pinta las nubes de sus paraísos con Magueyes y Chinampas; el Dr. Atl los decreta artistas populares; Mexican Folkways lo convierte en cautivador atractivo turístico. Andrés Henestrosa conduce a los más fervorosos

hasta el corazón del Istmo de Tehuantepec, rebosante de iguanas y lujuria. Artes plásticas, cine, música, literatura y política incluyen ahora al indio en su discurso. Han de formar parte del proyecto nación. (p. 19-21)

La agitación cultural atrajo a diversos artistas extranjeros, en la fotografía, llegaron a México: Edwar Weston, Tina Modotti, Einsestein. Ellos fueron las principales miradas extranjeras que dieron un giro a la imagen convencional de los primeros pobladores. Tissé, fotógrafo del cineasta ruso Sergei Eisenstein, mostró un “indio bello”, cambió el enfoque idílico, por “los rostros, los semblantes, las miradas”.

En 1930 Eisenstein (1898-19489), inició la grabación de la película ¡Qué viva México!, su intención fue mostrar como era la cultura mexicana antes de la conquista, sin embargo, se enfrentó diversas dificultades y dos años después, en 1932, suspendió su proyecto. En 1970 una productora fílmica compró el material filmado y editó la película. Según Villela, es muy probable que el director se inspiró en *Ídolos detrás de los altares* (1926) de Anita Brenner. La película se exhibió en el país mucho tiempo después de que se filmó, sin embargo, según las investigaciones del historiador, las imágenes tomadas por Tissé, trascendieron al darse a conocer a por algunas publicaciones de la capital. (p. 70)

Anita Brenner, antropóloga y escritora, tuvo una destacada participación intelectual en el periodo pos revolucionario. Según Villela, es muy probable, que la relación cercana que mantenía Brenner, con el antropólogo Fraz Boas, padre de la antropología y maestro de Gamio, quien dirigió la Escuela Nacional de Antropología y Etnología en México, motivó a la antropóloga a escribir *behind the altars* (Ídolos detrás de los altares). Según el historiador, en el borrador de esta obra, la antropóloga marcó un manuscrito con el nombre de *Renacimiento Mexicano*, término con que se conoce al movimiento cultural pos-revolucionaria.

En el Renacimiento Mexicano el indio fue plasmado como protagonista del movimiento muralista en que participaron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente, María Izquierdo, Pablo O'Higgins, Rufino Tamayo entre otros. Algunos de los sitios en los que se encuentran estos murales son: La Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Autónoma de Chapingo.

Intelectuales y artistas, en su intento de redimir lo mexicano, se enfrentaron a una gran diversidad; ante su extensión y complejidad, redujeron su representación a una metonimia, reproduciendo estereotipos. Pérez Montfort (2003), puntualiza de manera oportuna para esta investigación, el tema de estereotipos, por tal motivo lo cito de manera extensa:

Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva. Como representación de "lo mexicano" aparecen en la iconografía- grabados, fotografía, cine- y literatura. En parte se identifican a través del lenguaje hablado y la música. Tanto en el vestir como en el comer, en las actividades productivas y sobretodo en las recreativas, los estereotipos van adquiriendo sus especificidades y concentrado un determinado ser o deber ser que se conforma a través de la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográfico, en fin: referencias compartidas y valores. Sin embargo, el estereotipo no tiene como único generador el conjunto social que lo adopta. Con Mucha Frecuencia los estereotipos son imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos en un espacio que no los creo. Esta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios, a través de los cuales se transmite, amplían su capacidad de penetración. La tendencia a uniformar es parte esencial de la simplificación, sin embargo, tanto resistencia como aceptación pueden, al igual, convertirse en estereotipos. Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tiende a ser hegemónico. Esto es: busca reunir algo válido para la totalidad en un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir lo dicho. (p 131)

La descripción del estereotipo que nos ofrece Montfort coincide con la construcción de la imagen que es aceptada socialmente sobre el indígena. Es decir, la imagen de los primeros pobladores, tanto visual como mental fue creada por una visión ajena al contexto de estos pueblos. Esta idea homogénea, unificadora y simple fue apoyada por la política, las instituciones, la cultura y la academia. Además, hay que tomar en cuenta que ha sido ampliamente reforzada, principalmente por los medios de comunicación, pero también ha tenido otros soportes, como las imágenes impresas en billetes, los álbumes de colección y las postales, otro aspecto que contribuye a este reforzamiento son dichos, frases, refranes, con los que se refuerzan una idea estereotipo del indio.

3.4.1 Álvarez Bravo y la Ruptura

Manuel Álvarez Bravo (1902-1912) considerado el padre de la fotografía mexicana, el poeta de la luz, y el fotógrafo fotopoético (Laura González Flores, 2013) fue el primer fotógrafo mexicano en obtener el premio *Hasenblad*, el máximo reconocimiento a nivel mundial sobre fotografía.

La obra de Manuel Álvarez Bravo es un referente en el Renacimiento Mexicano. La otredad, en este periodo, fue pieza clave en la reconstrucción del país: por un lado, aparece la imagen del indio bucólico y por el otro, la pureza de la imagen como influencia de fotógrafos extranjeros principalmente de Weston y Modotti. Mraz (2000) considera que con una mirada humanista, Álvarez Bravo encarna ambas tendencias en el terreno de la fotografía para reflejar una visión distinta de lo que hasta entonces se había mostrado de México. “Fue el primer fotógrafo mexicano en adoptar una postura militante anti-pintoresquismo”

Álvarez Bravo se formó de manera autodidacta, pasó mucho tiempo practicando con la cámara, dedicó largas horas en el cuarto oscuro para hacer pruebas de impresión y revelado. Con tal empeño, logró un dominio de la técnica, excelente manejo de la luz, imagen nítida, encuadre y enfoques impecables. Aun con notables cualidades y reconocimientos, Álvarez Bravo siempre se consideró aficionado. Durante su tiempo de formación, trabajó como contador, lo que le permitió ganarse la vida y continuar en su preparación.

La modernidad también tuvo un papel destacado en la reconstrucción del país. En 1931 la cementera Tolteca, con motivos de la apertura de su nueva sucursal en Mixcuac, convocó al gremio de artistas a un concurso para la representación gráfica de esta nueva cementera. Participaron 300 artistas; Álvarez Bravo obtuvo el primer lugar, con su fotografía *Tríptico 2*, imagen que destaca por su limpieza y sencillez. Después de este reconocimiento, el fotógrafo

se dedicó completamente a la fotografía y dejó su trabajo de contador.

El estilo del Poeta de la luz tiene diversas influencias, de las más importantes en la fotografía se encuentra Hugo Brehme, de quien admiraba su obra, compró con él una de sus primeras cámaras, le solicitó ayuda en cuestiones técnicas y los dos fotógrafos realizaron algunas excursiones para tomar fotografías. Con Tina Modotti mantuvo una relación de amistad, la frecuentaba y ambos platicaban de fotografía. En 1931 deportaron a Tina y Álvarez Bravo junto con su primera esposa, Lola, la acompañaron en su despedida de México, le compraron su cámara fotográfica, la cual había heredado de Weston y parte de su obra fotográfica, la cual conservó Lola. La fotógrafa italiana dejó a Álvarez su trabajo de documentar la obra de los pintores muralistas, con quienes el fotógrafo logró una estrecha relación y de quienes reconoció que aprendió mucho; Tina, también le dejó el trabajo de la revista *Mexican Folkways*, la cual dirigía Frances Toor. De esta manera, Álvarez Bravo inició en la fotografía documental.

Otros de los fotógrafos extranjeros de quienes tuvo influencia es Albert Renger Patzch fotógrafo exponente del nuevo realismo, movimiento artístico en contra del expresionismo. Álvarez Bravo recibió de Hugo Brehme el libro *El mundo es hermoso*, (1928) del fotógrafo de Patzch; obra tuvo influencia en la fotografía de Álvarez Bravo. En 1934 conoció a Henri Cartier-Bresson, juntos hicieron fotografías del centro histórico de la ciudad de México y de Tehuatepec, Oaxaca. En 1935, del 11 y al 20 de marzo, los dos fotógrafos expusieron su obra en el Palacio de Bellas Artes, y tiempo después en New York.

Las experiencias y relaciones que he mencionado del fotógrafo, contribuyeron a que conformara una visión particular. Su obra está cargada de dignidad, reflexión, fantasía, ternura, humor, ironía, erotismo y poesía. Sus imágenes tienen un gran valor estético: una composición equilibrada, en armonía y un excelente manejo de la luz. Walter Benjamín, filósofo alemán, denomina su estilo como “la estética de shock”, lo explica como el momento en el que el tiempo deja de ser continuo para convertirse en un instante. José Antonio Rodríguez dice que las

creaciones de Manuel Álvarez Bravo, tienen como base tres requisitos que no están al alcance de cualquiera: “sensibilidad artística”, “cultura estética” y “dominio de la técnica”.

En sus temas principales encontramos: la vida cotidiana, los humildes, la muerte, el desnudo. A los más desprotegidos, entre esto a los primeros pobladores, los retrata en encuadres que realzan su presencia, muchas veces los muestra en movimiento, con una dignidad y belleza que no se habían visto en la fotografía. Al respecto Monsivás (2012) realiza un oportuno comentario: “Ni retórica ni ‘romanticismo’ Álvarez Bravo no hace literatura, ni discurre sobre ‘la conciencia increada de la raza’, ni capta alegorías: lo suyo es fotografías. Así, por ejemplo, sus indígenas son seres concretos, enormemente vivos y no aptos para la generalización”.

La opinión de Monsivás da muestra del que el fotógrafo se aleja de las tendencias estereotipadas, es decir, un momento de ruptura en las formas de retratar al indígena, por consecuente en una nueva propuesta. Esta reflexión refuerza la opinión que tiene Mraz (2012) sobre el estilo del fotógrafo, la cual ha declarado de la siguiente manera: “Álvarez Bravo siempre ha nadado a contracorriente de los clichés establecidos, utilizando la ironía visual para contradecir lo que aparentemente decía en un principio” Como muestra de esta postura, conviene leer análisis que realiza Mraz, sobre El Señor de Papantla (1934). Señor de papantla.



Foto 37. Señor de Papantla, Manuel Álvarez Bravo

Los indios son casi siempre exóticos; al parecer esa es su verdadera naturaleza. Aquí los elementos en la fotografía parecerían que la hacen pintoresca: vestimenta campesina, manta blanca, pies desnudos, muros de adobe, así como el sombrero y la bolsa hecha de carrizo. Pero después de despertar nuestra anticipación de lo exótico, Álvarez Bravo la recorta y la rechaza con una maestría que evita el camino fácil. El hombre se niega a dignificar la cámara al volver la vista. A menudo se argumenta que viendo la cámara, la gente manifiesta con más efectividad su condición de sujeto, negándole a la cámara su tendencia a reducir a objetos. Pero aquí Álvarez Bravo da otra vuelta de tuerca al presentarnos un indio que, al apartar la mirada, parece decir despectivamente: “toma todas las fotos que quieras, forastero, ¿a quién le importa lo que hagas?” (2009, p. 73)

La actitud que toma el fotógrafo para retratar a los primeros pobladores, la podemos observar principalmente en los encuadres y ángulos que utiliza. De esta manera Álvarez Bravo rompe con el pictorialismo mexicano en la fotografía; su perspectiva es distinta de cómo se había retratado a los primeros pobladores: muestra seres con dignidad, fuerza, belleza y poesía.

Álvarez Bravo a lo largo de su vida mantuvo interés en el arte, en la investigación, exhibición y producción. Gusto refinado por la literaria, la música y la pintura, una mirada humanista, disciplina, trabajo impecable, pensamiento crítico, la belleza y poesía en la creación de sus fotografías formó una escuela. La cual marcó el desarrollo de varias fotografías contemporáneas. Solo por mencionar algunos que contribuyen con el tema de esta tesis: Héctor García, Graciela Iturbide, Flor Garduño, Pablo Ortiz Monasterio, entre otros.

3.5. Una nueva mirada

El fotoperiodismo en México de 1930 a 1950 y la fotografía documental

Después de la segunda guerra mundial, en México llegó la época de oro de las revistas ilustradas. Las innovaciones tecnológicas permitieron importantes avances en la fotografía, los cuales favorecieron el trabajo de los fotoperiodistas. Se crearon cámaras que podrían ocuparse sin tripié, como la cámara Leica, también equipos con flash integrado, películas con mayor velocidad y sensibilidad a la luz, además los recursos técnicos de impresión mejoraron su calidad (Ases de la cámara, Rebeca Monroy, p. 1). Estos avances favorecieron el desarrollo del fotoperiodismo en todo el mundo.

En México la época de oro de las revistas ilustradas, así lo han señalado en sus investigaciones Mraz y Monroy, comprende de mediados de 1930 a 1950. *Hoy, Mañana y Siempre* fueron las revistas más populares de este momento. Las tres creadas por José Pagés Llargo. Enrique Díaz, Los Hermanos Mayo, Ismael Casasola, Walter Reuters, Nacho López, Héctor García, Juan Guzmán, Rodrigo Moya y en ocasiones Manuel Álvarez Bravo, fueron los principales fotógrafos que colaboraron con estos medios.

Rotofoto fue un caso especial de las revistas ilustradas de esta época, aquí la fotografía ocupó el lugar protagónico, solo un mínimo texto la acompañaba. Esta revista fue una propuesta fresca con humor e ironía, que logró "imágenes irreverentes" (McPhail, 2010, p. 41-43). *Rotofoto* surgió en 1938 y aunque solo tuvo 11 números logró un gran reconocimiento.

En la época de oro de las revistas ilustradas, la fotografía tomó un papel relevante en la prensa, los editores se dieron cuenta de la fuerza informativa; y fue imprescindible incluirla en las noticias. (Ases de la cámara, Rebeca Monroy, p. 1). Este reconocimiento y su impulso de carácter documental, propició el desarrollo de los géneros fotográficos.

Para categorizar los género fotográficos, Mraz (1999) propone una jerarquía de acuerdo control autoral, el cual comprende concepción, realización y edición. El orden va de mayor a menor y es el siguiente: fotógrafos de prensa, reporteros gráficos, fotorreporteros, foensayistas y fotógrafos documentales. Según el historiador el fotoreportero tiene más control que el fotógrafo de prensa, pues el reportaje tiene que ver con cubrir un acontecimiento, que puede ser noticia y precisa su comunicación. El ensayista, “tiene otro ritmo y tiempo de creación, el tema surge en su mente, comienza a pensar en sus posibilidades”, la dirección de su trabajo puede incluir puestas en escena o fotografías posadas y el género que tiene más control en todo el proceso autoral y el tiempo de su creación es más prolongado, pues no tiene la premisa de entregar como una noticia, es la fotografía documental. (17-20).

El fotoreportaje junto con el cine, las historietas y la radio presentaron imágenes de la realidad, lo que contribuyó a conformar un comportamiento social y político en un sector amplio de la sociedad, una población con rezagos educativos. Razón por que el fotoperiodismo causó tanto impacto. (McPhail Fanger, 2010, p. 43). Lo que nos lleva a pensar en una cuestión ética sobre el trabajador de la lente: ¿Cuál es el enfoque que el fotoperiodista muestra de la realidad? ¿Cuál es su postura ante la realidad que retrata, al saber que sus imágenes pueden repercutir en el comportamiento de la sociedad?

Nacho López (1923-1986) fue uno de los fotógrafos destacados de la época de oro de las revistas ilustradas. La mayoría de su trabajo lo realizó en la ciudad, sin embargo tuvo una destacada colaboración para el Instituto Nacional Indigenista. Su trabajo se caracterizó por provocar reacciones, introducir catalizadores que desatar reacciones en las personas. Algunos ejemplos son sus ensayos: *La venus se fue de jerga por los barrios bajos* y *Mujer guapa parte plaza en madero*.

El fotógrafo desarrolló de manera crítica, irónica y creativa memorables fotoensayos. “Si no fue un fotoreportero al estilo de Robert Capa, sí fue un gran fotoensayista. Caminó por el filo

entre la realidad y la creatividad, pero nunca cayó en un simbolismo que hubiera destruido sus delicadas metáforas sobre ‘los de abajo’ de México”. (Mraz, 1999, p. 22). Lo que el historiador menciona como “los de abajo”, son el sector más desprotegido de México, entre ellos están los primeros pobladores. López se interesó en comunicar la condición de los humildes como sujetos, dejó a un lado la postura de retratarlos como objetos. “Su trabajo está lleno de ternura y no intenta denigrar al hombre, sino hacernos ver de cuántas amarguras está hecha la vida dura” (citado por Citlalli López Binnqüist, “En tiempos de la quinta Alicia” en Nacho López, Luna Córnea, número 31, México, 2007, p.21)

Según las investigaciones de Mraz, los primeros trabajos de López fueron con un enfoque pictorialista, principalmente en su reportaje de Noche de muertos (1950). Al madurar su trabajo, el fotógrafo adquirió consciencia de la forma de retar al otro, según Mraz explica en el fotoensayo El entierro de un campesino en el estado de Morelos. Con el tiempo Nacho López se promulgó en contra de una visión pictorialista de los primeros pobladores, postura que mostró en dos textos: uno publicado en el INI y otro en el prólogo de su libro *Los pueblos de la bruma y del sol* (1981), ambos textos se pueden consultar en el anexo.

La mayoría de las fotografías sobre los primeros pobladores que tomó Nacho López están en la fototeca, la cual lleva su nombre y pertenece a la CDI. Otra parte de su obra está en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el mismo fotógrafo fue quien donó un archivo de 31 mil negativos en 1985. Nacho López recorrió un amplio territorio del país para fotografiar a los primeros pobladores: P’urhépecha, (Purépechas) Wirr’árika, (Huicholes) Rarámuri, (tarahumaras) Hña hñu, (otomí) Ayook, (mixe) Yokot’an, (chontales de tabasco) Batzil k’op, (Tzotzil). Entre 1960 y 1980 ilustró diversos libros sobre los primeros pobladores. En colaboración con Fernando Benítez: *La última trinchera* (1963), *Viaje a la tarahumara* (1963). *Los pueblos de la bruma y del sol* (1981), *Los chontales de Tabasco* (1982).

En 1940 México vivió un proceso de industrialización, un periodo que se caracterizó por “el progreso” y “la modernidad”, ante esta situación, el campo sufrió un abandono. Parte de los primeros pobladores migró a la ciudad con la esperanza de “tener una vida mejor”, sin embargo, lo que encontraron fue discriminación, insultos y prejuicios. La mayoría se instaló a vivir en las periferias de la ciudad, y todos los días regresaban a trabajar como: albañiles, porteros, obreros, jardineros, barrenderos, policías, mozos, comerciantes, boleros o trabajadoras domésticas. La conformación de la ciudad se dio de una manera compleja y diversa.

Sobre esta población que llega a una ciudad en transición, el fotógrafo realizó memorables ensayos fotográficos: *Virgen india* | *Mañana*, número 381, 16 de diciembre de 1950, p. 30-37. *Noche de Reyes* | *Mañana*, número 385, 13 de enero de 1951, p. 12-15. *Alguna vez fuimos humanos* | *Mañana*, número 393, 10 de marzo de 1951. *Mañana*, número 452, 26 de mayo de 1952, p.28-35. *Solo los humildes van al infierno* | *Siempre!*, número 52, 19 de junio de 1954, p. 20-23. Estos ensayos son analizados por el historiador Mraz en su libro *Nacho López y el fotoperiodismo de los años cincuenta*.

El fotógrafo contó con plena libertad para realizar sus ensayos, muchos de estos son puestas en escena. Mraz, opina sobre esta técnica, que el hecho de que la fotografía haya sido dirigida no le quita veracidad, pues fue un momento real que ocurrió, por lo que recomienda: “Es importante ver estos fotoensayos no como una realidad manipulada sino como una realidad dirigida”. Cito de manera extensa una reflexión sobre la fotografía dirigida, de John Mraz, que nos ayuda a comprender el trabajo de Nacho López, y de la misma manera introducir en el siguiente apartado que es la fotografía documental.

¿Porque no habló de esta parte fundamental en su estética? Dirigir el acto fotográfico no ha sido una táctica descomunal y son varios los fotógrafos que han practicado esa forma de “manipulación”. Alexander Gardner movía el cuerpo del soldado muerto en la guerra civil de Estados Unidos para mejor la composición y, además, para representar el otro bando. Rober Capa hizo que el Miliciano republicano cayera como si hubiera recibido un balazo en la guerra civil española. La fotografía documental de la Farm Security Administration (FMA), durante la depresión de los Estados Unidos, propicia otros ejemplos: Arthur Rothstein dirigió a la familia para hacer una foto clásica “Huyendo de una tormenta de polvo” y, además, movía a calavera de una vaca para fotografiarla en varios contextos; Walker Evans arregló la casa de los campesinos para hacerla más fotográfica y Dorotea Lange dispuso que la mujer campesina con sus hijos posara varias veces hasta que salió la imagen que buscaba.

(Jhon Mraz, Nacho López y el fotoperiodismo de los años cincuenta. p.)

La fotografía documental

La opinión de Mraz sobre la realidad dirigida, nos da pie para hablar del siguiente tema, el cual nos centra en el trabajo de Lourdes Grobet: La fotografía documental. Pues con este enfoque retrató durante 33 años al Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. Según Pepe Baeza (2001) “El concepto género en su acepción clásica queda desbordado por la profusión y complejidad de los tipos de imágenes contemporáneas” (p. 15.). Por lo tanto, para el desarrollo de esta investigación hablaré de la fotografía documental como un enfoque.

Mraz muestra un opinión que sustenta con ejemplos contundentes, imágenes que son referentes de la cultura visual. Nos muestran claramente que el término de “Fotografía Documental”, ha sido rebasado y trasciende la práctica de fotografía directa, la cual, podemos entender como: “Denominación aplicada a la fotografía inmediata, que caracteriza la aspiración de algunos fotógrafos a una fotografía no manipulada, comprometida con la realidad, la verdad y la estética” (SCHÖTTLE, 1982, p. 127). Según esta definición el registro de la realidad que efectúa el fotógrafo no es alterado, sin embargo cualquier decisión que se tome para mostrar esta realidad, conlleva una selección. Meyer (2000) opina que la fotografía en sí es manipulación. Freund, (2001) argumenta, que “El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios”. Opiniones que coinciden en que el acto de realizar una fotografía conlleva a una decisión sobre la realidad, es decir, la realidad está velada por la subjetividad y particularidad del fotógrafo.

En 1977 se creó el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) fundado por el fotógrafo Pedro Meyer, entre sus integrantes se encontraba Lázaro Blanco y la crítica de arte Raquel Tibol, y entre otros más Grobet, recién llegada de Inglaterra, donde realizó estudios de fotografía, se incorporó al CMF, según Víctor Muñoz, artista plástico y profesor de la Universidad Autónoma

de México, los proyectos propositivos de la fotógrafa junto con esfuerzos “traerían aire fresco a la fotografía” (Grobet, 2005, p. 26). Poco tiempo después de que la fotógrafa egresó a México comenzó con sus proyectos de fotografía documental.

En la fotografía documental es imprescindible reflexionar sobre: “Lo real, que en su integridad, es irreproducible, cualquier intento resulta parcial. La fotografía, por más identificable que resulte el objeto retratado, es siempre un recorte del entorno; como tal conlleva una exclusión de ciertos aspectos, el ordenamiento y jerarquización de otros y el énfasis de determinados detalles. De tal manera que la imagen producida, aún en el caso de una disciplina como el fotoperiodismo que tiene por meta alcanzar el más alto grado de objetividad, encierra un sesgo, un matiz que la convierte en obra personal, en reflejo no solo del mundo, sino de la visión del mundo de su autor”.(World Press Photo. 30 Años de Fotoperiodismo Internacional. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Museo Rufino Tamayo. México, 1989. p. 5-6.). Lo que el fotógrafo muestra en sus imágenes es una selección de la realidad, un fragmento de la realidad, lo que no puede llegar a la realidad total.

Cartier-Breson es uno de los fotoperiodistas más reconocidos a nivel mundial, además de sus imágenes es recordado por su postura del “Instante decisivo”, para Mraz (2005), esta acción es capturar la cosas tal como son, en esta postura es más tomar imágenes que hacerlas, el hacerlas requiere otro proceso cognitivo, otro tiempo de creación, es más allá, que estar a las expectativas de captar el momento ideal donde todo converja. El historiador cita que Sebastian Salgado está en desacuerdo con esta postura: “El fotoperiodismo necesita de una densidad de experiencias que resulta de la integración del fotógrafo en el contexto de lo que está intentando documentar, a esto le llama “Fenómeno fotográfico”.

La fotografía documental plantea una cuestión ética, según (Meyer, 2000) el fotógrafo deberá mostrar la realidad de la manera más objetivamente posible. Baeza (2000) argumenta que “Los fotógrafos documentales han de ser los primeros en situarse en una posición crítica ante

su propia función. La fotografía documental ha sufrido, y sufrirá, una gran cantidad de usos fraudulentos. Por eso es indispensable situar las imágenes en un contexto (...) es necesario acoger lo visual como forma de pensamiento, como instrumento para el conocimiento, el análisis y la transformación de la sociedad". Debido a la naturaleza polisémica de la fotografía, se puede caer en una interpretación errónea, por eso que es indispensable en su lectura situarla en su contexto. Para entender de que trata la fotografía documental conviene citar a Johan Fontcuberta (2000) "El documental es un enfoque y no una técnica; es una afirmación y no una negación...La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos, que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección. Así, la composición se transforma en un énfasis, y la precisión de línea, el foco, el filtro, la atmósfera –todos esos componentes que se incluyen en la ensoñada penumbra de la "calidad" -, son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes" (p. 98). Esta postura ética nos lleva a confiar en el fotógrafo más que en los medios que publicas sus imágenes.

La fotografía como una herramienta de mediación permite una aproximación a la realidad de comunidades, sujetos y contextos sociales. El enfoque social y la fotografía documental están entrelazados, tiene un carácter de denuncia y solidaridad, su intención es contribuir a un cambio. Meyer (2000), "los propósitos de un fotógrafo documental son registrar algunos aspectos de la realidad, produciendo una representación de lo que el fotógrafo vio, y que pretende representar aquella realidad en la manera más objetiva posible". De esta manera el fotógrafo puede crear espacio de reflexión en torno a las problemáticas de nuestra sociedad. Grobet argumenta que como artista visual, la fotografía es su medio, por lo tanto cualquier denuncia o inquietud social su herramienta, su medio es la fotografía, que le permiten articular un discurso visual.

Existe poco interés en los diarios para la publicación de la fotografía documental, pues para ellos precisa la noticia. Esto se contrapone con el tiempo de trabajo de estos fotógrafos pues para

ellos la sociedad es un interés latente que no precisa noticia, sino compromiso por documentar. Algunos ejemplos de los fotógrafos documentalistas más reconocidos son Sebastian Salgado quien ha tardado años, recorriendo el mundo para realizar sus proyectos: *Trabajadores* (1986-1992), *Éxodos* (1993-1999) y *Génesis* (2000-2015). Graciela Iturbide empleó siete años en sus proyectos de fotografía sobre el Ismo de Tehauhtepec. Maya Goded lleva 20 años retratando la prostitución de la tercera edad en el centro de la ciudad de México, en la Plaza de La Soledad. Lourdes Grobet tardó 33 años en retratar las Luchas libres y 33 con el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. En la fotografía documental no impera la inmediatez, en esta lo que demanda es inmiscuirse de manera profunda en el tema y desde ahí crear imágenes que compartan una realidad quizá más honesta.

La finalidad de su producción no es siempre la publicación en los medios de comunicación, por tal motivo han buscado otros espacios, que les otorgan “el reconocimiento y el dinero que ya no obtienen de la prensa”. Baeza, (2000). Esta situación es determinante, pues estos fines pueden condicionar las imágenes, y caer en obras deshonestas con la sociedad, dejando a tras el fin de la fotografía documental. Baeza, reflexiona en “el falso documentalismo de la imagen-objeto-mercancía, normalmente de gran tamaño, numerada, firmada y expresamente limitada en su tirada que a veces, desde una supuesta conciencia crítica. La fotografía documental, por lo tanto supone un estricto compromiso de su autor con las realidades que representa.

Generalmente estos trabajos concluyen con una exposición y un libro. La mayoría de los fotógrafos busca becas, subsidio, apoyos institucionales para realizar estas actividades, pues ambas implican un trabajo arduo. En el caso de LTCI Grobet lleva cinco años tratando de sacar el libro sobre el LTCI y mostrar sus imágenes, pero el financiamiento no ha sido el suficiente, pues es un trabajo que requiere de esfuerzos conjuntos: una editora imágenes, quienes selecciona la fotografías – son más de 25 mil-, su hija, que se encarga del diseño, Luz Emilia Zinser, que se encargó del ensayo en texto y la documentación. Actualmente, entre otras cosas se requiere hacer corrección de estilo. Grobet sigue buscando el financiamiento necesario para

concluir el libro: “Saldrá el libro en el momento que tenga la calidad digna de un proyecto tan importante como el LTCl”. La fotógrafa confía en que el libro abra otras puertas, pues además de la exposición les gustaría hacer una muestra escénica de obras representativas. Además de que es el LTCl es un tema que tiene muchas vetas para la investigación. Con el libro de Grobet, se representa una que habla de la estética, y aún quedan muchas más, pues es un proyecto único, que para muchos fue capaz de transformar para bien su realidad.

Capítulo IV.
Análisis fotográfico del
Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena

*Sea lo que fuere, lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto
es siempre invisible: no es ella a quien vemos*

Roland Barthes

Después de mostrar algunos de los periodos más significativos de las formas en la que se ha retratado a los primeros pobladores y la manera en la que han repercutido en la percepción colectiva; y por lo tanto en la interacción con el otro. El siguiente apartado consiste en el análisis de la propuesta fotográfica de Lourdes Grobet sobre el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.

Inicio con una reflexión sobre el análisis fotográfico, su importancia como ejercicio crítico y trabajo profesional. Pedro Meyer (2014), fotógrafo mexicano, pionero en la fotografía digital, fundador del Foto Museo en la ciudad de México, opina que en la actualidad vivimos en un momento paradójico, estamos rodeados de imágenes, sin embargo “tenemos poca educación visual”. En consecuencia una práctica limitada de su análisis.

Sobre el análisis fotográfico

La observación es la principal herramienta en la lectura de imágenes, esta lleva a la contemplación, solo en este momento, surge un movimiento interior que hace posible que broten sentimientos, emociones e ideas. (Óscar, 2016). Por lo tanto, la contemplación es el primer momento para un análisis fotográfico.

La lectura fotográfica va más allá de lo que se aprecia a primera vista: la forma de ver el mundo y personalidad del autor la constituyen, es decir, los pensamientos que motivaron al fotógrafo a oprimir el obturador y el momento histórico de su creación conforman la imagen. José Antonio Rodríguez (2004), historiador de la fotografía y crítico de arte, lo nombra de la siguiente manera:

Son varios factores que se vinculan entre sí, y repercuten en la creación de una imagen fotográfica, a saber: el tiempo histórico, sus procesos técnicos (...) sus formas de divulgación (...), la cultura que la determinó, su objetivo inmediato, el hecho social, su estética y, desde

luego, su creador con su propia ideología e imaginario. (p. 6)

Barthes (1986) sostiene que la fotografía tienen dos mensajes: el connotativo y el denotativo (p.13). El denotativo busca ser objetivo; una descripción que corresponde a una lectura lineal donde se desmenuzan los atributos fotográficos como la composición y el contenido. El connotativo corresponde a una interpretación mediante un sistema de significaciones; una retórica de la época. “Gracias a su código de connotación, la lectura de la fotografía siempre es histórica; depende del ‘saber’ del lector, igual que si fuera una lengua, que solo es legible para el que aprende sus signos”. En este nivel de estudio se toma en cuenta el estilo, género y autoría. La connotación es una opinión, tiene que ver con las sensaciones que provoca la fotografía. Es un proceso subjetivo, depende de quien ve la fotografía y cada mirada es única.

La mirada única es un factor esencial tanto en la producción como en la interpretación. Tanto en la mirada que interpreta y como la que crea se conforma de ciertos referentes, cultura, prejuicios y contextos particulares, por lo tanto, cualquier opinión o creación es subjetiva, pues, justamente depende de cada sujeto. La creación al igual que la lectura fotográfica, implica distintos elementos: composición, sentimientos, motivos por las que fueron creadas las imágenes, distribución. Estos mismos elementos son necesarios para leer una escena fotográfica antes de apretar el obturador.

No hay una metodología exclusiva en el análisis fotográfico, los distintos enfoques con que se puede analizar se entrelazan. Barthes (1986) dice que la metodología para en análisis fotográfico depende de la intención y del tipo de fotografía, por lo tanto, este procedimiento es flexible y subjetivo. Óscar Coronado, profesor catedrático de la clase de fotografía en la Universidad Panamericana, ha publicado en su sitio web diversos artículos sobre la lectura fotográfica. Algunos de ellos comparten y sintetizan la metodológica propuesta por Marzal Felici Javier, publicado en su libro *Cómo se lee una fotografía* (2007). Rebeca Monroy Nasr, historiadora con línea de investigación en la fotografía, publicó en *El sabor de la imagen* (2004),

donde hace una reflexiones sobre la lectura y el análisis fotográfico. En estas obras coinciden en que no hay una metodología exclusiva, en la importancia de insertar la obra en su contexto de producción y conocer los intereses del fotógrafo en su creación.

La lectura fotográfica como ejercicio crítico generalmente ha sido desarrollado por historiadores, algunos de ellos son : “José Antonio Rodríguez, Patricia Messé, Arturo Aguilar, Rosa Casanova, Oliver Debroise, Samuel Villela, Octavio Hernández, John Mraz, Elisa Lozano, Antonio Saborit, Carlos Jurado” (p. 37). Sus investigaciones han salido en publicaciones especializadas como la revista Alquimia y Luna Córnea. Algunas de las principales recomendacione que realizan para un análisis fotográfico son: tomar en cuenta la semiótica, hermenéutica, plástica, técnica, temática, estética, el estilo, las emociones que provoca, el contexto histórico; además del autor y sus intenciones al realizar la imagen.

Después de presentar algunas reflexiones generales sobre el análisis fotográfico, describo la metodología que emplearé para realizar el análisis de las fotografías de Lourdes Grobet sobre el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. La cual es tomada de la propuesta del Javier Marzal Felici, profesor de comunicación audiovisual y publicidad, Universitat Jaume Esta metodología la presenta en el libro Cómo leer una fotografía. Obra que realiza un investigación sobre las aproximaciones metodológicas con las que se puede analizar la fotografía: biográfica, sociológica, psicológica, como texto audiovisual, como perspectiva iconológica y de estudios culturales, como orientación hermenéutica o semiótica; finalmente, concluye que no hay metodología exclusiva, hay una disparidad entre estas y en la práctica es inevitable se relacionen.

De esta manera el profesor propone un modelo abierto donde hay un “mestizaje de metodologías”. Dicha propuesta implica cinco niveles: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo e interpretación global. A continuación describiré de manera breve en que consiste cada nivel.

4.1 Metodología para el análisis fotográfico

1. Nivel contextual

Implica *datos generales*: título, autor, nacionalidad, año, procedencia de la imagen, género(s), movimientos. *Parámetros técnicos*: blanco y negro, a color, formato, cámara, soporte, objetivo, otra información. *Datos biográficos*: hechos biográficos relevantes y comentarios críticos sobre el autor.

2. Nivel morfológico

Descripción del motivo fotográfico. Elementos morfológicos: punto, línea, planos, espacios, escala, formato, textura, nitidez de la imagen, iluminación, contraste, tonalidad, color.

3. Nivel compositivo

Sistema sintáctico o compositivo, comprende: perspectiva, ritmo, tensión, proporción, distribución de pesos, ley de tercios, orden icónico, recorrido visual, pose, comentarios. Espacio de la representación: campo / fuera de campo, abierto / cerrado, interior / exterior, concreto / abstracto, profundo / plano, habitabilidad, puesta en escena. Tiempo de representación: instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo, secuencialidad / narratividad.

4. Nivel enunciativo

Articulación del punto de vista: punto de vista físico, actitud de los personajes, calificadores, transparencia / verosimilitud, marcas textuales, miradas de los personajes.

5. Interpretación global

Se trata de hacer una crítica de la imagen desde una visión de totalidad, es decir, integrar la información de los niveles anteriores de manera global. Con este nivel de lectura general se

realiza la comprobación de la hipótesis.

Inició con el análisis fotográfico con *Mariposa*, examinando cada uno de los 5 niveles, al concluir esta, de la misma manera presentó el análisis de *Retrato*. Después de esto, hago una interpretación global de la fotografía del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, este apartado del análisis, tiene la intención de confrontar la obra de Grobet con algunos momentos más relevantes en la forma de retratar a los primeros pobladores, las cuales mostré en los capítulos precedentes. La intención de esta confrontación es llegar a la comprobación de la hipótesis.

Antes de iniciar el análisis, es importante mencionar cual fue el criterio de selección fotográfica. *Hombre mariposa* y *Retrato* son las fotografías que elegí para el análisis. Considero son estas una muestra representativa. *Hombre mariposa* muestra parte del proceso de creación del proyecto, se trata de la prueba de vestuario. *Retrato* la tomo como representante de las individualidades de todos los alumnos que participaron en el proyecto, esta fotografía forma parte de un collage de 12 retratos. Con la intención de ser una muestra representativa e equitativa, elegí una fotografía de mujer y la otra de hombre; y por último al tratarse de una investigación cualitativa, considero que una muestra de dos, de un total de 19, es apropiada para mostrar la forma en que Lourdes Grobet retrató el proyecto del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.

Lourdes Grobet (2005) es el libro que presenta un recuento de la obra de la artista, aquí está el archivo del cual tomé las fotografías. Es importante tener en cuenta que la selección de fotografías que aparecen publicadas es decisión de una editora de imágenes, con la intención de que estas den cuenta de la trayectoria de la artista de Grobet.

Las fotografías que se muestran del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena en el libro Lourdes Grobet, corresponden a cuatro momentos: 1) sobre el registro de examen de vestuarios en la comunidad de Oxolotlán, con este tema aparecen nueve imágenes, algunas de ellas se muestran en doble plana, otras aparecen en una sola página y unas más aparecen más de dos imágenes en una sola página, algunas están blanco y negro, otras a color. 2) Un collage de los actores del teatro, son 12 fotografías, se presenta en blanco y negro, ocupa tres hojas que se despliegan. 3) De la obra Romeo y Julieta en el estado de Sonora, dos imágenes a color 4) Momentos Sagrados Mayas, cinco fotografías a color 4) Bodas de sangre en su presentación de New York, son cuatro fotografías, tres a doble plana, blanco y negro y en película infrarrojo.

Con la intención de agilizar la lectura del análisis, el archivo de fotografías que acabo de mencionar, podrá ser consultado en los anexos.

En todo análisis fotográfico es de suma importancia conocer al creador de las fotografías; por esta razón presento un aproximación a la biografía de la fotógrafa Lourdes Grobet, en los anexos se puede leer la entrevista que la artista me concedió para esta investigación.

Además del fotógrafo, también es imprescindible conocer el proyecto del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, por lo cual presento una breve semblanza. En los anexos se puede leer un texto más detallado. El que considero que aún es breve, pues el LTCl es una línea de investigación pendiente, es un proyecto de gran impacto social, que cambio la vida de muchos de sus integrantes.

Antes de entrar a la metodología, me gustaría retomar las palabras de Rodríguez (2004): Es importante reiterar que la fotografía es más que “reproducir la realidad”, pues esta ha influido en

la forma de vernos y relacionarnos. Desmenuzar los elementos que integran una fotografía, es la posibilidad de reescribir la historia, “es una manera de no morir engullidos por las imágenes”

4.2 Aproximaciones a la biografía de Lourdes Grobet

Lourde Grobet nació el 25 de julio de 1940 en la ciudad de México. Su madre fue mexicana, se dedicó al cuidado del hogar. Su padre, de origen suizo, tuvo un negocio de venta de sanitarios. Estudió artes plásticas en la Universidad Iberoamericana, diseño gráfico y fotografía en *Cardiff College of Art* en Inglaterra.

La danza fue su primer acercamiento al arte; con una disciplina rigurosa, estudió danza clásica. Gloria Contreras, quien fundó y dirigió durante 45 años el Taller Coreográfico de la UNAM, fue su maestra. Después de cinco años se enfermó de hepatitis y el doctor le pidió abandonó la actividad física. Tiempo después se dedicó a la pintura, sin embargo, esta no satisfacía sus necesidades de expresión. El arte para Grobet es una forma de vida y de expresión, por lo tanto tenía que encontrar el lenguaje y el medio que se adecuara a sus necesidades.

Esta ruptura la llevó a la fotografía, en las características de esta: “imagen, técnica, reproducción masiva y servicio social” (2005, p. 25) En la fotografía encontró el medio ideal para expresarse. Esta decisión le permitió desarrollarse como artista conceptual, en opinión de Víctor Muñoz, artista visual y profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) la fotógrafa “Parte de ideas (...), en el camino de esta búsqueda va encontrando. Sabe que en la diferencia surge la identidad”. El desarrollo de conceptos e ideas es una constante en su obra.

Grobet ha mantenido un interés por colaborar en procesos comunitario, participó en el Consejo Mexicano de Fotografía (1977) y en el colectivo Grupo Procesos Pentágono (1978-1993), entre otros colectivos. Al respecto Muñoz (2005) opina que “el trabajo colectivo es una de las formas

más radicales al colocar al grupo por encima de las individualidades”. (p. 28-29). Este también es un aspecto constante en su obra y en el proyecto del LTCI no fue la excepción, pues este se fue multidisciplinario y se nutrió de la participación colectiva en diferentes esferas: del público, estudiantes, profesores y demás personas involucradas.

Para Grobet la fotografía es un lenguaje que le permite vincularse con mundo. En la década de 1980 inició su trabajo con la fotografía documental, con el proyecto Lucha Libre (1980-2002) y El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena (1986-2002). Grobet asegura que ambos proyectos retrataron el *México Profundo*: “Yo me había prometido no hacer fotos de indios, ni con sesgo folclórico, pero cuando empecé a retratar luchadores, me di cuenta que ellos son el indio proyectado en la ciudad, encontré ese *México Profundo* que me interesa”. Al respecto, Muñoz (2005) define la obra de Grobet de la siguiente manera:

 Lourdes Grobet pertenece a esa clase de productores de imágenes que nos han mostrado la imposibilidad de una identidad única impuesta sobre la riqueza y complejidad de la cultura mexicana. Es la clase de artistas que ha mostrado a través de su mirada diversa, que la supuesta identidad única, originaria, auténtica y homogenizante solo sirve a las redes de opresión. En estas imágenes de Grobet no encontramos indigenismo (Grobet, 2005, p.29)

4.3 Semblanza del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena

Para hablar del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, es necesario comenzar por Alicia Martínez Medrano, quien nació el 24 de noviembre de 1937 en Ciudad Obregón en el estado de Sonora. Estudió psicología en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y teatro con Virgilio Mariel y Seki Sano (1961 a 1968). A los nueve años, vio por primera vez en su vida *La danza del venado*. Este ritual la cautivó de tal manera que marcó su vida. La directora lo expresa de la siguiente manera. “Es una pasión mía trabajar con indígenas porque ellos nos reeducan...” (Jiménez, 2006)

Medrano ha buscado el reconocimiento para las manifestaciones artísticas de los primeros pobladores de México, pues estas han tenido un desprestigio -explica la directora- se considera “bellas artes” a las manifestaciones europeas y mestizas, en cambio, el arte de las culturas originarias ha quedado relegado a “arte popular” (Jiménez, 2006). Algunas festividades se han folclorizado con la intención de atraer al turismo, esto responde a un interés económico, en donde los pueblos originarios son los que menos beneficios tienen.

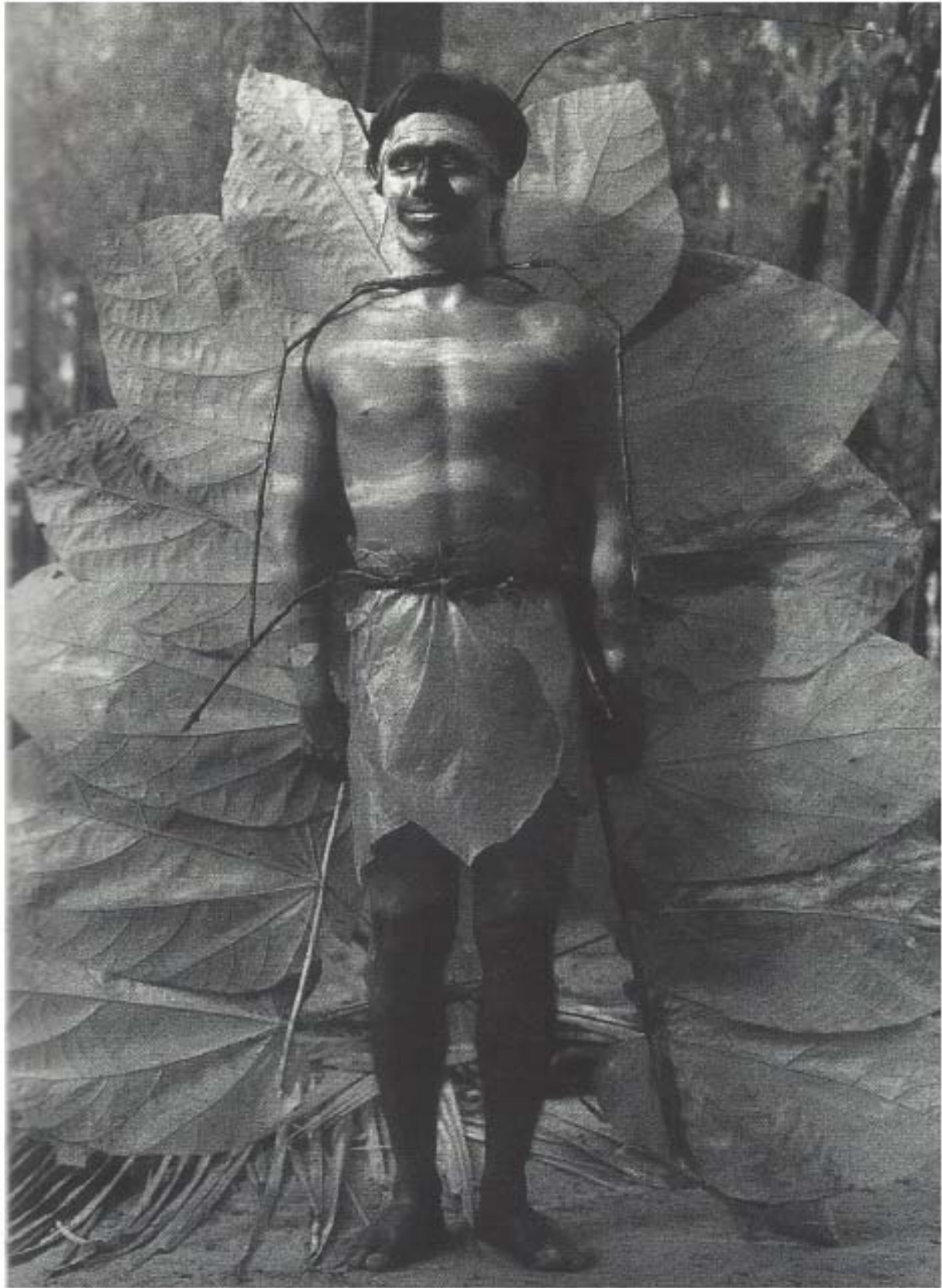
La directora realizó un trabajo intenso de vinculación entre el teatro y las comunidades más desprotegidas. En 1982 llegó a Tabasco, un año después, desarrolló las condiciones apropiadas para consolidar su proyecto. Julieta Campos, escritora cubana, y Enrique Gonzáles Pedrero, entonces gobernador del estado, le brindaron su apoyo incondicional.

Después de una rigurosa investigación de campo, el tres de julio se creó Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, en Oxotlán, en una comunidad zoque con mil habitantes y un difícil vehicular. El objetivo de este proyecto fue brindar las herramientas necesarias a las comunidades *indígenas* y campesina, para apropiarse del teatro como un medio de expresión y desarrollo profesional. Los habitantes de la comunidad fueron actores y espectadores a la vez. El teatro fue en un catalizador de introspección, que marcó la vida de sus participantes. En Oxotlán se creó un sistema de internado que le permitió a jóvenes de distintos estados del país estudiar teatro. Su preparación se basó en una adaptación del método Stanislaski. Actividades propias de la comunidad como la siembra, cosecha, tequios - (tequio es un trabajo que realizan los integrantes de una comunidad, en conjunto y sin remuneración económica, con el fin de mejorar sus comunidades) y las del teatro, se conjugaron para marcar un ritmo propio. Los ensayos y representaciones se realizaron al aire libre.

Las representaciones del LTCl han sido en espacios abiertos, tanto nacionales como internacionales. Con obras clásicas y también colectivas basadas en tradiciones y leyendas

de sus comunidades. El LTCl rescató y reivindicó parte de las culturas originarias. Antiguas tradiciones de carnaval, danzas, música, palabras que habían quedado en desuso se incluyeron en las obras. También realizaron adaptaciones a lenguas originarias, entre ellas *La tragedia del jaguar* basada en una historia chontal y escrita en colaboración con los miembros de la comunidad

En el 2008, la nueva administración del estado de Tabasco disolvió el proyecto del LTCl. Cinco años después, en el 2013, resurgió con la presentación de tres obras: *El Encanto y Tendejón* de Elena Garro; *Las tribulaciones de un lagartijo*, de Tomás Espinosa y *Una edad feliz*, de María Alicia Martínez Medrano. Después de los antecedentes sobre Grobet y el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, presentó el análisis fotográfico.



4.4 Análisis de la Fotografía del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena

En el nivel contextual.

En este nivel es preciso indicar los datos generales de la fotografía: *Título*: Mariposa *Autora*: Lourdes Grobet. *Lugar de la toma*: Oxolotlán Tabasco. *Año*: El registro que realizó Lourdes Grobet de las actividades del LTCl inició en 1986. Al momento del análisis fotográfico no cuento con el año exacto [primera quincena de julio de 2016] *Género*: documental / retrato / fotoensayo / fotorreportaje. *Película*: Infrarrojo Formato 11 por 14 pulgadas. *Procedencia*: Libro de Grobet, p. 361. La misma fotografía aparece en el sitio web de la artista. Disponible en: <http://www.lourdesgrobet.com/index2.htm>. Consultado el 19 de julio de 2016

Un interés constante en la obra de Grobet es el trabajo colectivo, muestra de esto son diferentes proyectos en su obra. De esta manera se interesa en retratar el proyecto del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. Cuando la artista descubrió el proyecto quedó fascinada y quiso contribuir con su trabajo como fotografía para documentarlo. La directora María Alicia Medrano aceptó la propuesta. Grobet se enfrentó a muchas limitaciones, entre ellas el fuerte carácter de la directora, quien no le permitía movilidad para tomar fotografías. Durante la obra, Grobet se plantó en el eje del escenario, colocó su tripe y cámara, y desde ahí tomó las fotografías. Muchas representaciones fueron de noche y aunque la compañía había creado un sistema de iluminación, esto fue un reto para tomar fotografías, pues utilizar flash fue una posibilidad descartada, para no dañar el ambiente. Grobet forzó la película y el iso para aumentar la sensibilidad a la luz. Durante los ensayos fue una situación similar, pues está prohibido interrumpir o distraer a los actores, además que los actores llevaban ropa de un día común no de la representación, con el tiempo - cuenta Grobet- Medrano comprendió el trabajo de fotógrafa y le permitió más movilidad. Por otra parte, es importante tomar en cuenta, que los

recursos financieros para continuar con el proceso de documentación corrieron por parte de la fotógrafa, lo que indica una convicción honesta por documentar este proceso.

Grobet documentó el proceso de teatro campesino durante 33 años, comenzó en 1986 hasta el 2015. El archivo que conformó está integrado por 25 mil imágenes. Fotografías en las que da muestra de las puestas en escena, ensayos, preparativos, procesos de la escuela de teatro. El archivo está en proceso de publicación, la intención de la fotógrafa es sacar un libro, para mostrar la importancia del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. Lleva cinco años trabajando de manera independiente en su publicación, aún falta recursos para completar su publicación. Tanto en su sitio web como en su libro *Lourdes Grobet*, que hace recuento de su obra, publicó algunas fotografías del LTCl. Y estas fotografías son el archivo al que accedí para hacer el análisis de fotográfico.

La fotografía de Mariposa, corresponde a un momento en la preparación profesional, se trata de examen de vestuario. Los alumnos tenían que confeccionar su propio vestuario, para esta ocasión uno de los requisitos fue basarse en elementos naturales. Sobre este registro aparecen otras nueve fotografías más en el libro: mantarraya, hormiga, insecto, árbol, armadillo, sol, pájaro, tortuga, hombre maíz, para confeccionar su vestuario utilizaron elementos naturales como tejidos de palma, hojas grandes, pintura vegetal, enredaderas, barro, hojas cecas, entre otros. Ciertas ocasiones representativas en el proceso del LTCl, como esta ocasión de examen de vestuario, la fotógrafa viajaba con recursos propios a Tabasco, Mérida, Sonora incluso New York, para documentar.

Cuando Grobet comenzó a retratar el TLCl, se reprochó retratar el folclor de los indígenas, “Cuando de repente me vi retratando a indios en el teatro me reproche e contravenir mi juramento. Luego caí en la cuenta que no eran indio sino actores. Ha sido otra vez, el México profundo que me importa, pero ahora transformado por el arte. Comprendí que no se trataba

de cholez o zapotecas sino de actores con un potencial enorme” (Grobet, 2005, p. 488). El comentario de la fotografía nos deja ver cual fue su postura al realizar las fotografías que documentan el proceso del LTCI

Nivel Morfológico

En este nivel de análisis comienzo con la descripción del motivo fotográfico. El punto de interés es un hombre joven de complexión delgada, mediana estatura, piel morena, cabello corto. Está de pie, con las puntas de los pies ligeramente separadas y los brazos a los costados. Su mirada se fuga ligeramente al lado izquierdo. Porta un atuendo de mariposa elaborado con materiales naturales; las alas están hechas con hojas, estas son grandes, cada hoja, corresponde a un tercio de la altura del hombre. Sobre sus costados de la cabeza a los pies, sobresalen seis hojas continuas, que forman las alas. De su cabeza salen dos ramas que se extienden hacia arriba y se inclinan ligeramente hacia abajo, representan sus antenas.

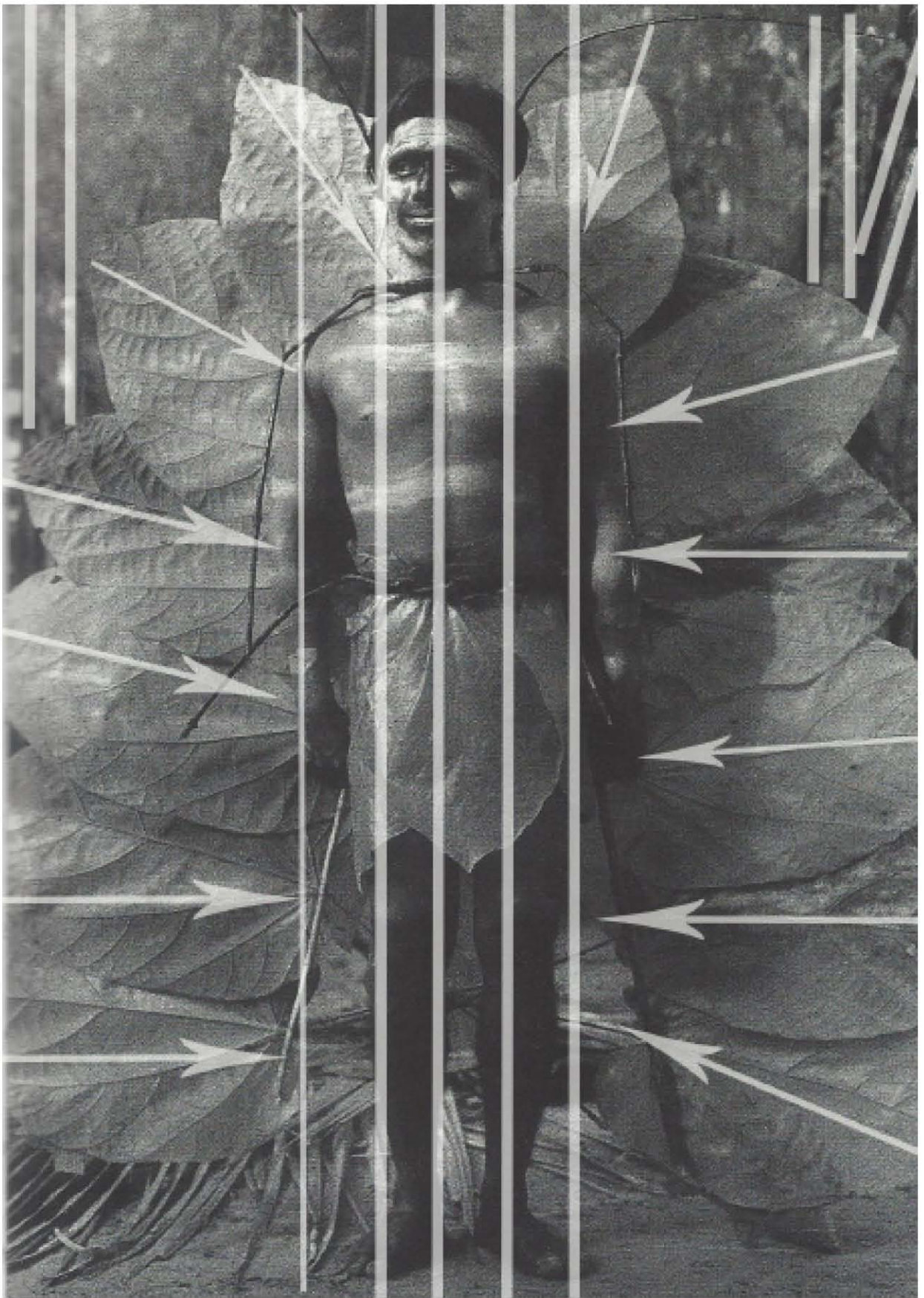
De su cuello se atan dos ramas, que descienden por sus costado hasta por debajo del codo; representan un par de patas. Lleva una especie de falda-taparrabo elaborada con hojas, el taparrabos es un tramo de tela que cubre solo los genitales, esta prenda se asociado como vestimenta de los primeros pobladores. El falda-taparrabos le cubre de la cintura hasta arriba de las rodillas, está sujeta con un amarre de ramas a su cintura, a la vez, que las ramas son también patas de la mariposa.

Su rostro está pintado de un color claro, fuga ligeramente su mirada hacia la izquierda, esta actitud hace referencia al volador de Papantla, de Manuel Álvarez Bravo, ambos sujetos aprueban el retrato y deciden no mirar a la cámara. Sus labios muestran una ligera sonrisa, su dorso que está desnudo tiene pintado tres rayas horizontales: una que atraviesa los hombros, otra por debajo del esternón, la última por arriba del ombligo. Sus brazos están pintados con líneas horizontales, sus piernas no están pintadas y tiene los pies descalzos.

En Mariposa el grano de la película se ve reventado, por lo que en la fotografía se aprecia una composición con puntos. Este efecto es debido a que se trata de una película infrarrojo. La fotógrafa ocupó película en blanco y negro, a color, además de infrarrojo para realizar sus imágenes. Al preguntarle si considera que el infrarrojo puede alterar la realidad, contestó que sí, pues, la película infrarrojo capta energía que no se puede ver con el ojo humano, esta película ha sido utilizada con fines científicos, entonces ¿es válido pensar estas imágenes como fotografía documental? Coincidió con la artista al decir que sí, pues toda fotografía testimonia un hecho. Grobet en entrevista para el desarrollo de esta tesis, sostiene que el término de fotografía documental ha sido rebasado, y hace hincapié en que toda fotografía puede ser un documento que testimonia. La decisión sobre que tipo de película usar obedece a una inquietud artística, que tiene como fin enfatizar su visión sobre el tema.

Grobet decidió utilizar infrarrojo a raíz de la experiencia de un proyecto que realizó un año anterior, donde retrató el recorrido de regreso a su casa por 53 calles en la ciudad de Chicago en Estados Unidos. Las imágenes muestran seres sombríos, grises, tristes... por lo que la fotógrafa los ha llamado "fantasmas". Quiso repetir el ejercicio retratando a los actores del LTCI, a pesar de que es la misma película y el mismo manejo técnico, las imágenes son totalmente diferentes. En las fotografías del teatro da una ilusión de pintura, los actores se ven con otra energía.

Considero que esta decisión no resta objetividad a su documentación, es su manera de mostrar un fragmento de la realidad en tiempo y espacio, la utilización de película infrarrojo obedece a una inquietud artística que enfatiza cierto discurso, es la manera en que ella percibe un proyecto único y siente el compromiso de documentar. Al dedicar 33 años a LTC, Grobet pudo inmiscuirse de manera profunda con el LTCI, y constató que el proyecto y su metodología fueron capaces de cambiar vidas.



Esquema Mariposa I



Esquema Mariposa II

En todo cambio se requiere de energía; metafóricamente las imágenes con película infrarrojo muestran una energía, que otros seres en una situación distinta no tendrían, por ejemplo, los “ fantasmas de las 53 cuadras de Chicago”. Entre las constantes de la producción de Grobet, se encuentra la experimentación y cierta alteración sobre la percepción, sin embargo, conserva su carácter de documental. En este caso la película infrarrojo, es un énfasis y una inquietud artística por presentar dentro de un proyecto documental.

Hombre Mariposa llena toda la escena, una composición vertical en la que predominan las líneas. (Veáse el esquema Mariposa I. p. 130). Del el cuerpo del actor, su figura delgada, se marcan cinco líneas verticales, dos por cada extremidad, pies y brazos, una en el tórax, la unión de las costillas. De fondo una vegetación abundante, los troncos de los árboles también forman líneas verticales. El vestuario de hojas que confecciona su personaje de la misma manera está marcado por línea. Se trata de líneas guías que conducen la mirada y enmarcan al actor. Las formas geométricas que predominan en esta fotografía son triángulos, el más grande es con la base sobre le piso, la altura en la cabeza del hombre, además entre las hojas de vestuario y el fondo también se forman otros triángulos. (Veáse el esquema Mariposa II. p. 131).

En Mariposa el actor está en primer plano, el aire que hay por arriba de su cabeza es muy poco, se corta parte de una de las antenas de su vestuario, sus pies casi están a ras del encuadre, por los costados ligeramente se cortan las hojas del vestuario. En segundo plano, desenfocado, se aprecia una vegetación abundante, con árboles, no está claro que tiempo de vegetación es, pues solo se distinguen líneas verticales de los árboles. Debido a que la foto es de Oxolotán y que el tamaño de las hojas del vestuario, podría inducirse que se trata de un clima cálido, con vegetación propia de la selva. Al tratarse de una retrato y centrar al sujeto en el primer plano, en donde solo hay dos planos, esto hace que se concentre la atención en el actor.

El grano reventado resultado de la película infrarroja da una textura particular, da una apariencia

como de pintura al óleo. Se pueden apreciar detalles de su cabello también de la piel, además de las hojas. El fondo desenfocado, la vegetación abundante, la extensa gama en las tonalidades de escala de grises, hace que esta imagen muestre una textura sobresaliente. Las hojas que conforman el vestuario muestran una gama rica en detalles se aprecian las nervaduras, que es el conjunto de nervios de la hoja.

Es una imagen nítida, en la que se puede apreciar claramente al sujeto y también detalles de su laborioso vestuario. La nitidez se aprecia en primer plano, pero en el segundo plano está desenfocada, esto puede ser debido a un diafragma muy abierto. Mariposa está alejada de los recursos de la fotografía pictorialista con desenfocos y onirismo, en comparación con esto, esta imagen muestra un sujeto más real. Tanto en el estilo pictorialista como en esta fotografía se ve una relación con la naturaleza, sin embargo en la primera es un enfoque bucólico en mariposa la mimetización da la intención de documentar.

Hay una iluminación natural, que entra de izquierda a derecha, la calidad de la luz es suave. Por la inclinación de la luz podríamos suponer que es antes o después medio día. Hay un ligero contraste, que permite apreciar las diferentes tonalidades en una escala de grises, pues la fotografía es en blanco y negro, ya que se observan detalles en las zonas más oscuras: sus piernas, su cabello y los troncos de árboles. La luz que entra por la izquierda ilumina su rostro y baña de forma tenue el lado izquierdo, sobre el lado derecho se forma una ligera sombra. El fondo que está en segundo plano presenta una iluminación uniforme. La manera en la que se ilumina y se forman sombras sobre el cuerpo del actor da una sensación de textura. No hay recurso del pictorialismo en esta iluminación, podemos reafirmar con la iluminación un enfoque documental. Es una imagen con un contraste equilibrado, las zonas donde hay más presencia de negros, donde aparecen las sombras, son los costados entre los brazos y las piernas, esto hace un contraste con las hojas del vestuario, tanto de las alas como del taparrabos, a la altura de sus piernas entra menos la luz, por las que en estas, también hay más presencia de negro. La sombra que se proyecta sobre parte de las hojas del vestuario del lado derecho también

muestran un ligero contraste. En el fondo el segundo plano los troncos de los árboles tienen un tono más oscuro. Es una imagen bien contratada que permite apreciar tonalidades, textura y nitidez. Una fotografía bien expuesta, en blanco y negro. No ofrece cromatismo, pero sí una amplia escala de grises, resultado de una correcta exposición y de un dominio técnico por parte de Grobet.

La decisión de utilizar blanco y negro, es una opción discursiva que corresponde con el enfoque de documental, además, de que estas imágenes presentan una mayor expresividad. Fotógrafos documentalistas contemporáneos siguen trabajando en blanco y negro: Graciela Iturbide, Sebastián Salgado. Flor Garduño, reconocida fotógrafa mexicana contemporánea, le gusta buscar poesía en sus imágenes y aún continúa trabajando en blanco y negro. La misma Grobet, ha utilizado el blanco y negro en otros proyectos documentales como *Cubanos fuera de Cuba*. El mismo Manuel Álvarez Bravo trabajó durante mucho tiempo en blanco y negro, Octavio Paz, dedicó una poesía al poeta de la Luz, donde hace referencia que “la realidad es mejor en blanco y negro”. Podemos concluir que existe una expresividad con un toque especial de documental en el blanco y negro, y que en caso del LTCl fue un buen acierto incluir blanco y negro, con película infrarrojo en su registro.

En muchas ocasiones la decisión de cuáles fotografías son las que deben aparecer en una publicación son ajenas al realizador. En el caso de las fotografías del LTCl que tomé para realizar el análisis, fue una editora de imágenes quién decidió cuáles deberían aparecer en la publicación. *Mariposa* está ligeramente recortada de los costados, esto puede ser por una cuestión editorial con respecto a los márgenes. Es un retrato con poco aire en la parte superior e inferior y a los costados no tiene, sin embargo, este encuadre no da la sensación de encierro; dos cosas ayudan, por un lado el fondo borroso que da la sensación distancia espacial y por el otro la mida del actor, la cual fuga ligeramente a la izquierda.

Nivel compositivo

En el nivel compositivo se trata de examinar cómo se relacionan los elementos descritos anteriormente en un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna de la imagen. Para este nivel de análisis se toma en cuenta los elementos plásticos de la imagen y la forma en fotografía se articula en el tiempo y espacio de representación.

En el nivel sintáctico, se puede decir que se trata de una fotografía plana, pues no destaca profundidad, es decir, solo tiene dos planos, no presenta una profundidad de campo. Es un retrato que pudo ser tomado a unos tres metros de distancia, la imagen es tomada a la altura de los ojos del actor. Utiliza un ángulo frontal, es decir la fotografía esta tomada a la misma altura entre la fotógrafa y el actor, con un plano entero que deja ver ligeramente el fondo. La decisión del ángulo con que se retrata, tiene relación en la forma de percibir al otro, por ejemplo en los ángulos en picada el retratado queda con una visión de inferioridad ante el fotógrafo, por el contrario el ángulo de contrapicado enaltece al sujeto retratado. En el ángulo frontal hay una visión de igualdad. La decisión de este ángulo puede indicarnos la postura desde la que realizó el retrato Grobet.

Tanto el encuadre como la actitud del actor muestra empatía, acercamiento, complicidad con la fotógrafa; es un retrato cercano, emotivo. En esta composición hay una especie de mimetismo, donde el personaje de *Mariposa* se funde con su entorno de la naturaleza, como si por un momento dejamos de pensar que se trata de un actor, y da la impresión de un ser propio de esa naturaleza; una mariposa en su habitat.

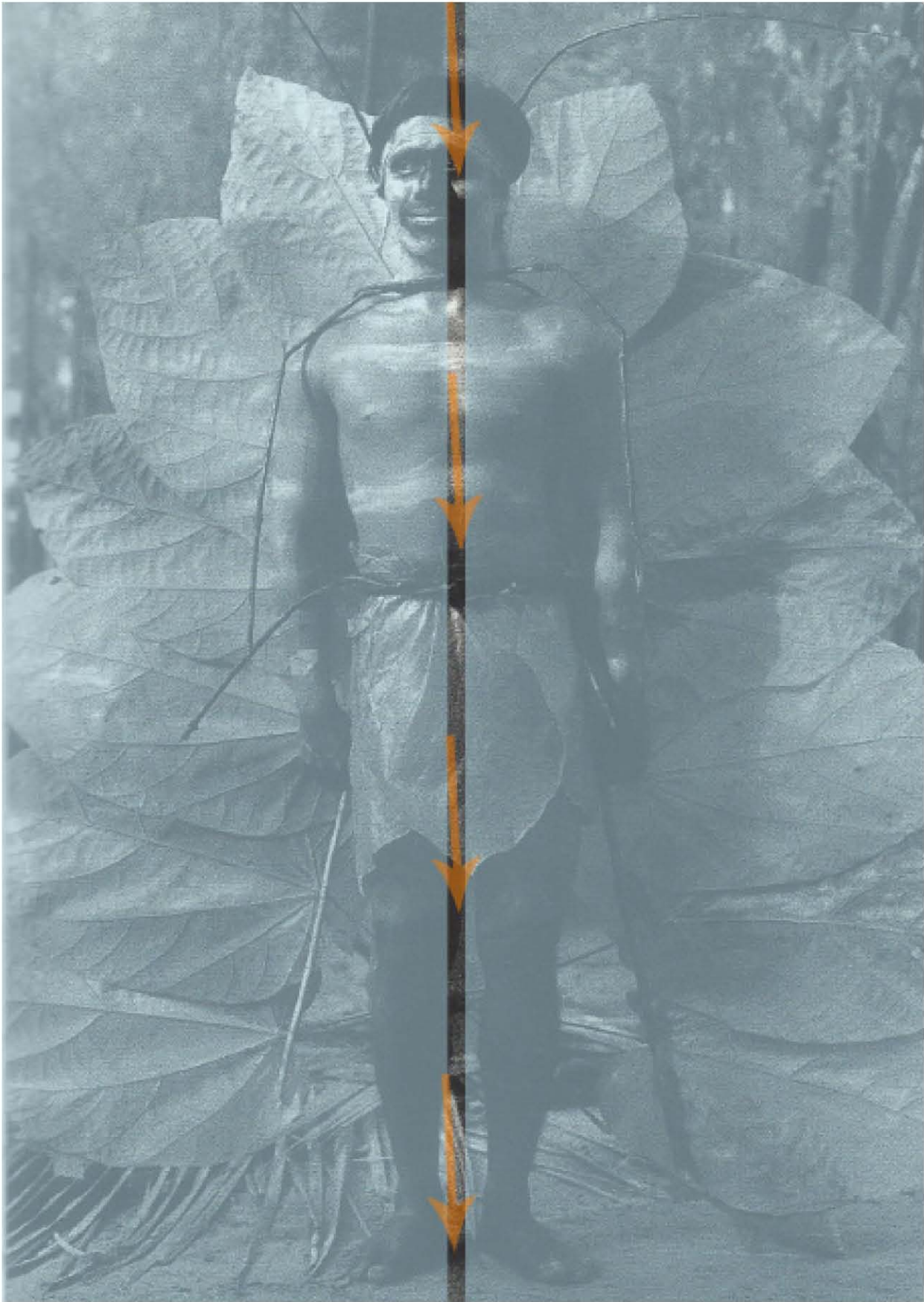
Las líneas guías que conducen la mirada del espectador hacia actor, a la vez que lo enmarcan, producen una sensación de cadencia. El patrón repetitivo de las hojas que forman su vestuario y la manera en la que este está confeccionado, es decir, el modo de organizar esta estructura

repetitiva crean un ritmo, por lo tanto una sensación de dinamismo.

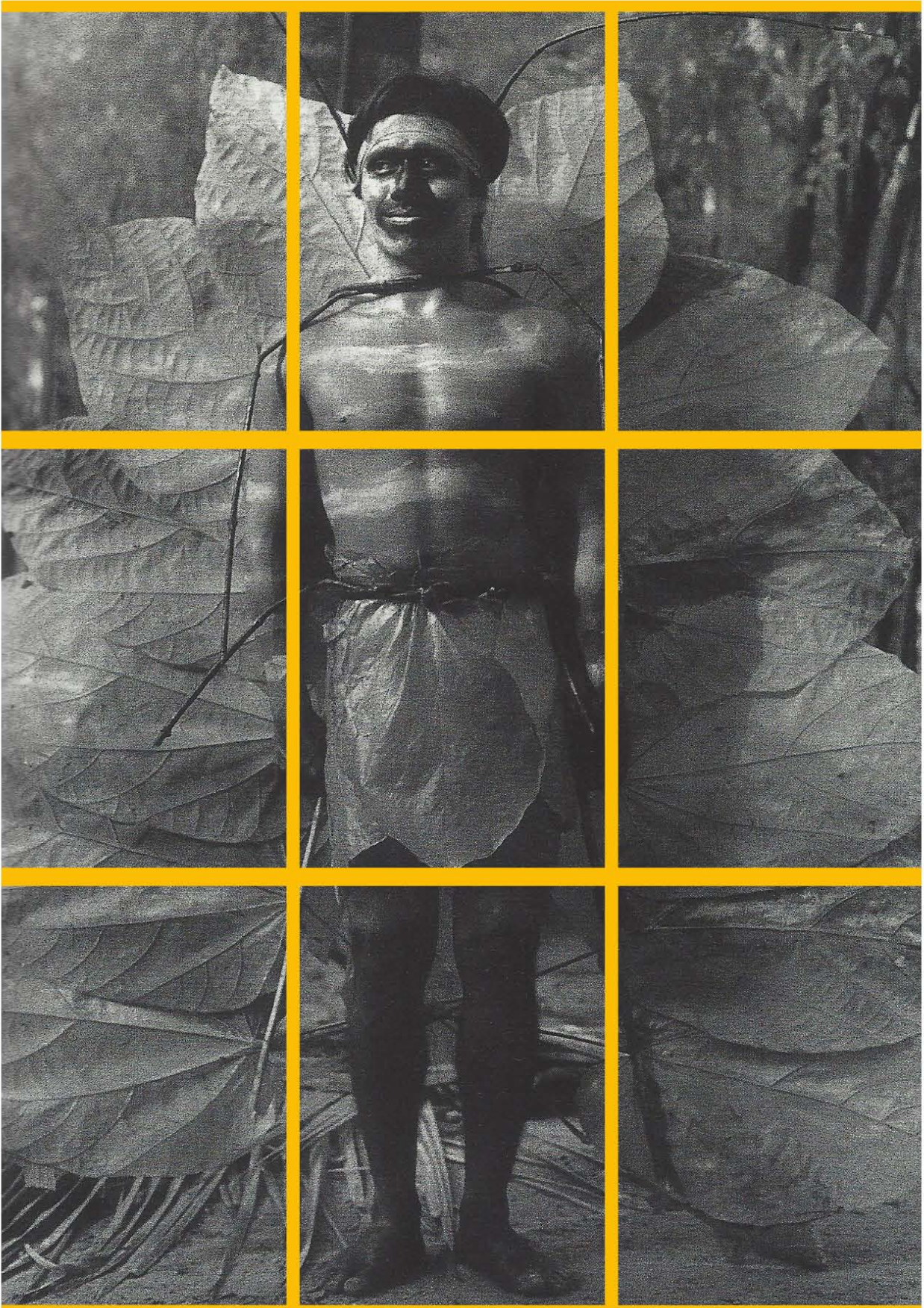
Se trata de una imagen simétrica, el actor, quien llena la escena, se encuentra justo en medio del encuadre, como sujeto principal y omnisciente. El recorrido visual es con una lectura vertical (Veáse el esquema Mariposa III. p. 137) inicia en la cabeza, desciende por el tórax y llega a los pies.

El punctum, según Barthes (1990, p. 63), es “lo que sale de la escena como una flecha y viene a punzar... El punctum es también pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El punctum en una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)” En el caso de Mariposa, el punctum es la mirada que fuga hacia la izquierda. Atrae la atención a la vez que, debido a la dirección de la mirada, saca la vista de la imagen, sin embargo, considero que se queda la imagen en la mente, es decir, saca la mirada de la imagen y lleva la imagen a la mente, al interior, es interiorizar la imagen.

En esta fotografía existe una equilibrada composición de peso, pues al ser un personaje único en el retrato y estar centrado, lo mismo que aparece del lado izquierdo está del lado derecho. En la regla de tercios, se confirma que es una composición simétrica, las líneas verticales de la regla de tercios se alinean con los costados del actor de tal forma que el personaje queda enmarcado en el centro. Los puntos áureos superiores están cerca de los hombros, los puntos áureos inferiores están cerca de las rodillas. Este encuadre, nos hace suponer cierta planeación y cuidado de la toma, hay limpieza en las orillas. Si bien la composición con regla de tercios pertenece a una postura tradicional, está consolidada “por la tradición representación occidental” (Veáse el esquema Mariposa IV. p. 138)



Esquema Mariposa III



Esquema Mariposa IV

Orden icónico y equilibrio son conceptos que están de la mano, en los cuales se basa la composición. Las hojas que forman parte del vestuario son los principales elementos que hay dentro de la fotografía, su formación regular, da una uniformidad de elementos, por lo que puede definirse como uniformidad en el orden icónico, y por su distribución estos elementos se encuentran en equilibrio.

En este retrato el actor posa, su postura muestra una actitud relajada. Es una puesta en escena, la fotógrafa dirigió la escena y la postura del actor. Lo que nos lleva a pensar en otra intención compositiva, que requiere otro proceso cognitivo encaminado a ciertos fines de la creadora. La intención es pues, mostrar el vestuario del actor. El punto de interés en este retrato es la mirada del actor, la cual muestra complicidad y aceptación. Esto habla de la relación de empatía que Grobet construyó con los actores del LTCl

El espacio de representación, es una selección que consciente o inconscientemente siempre responde a los intereses del fotógrafo. En *Mariposa*, el espacio se trata de un exterior, de fondo la vegetación selvática del estado de la comunidad de Oxolotán Tabasco. Debido a la al personaje de mariposa que hace alusión a la naturaleza, esta fotografía muestra una composición que nos lleva a pensar en una mimesis entre la mariposa y la naturaleza que se percibe de fondo en segundo plano, por otro lado, debido a las características de las puestas en escena de del LTCl, las cuales se llevaron a cabo a campo abierto, podemos pensar que el fondo donde se muestra la naturaleza es parte de la escenografía de la obra, lo que concuerda con el discurso dramático de la obra.

El campo fotográfico es el espacio representado en la materialidad de la imagen, esto supone la existencia de un campo fuera, es decir lo que no que está fuera de la fotografía. En *Mariposa* el espacio es la selva, la continuación de este campo, el campo fuera de fotografía, sigue siendo la selva, en este podríamos ubicar a los demás actores que presentaron examen ese día, guiándonos por las imágenes que parecen en el libro estarían los actores representan a

una mantarraya, insecto, árbol, armadillo, sol, pájaro, tortuga, hombre de maíz. Además de estos personajes que están fuera de campo, también podemos pensar en personal involucrado en la realización de examen: la directora, sus asistentes, personas de la comunidad, los actores y profesionales del teatro –que generalmente viajaban a Oxolotlán para eventos sobresalientes del LTCI- invitados especialmente para contribuir con la evaluación.

En lo que se refiere al tiempo de la representación, este retrato no escenifica la concepción del acto fotográfico como captación de un “momento decisivo”. La marcada pose de Mariposa remite a la búsqueda por construir una representación fotográfica que califica y define la personalidad del LTCI más que del actor, esto es en fotografía, más allá de un instante concreto. El tiempo de representación de esta fotografía es sobre el examen de vestuario para los actores del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. *Mariposa* marca un tiempo preciso y fundamental en la historia del LTCI, la preparación de profesionales del teatro en Oxolotlán. Digamos que representa su momento activo en su preparación, donde en opinión de la fotógrafa, la comunidad giraba en torno a las actividades de Laboratorio. Las actividades del teatro convocaron a muchísimas personas, sus puesta al aire libre llegaron a requerir de 300 actores en escena. Además de que fueron varias las generaciones que se formaron como profesionales del teatro, en un programa sumamente riguroso. Cuando cambió la administración de gobierno, el LTCI dejó ser lo que era, digamos su época de esplendor, expulsaron a su directora, aunque sigue habiendo actividad teatral, los tiempos de gloria del LTCI quedaron atrás, o quizá, solo en pausa... Muestra de estos tiempos es el retrato de Mariposa.

Debido al personaje, podemos inducir que la obra tiene una relación temática con la naturaleza. Mariposa es parte de una obra, por lo tanto muestra una narrativa concreta. Una secuencia en el tiempo. En esta fotografía se trata de un momento previo a una puesta en escena, tiempo que es esencial, además de ensayar la obra, se prepara el vestuario, escenografía, utilería y asuntos de logística. Las características particulares de una puesta en escena para el LTCI, en donde llegaron a requerir hasta 300 actores en el escenario, varios animales, por ejemplo

para Romeo y Julieta fue necesitaron varios caballos, en otras obras, incluso llegaron a recrear sembradíos, con la intención de mostrar parte de la cultura de los primeros pobladores mayas, además de las representaciones al aire libre, características que enriquecen la particularidad de este proyecto.

Por lo que respecta al nivel enunciativo, es decir, a la articulación o construcción del punto de vista. La posición de la cámara es absolutamente frontal, con lo que consigue una composición completamente simétrica. El personaje protagónico, el actor de *Mariposa*, esquiva la mirada a la cámara, la fuga ligeramente hacia la izquierda. Muestra una ligera sonrisa, su mirada a pesar de no dirigirse a la cámara, no muestra un gesto de desaprobación, sino todo lo contrario, hay una aceptación y complicidad. En el nivel enunciativo, la articulación o construcción del punto de vista. La posición de la cámara es absolutamente frontal, con lo que consigue una composición completamente simétrica. El personaje protagónico, el actor de *Mariposa*, esquiva la mirada a la cámara, la fuga ligeramente hacia la izquierda. Muestra una ligera sonrisa, su mirada a pesar de no dirigirse a la cámara, no muestra un gesto de desaprobación, sino, todo lo contrario hay una aceptación y complicidad.

El cuadro, el plano, el fondo y el vestuario elaborado con elementos naturales, da una sensación de mimesis con el ambiente, lo que lleva a una sensación de veracidad en la en la fotografía. Las líneas que guías que enmarcan a la vez que dirigen la vista al actor, el encuadre el fondo, el ángulo de la toma, la posición de la cámara, y la pose del sujeto son marcadores textuales que tienen la intención de captar toda la atención en el actor.

Desde le punto de vista de la enunciación podríamos afirmar que este retrato transmite una cierta empatía, incluso ternura y admiración. Ante un actor que muestra su un trabajo laborioso en un examen que conforma parte de su preparación profesional como actor. La riqueza de recursos expresivos empleados y de marcas enunciativas presentes en la imagen apuntan a la búsqueda de Grobet en el retrato que ha realizado, es decir, este retrato también nos habla de

la peculiar concepción de la fotógrafa ante el proyecto del LTCl. Estas marcas enunciativas serían huellas visibles del enunciador, reconocibles en la materialidad de la propia imagen. Finalmente, podemos afirmar que esta fotografía provoca en el espectador empatía y ternura. Lo que hace que se constituya un imán que provocan cercanía con el mismo actor. Esta situación fue buscada deliberadamente por la fotógrafa. La imagen en sí da muestra de un nivel reflexivo por parte de la profesional de la fotografía, con una clara voluntad por construir un retrato, con un nivel de organizativo de recursos expresivos y narrativos de la fotografía.

Como interpretación global del texto fotográfico, podemos afirmar que la fotografía que acabamos de analizar: *Mariposa* constituye una buena muestra de trabajo creativo de Lourdes Grobet. En cierto modo podemos reconocer una profunda vocación social en su trabajo documental. *Mariposa* es un retrato autoreflexivo por parte de Grobet, ya que de forma implícita nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la propia fotografía, el género retrato (característica en su obra), y en tema particular para esta tesis, la fotografía indigenista.

En *Mariposa* me gustaría mostrar una analogía con dos fotografías en las que encuentro cierto parecido, incluso, veo un ejercicio de paráfrasis: estas dos fotografías coinciden con ciertos momentos significativos en la representación fotográfica de los primeros pobladores, las dos fotografías son del destacado fotoperidista Héctor García (1923-2012)

Una de estas fotografías es *El niño hoja*, en esta hay una coincidencia con las hojas, en las dos imágenes hay cierta gracia infantil. En la de García, el niño lleva la hoja sobre la espalda, por un fin práctico: cubrirse de la lluvia. La otra fotografía es *Semana Santa Cora*, imagen la realizó en colaboración con Fernando Benítez, quien trabajó por los derechos de los primeros pobladores, en esta fotografía hay una similitud con la pintura en el cuerpo. Los Coras se disfrazan y pintan su cuerpo para festejar un rito en la Semana Santa. En *Mariposa*, la pintura de su cuerpo, corresponde a la caracterización de un personaje para una representación teatral.

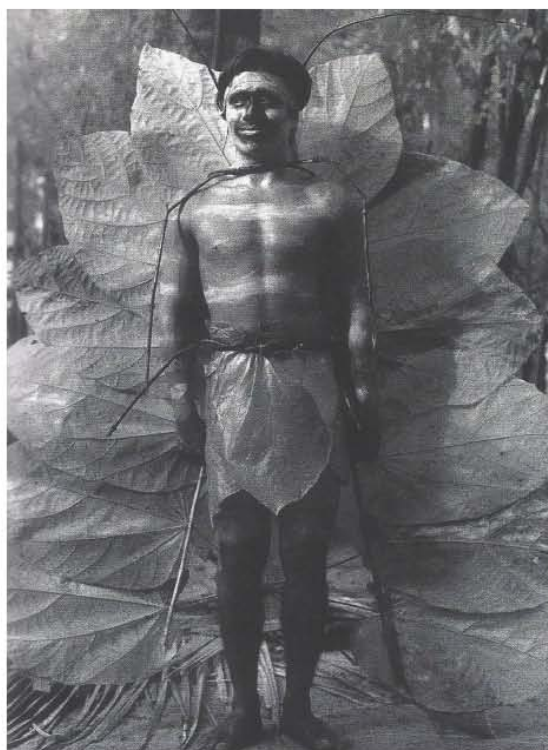


Foto 38. Niño hoja. Héctor García



Foto 39. Semana Santa Cora. Héctor García

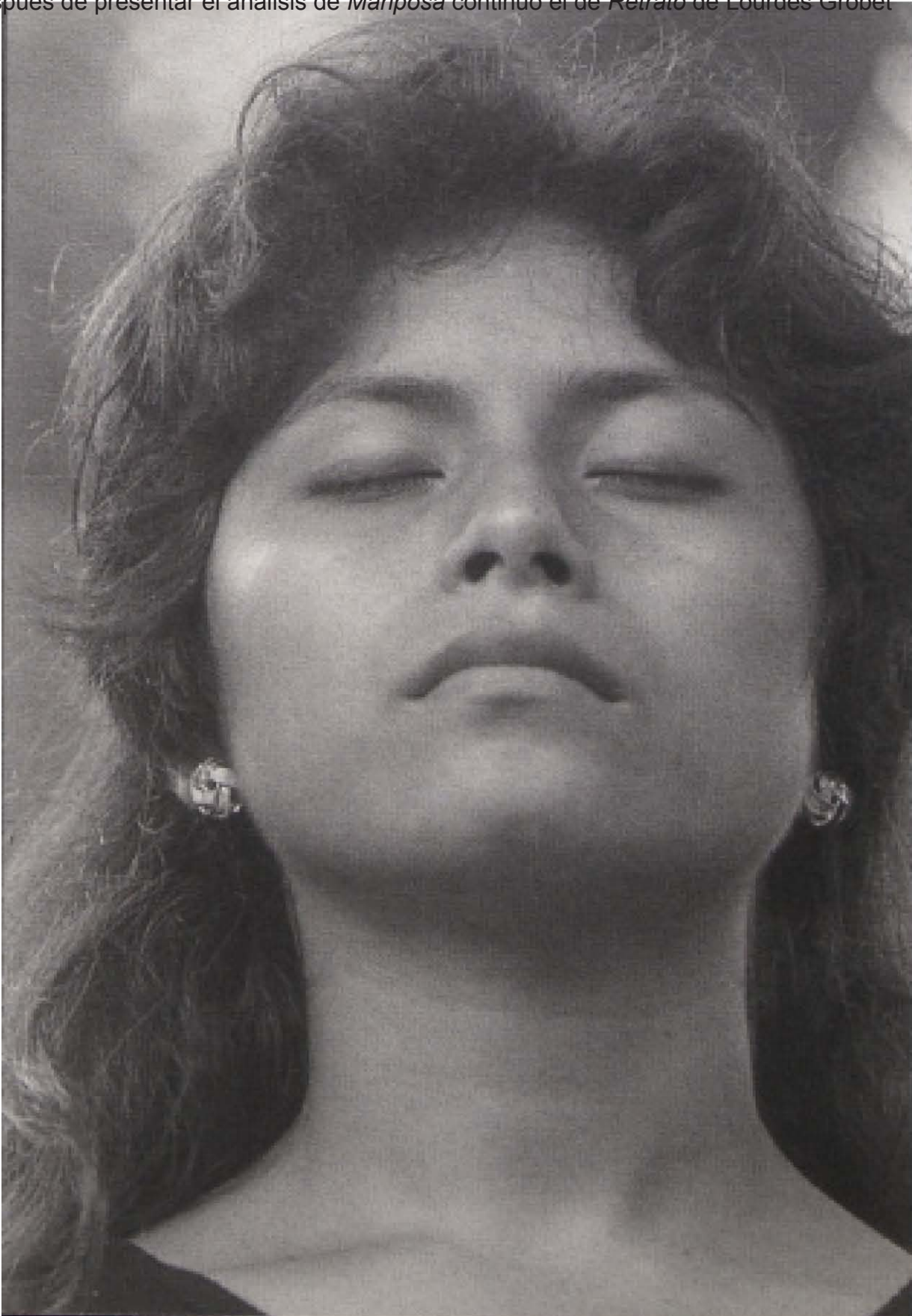
En ambas imágenes hay un juego de representaciones, se presenta al sujeto, que ataviado y caracterizado de alguien, representa a otro más, otro personaje, y con este representan a su comunidad. Esta sincronía de representaciones, coinciden en mostrar al sujeto que representa una comunidad. La fotografía es medio, objeto y también representación. Conviene mencionar la opinión Barthes (1989) con respecto a la situación de representación en la fotografía:

...Sin embargo, no es (me parece) a través de la pintura como la fotografía entronca con el arte, es a través del teatro (...) La foto me parece estar más próxima al teatro, es gracias a un mediador singular, (quizá yo sea el único en verlo así): La Muerte. Es conocida la relación original del teatro con el culto de los muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de muertos: maquillarse suponía como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado de teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali, máscaras de teatro japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por “sacar vivo” no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la foto es como un teatro primitivo, como un cuadrante viviente, la figura del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos. (p. 65)

El teatro, la vida, la muerte y fotografía se relacionan estrechamente, en un juego de representaciones. *Mariposa*, *Niño hoja*, y *Semana Santa en Cora*, también, son un acción para impedir la muerte ya anunciada; el olvido de los primeros pobladores. Héctor García y Lourdes Grobet comparte la intensidad en su propuesta fotográfica, ambos retratan a sujetos, en una relación íntima con la naturaleza, en las tres fotografías, son los sujetos quienes actúan sobre la naturaleza, para fines particulares.

Tanto en *Mariposa* como *Semana Santa Cora* hay un juego de representaciones; a través de estas, buscan mostrarse como una comunidad, ante una sociedad que los ha negado. *Mariposa* en su puesta en escena, buscan reivindicar la cultura de su pueblo originario. *Semana Santa Cora*, a través la representación de un mito religioso, dan continuidad a la vida en el mundo en que habitan.

Después de presentar el análisis de *Mariposa* continuo el de *Retrato* de Lourdes Grobet



Nivel contextual

En el nivel contextual, iniciamos con los datos generales: **Título:** Retrato. **Autora:** Lourdes Grobet. **Lugar de la toma.** Sinaloa. **Año.** El registro de las actividades del LTCl inició de la década de 1990, la fecha exacta de la fotografía no la tengo. **Género:** Retrato. Tamaño: Plata sobre gelatina, 8x10 milímetros. **Cámara.** Nikon. **Procedencia:** Libro *Lourdes Grobe*, página 364. La misma fotografía aparece en el sitio web de la artista. Disponible en: <http://www.lourdesgrobet.com/index2.htm>. Consultado el 27 de julio de 2016.

El título de la fotografía que corresponde al siguiente análisis hace referencia al género que pertenece: Retrato. Para continuar con el análisis es preciso mencionar el origen de esta fotografía: Después de que Gonzáles Pedrero dejó el cargo de gobernador en el estado de Tabasco. El apoyo para el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena fue desvaneciendo. Con Salvador Neme Castillo como dirigente del estado, su gobierno intentó desintegrar el LTC: Expulsaron de Tabasco a María Alicia Martínez Medrano. El espacio que tenía destinado para múltiples actividades: ensayos, resguardo de utilería y vestuario, reuniones, incluso gran parte de la obra fotográfica de Grobet se encontraba ahí, dicho lugar les fue retirado.

Este despojo y retiro injustificado del apoyo para el LTCl, ocasionó incontables protestas y reclamos. Después de tanto insistir lograron un apoyo económico para que los maestros de LTCl continuara con su labor. Sin embargo, gran parte del apoyo se les retiró. La fuerza del proyecto disminuyó, Medrano se refugió en Yucatán, poco tiempo después, recibió una invitación para continuar con el proyecto en Sonora.

Entonces inició con el LTCl en Sonora en las comunidades de yaqui y mayos. Trabajo y montó una adaptación de *Romeo y Julieta*, donde los mayos representaban a los Capuletos y los mayas los Montesco. Esto debido a que en el tiempo que fue presidente Porfirio Díaz, el

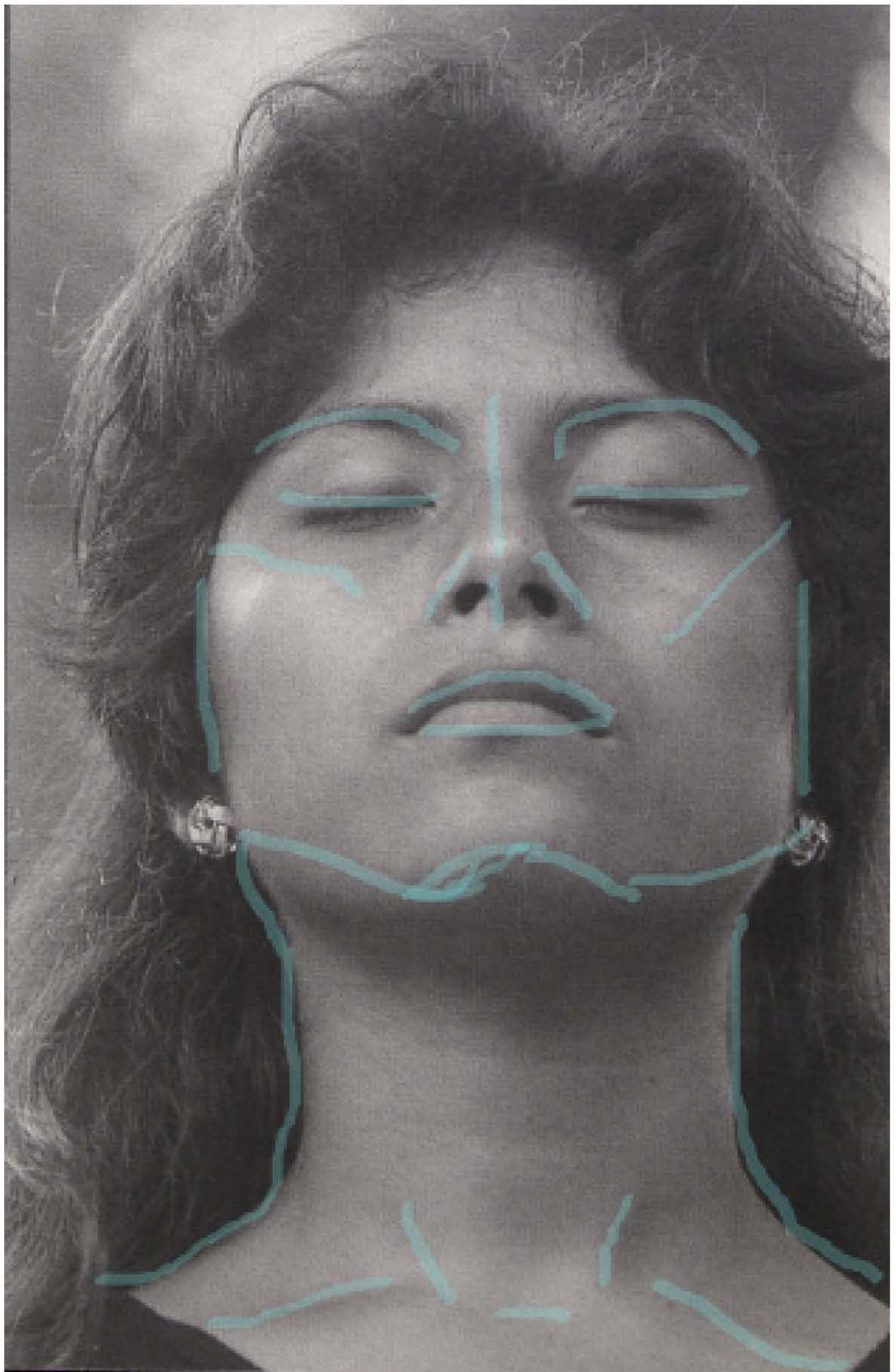
mandatario deportó a grupo de los mayos y yakis de Sonora a Yucatán. Ante una indignación, imposibilidad de adaptación y pertenencia, esta situación causó un gran conflicto social. Los mayos y yakis decidieron regresar caminando de Yucatán a Sonora. En la historia quedó una rencilla entre estos pueblos.

Este acontecimiento histórico fue retomado de manera creativa por María Alicia Martínez Medrado. El resultado una experiencia memorable, con una oportunidad creativa de limar asperezas y buscar una unión, la puesta en escena sumamente emotiva, fue un éxito total. De esta manera es que llegó el LTCl a Sonora y la fotografía *Retrato* pertenece a ese al periodo en el que se desarrollo el LTCl en este estado.

Retrato forma parte de un collage de 12 retratos de actores del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Oxolotán y Sinaloa. (este collage puede ser consultado en los anexos). En el mosaico aparece una diversidad de actores: mujeres, hombres, niños, adultos, jóvenes, personas de mayor edad, no hay ningún rasgo físico que los caracterice, son tomas muy cerrada, se trata de primeros y primerísimos planos, donde el sujeto llena la escena con su rostro. En libro son tres páginas las que ocupan este collage.

En el nivel morfológico

En el nivel morfológico inicio con una descripción del motivo fotográfico. Se trata de una mujer joven, de facciones finas. Posa de frente, su rostro está relajado, con la barbilla ligeramente levantada. Mantiene los ojos cerrados, muestra un sutil maquillaje que le delinea los párpados. Lleva el cabello suelto y ligeramente ondulado, el largo por debajo de los hombros, con un fleco que cubre parte de su frente. El único accesorio que porta son unos aretes cortos de forma circular.



Esquema. Retrato. I



Esquema. Retrato. II

Es una fotografía en blanco y negro, en gelatina sobre plata, en comparación con Mariposa que tiene el grano reventado, en retrato no se aprecia esa característica. Sobresale las líneas oblicuas que se forman con su cuello y también su rostro. (Veáse el esquema. Retrato. I, p. 146). El retrato está en primer plano, con corte a en la clavícula y un ligero aire por arriba de la cabeza, el fondo está desenfocado, estos puede ser por que la fotógrafa ocupó un diafragma muy abierto. El sujeto en primer plano con fondo desenfocado, tiene la intención de centrar toda la atención en la protagonista del retrato.

Las formas geométricas que se aprecian son triángulos, el más grande se forma en su rostro, como base el corte a la clavícula y la altura en la frente, el fondo borroso también se pueden apreciar dos triángulos, uno por cada lado (Veáse el esquema Esquema. Retrato. II p. 147).

Es un retrato nítido donde se aprecian detalles de la actriz como la textura de su piel, el volumen, ondas y forma de su cabello, la proporción de su nariz, ojos, boca, mentón y cejas. El retrato está iluminado con luz natural y suave, que entra de frente y baña ligeramente y de forma tenue su rostro, esta luz resalta las líneas del rostro de la actriz, de esta manera se marca un rostro de facciones finas.

Retrato es un fotografía en blanco y negro, que muestra equilibrio, bien contrastada, resultado de una correcta exposición. Esto quiere decir que la imagen no está ni subexpuesta ni sobreexpuesta. Lo que demuestra dominio de la técnica fotográfica por parte de Grobet. Es una imagen equilibrada con una amplia gama en la escala de grises. Las zonas mayores tonos negros son su cabello, sobretodo cercano al cuello y parte de la blusa que se deja ver en el encuadre. La nitidez del rostro de la actriz contrasta con el desenfoco del fondo.

Nivel compositivo

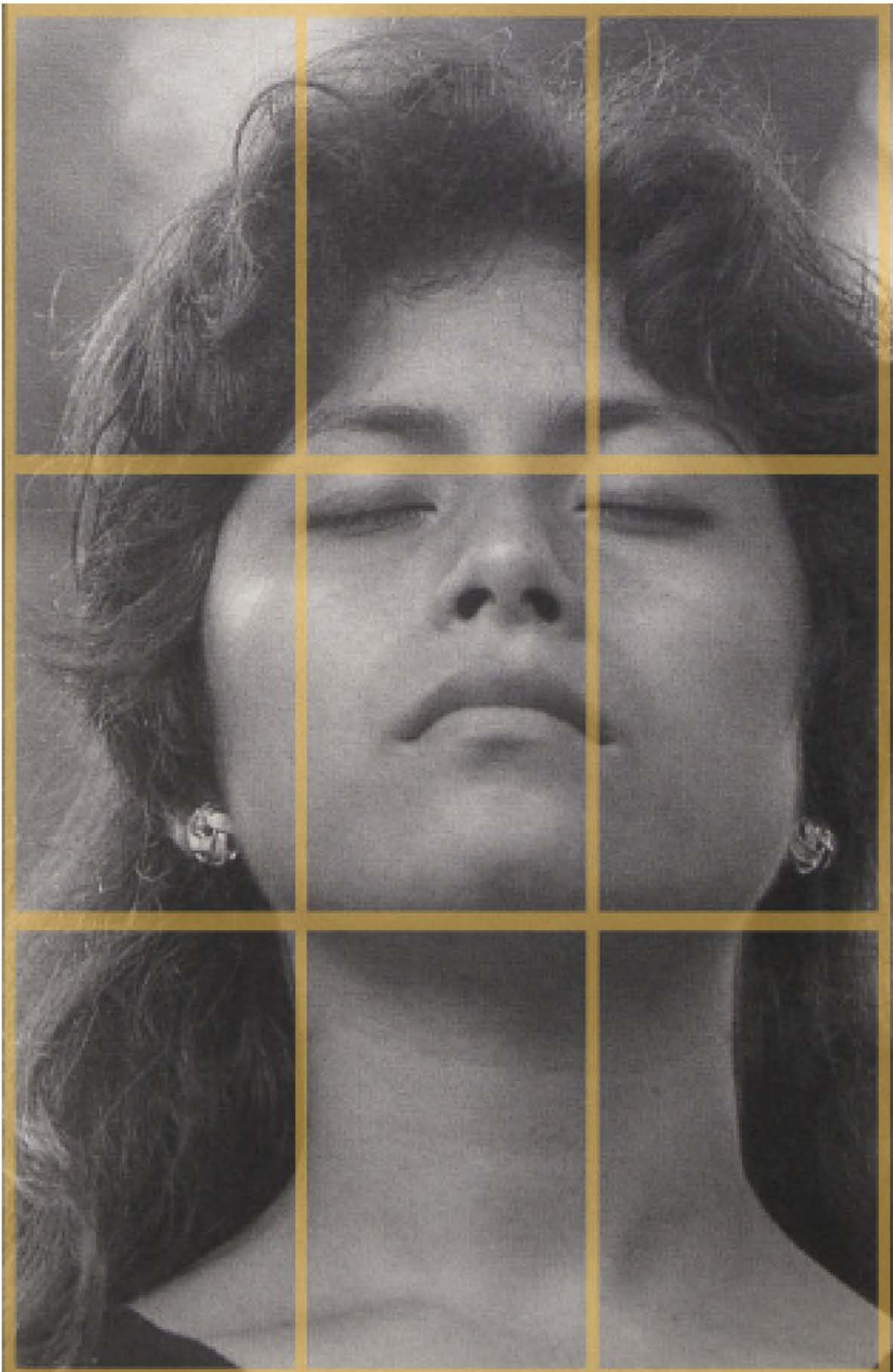
En el sistema compositivo se trata de una toma cerrada por lo que no ofrece una perspectiva con punto de fuga. Los componentes de su rostro son los únicos elementos del encuadre, por lo tanto no tiene ritmo, quizá podríamos hablar de un ligero movimiento debido a las ondas de sus cabello, sin embargo, se inclina a una imagen estática, tanto por los componentes que la integran como por la actitud de la actriz.

La pose y actitud de la actriz generan una ligera tensión, ella posa para un retrato, su actitud es relajada y sus ojos están cerrado. Tal proximidad y postura puede causar un desconcierto, esta cercanía con que se tomó la fotografía, corresponde a una distancia íntima donde solo permitimos entrar a nuestros seres más cercanos, en este espacio otorgamos confianza plena, pues el cerrar los ojos, nos vuelve vulnerable, estamos en desventaja de quien tiene los ojos abiertos. La tensión que se forma es justo por esa actitud de actriz, pues la fotografía ya no solo es para una persona o un grupo íntimo, sino al ser publicada en el libro y sitio web de la fotógrafa se vuelve masiva, es decir, esta pose íntima queda expuesta un público amplio, el resultado es que ante la interpretación connotativa y la masificación de la imagen se forma una ligera tensión.

Es una imagen simétrica, los elementos que aparecen del lado derecho también están en el izquierdo. Tiene una lectura vertical, que comienza en la frente y desciende por rostro, pasa por el cuello y llega a la altura de las clavículas. (Veáse el Esquema Retrato III, p. 150). *El punctum* está en el cuello, se ve un cuello fuerte de una mujer joven. En la regla de tercios, (Veáse el Esquema Retrato IV, p. 151) los puntos áureos superiores tocan los ojos, los puntos inferiores quedan en las mejillas dejando en el centro la barbilla. Es un retrato centrado ligeramente inclinado a la derecha, aunque esta situación puede haber sido una decisión editorial en la publicación del libro.



Esquema. Retrato. III



Esquema. Retrato. IV

En el espacio de representación el fondo está totalmente fuera de foco, por lo que no se puede saber si se trata de una toma en interior o exterior, podríamos inducir que se trata de exterior, pues ha sido la particularidad del LTCl, tanto en ensayos como las puestas en escena se han llevado en el exterior.

El cuadro es muy cerrado llena toda la escena. Si se trata de un ensayo o una puesta en escena podríamos inducir que hay más gente, el público y demás actores, quienes estarían fuera de campo. Podemos afirmar que se trata de una puesta en escena, desconocemos si se trata de un momento dentro de la representación escénica, un momento de ensayo o fue la fotógrafa quien montó la escena y dirigió a la actriz para tomar el retrato. En cualquiera de las posibilidades la postura habla de introspección, un momento de intimidad.

Retrato es una fotografía que hay cercanía con la actriz, es decir es una imagen habitable. La introspección que muestra la actriz, sale del campo, para invitar a la misma a espectador. Podemos percibir que es una fotografía empática, que promueve la identificación y cercanía.

La pose de la actriz es premeditada, tanto por la actriz como por la fotógrafa, por lo que no podríamos hablar de una imagen instantánea, del “instante decisivo”. Es una imagen que requiere un tiempo especial y momento de creación, el cual conlleva otro proceso cognitivo, de reflexionar la intensidad de la toma, lo cual va más allá que captar una imagen al instante.

En la temporalidad de la imagen podemos ver que el corte de cabello puede situarnos en la década de los ochenta y principios de los noventa, momento en el que este tipo de peinados eran común, justo el tiempo en que inició el LTCl en el estado de Sonora. Sobre el tipo de aretes, sería complejo determinar su tiempo, pues ese tipo de aretes se sigue utilizando. La actitud de la pose es universal a la condición humana, es decir un momento de introspección o reflexión es característica humana, por este motivo se vuelve atemporal, esto quiere decir que bien puede significar en cualquier tiempo.

La actriz al ser parte de una puesta en escena, muestra una narrativa concreta. Una secuencia en el tiempo: una preparación, un desarrollo y conclusión. Al momento del análisis no sabemos el tiempo exacto en que se tomó la fotografía, ni que personaje interpreta la actriz.

Nivel enunciativo

Por lo que se refiere al nivel enunciativo, cualquier fotografía en la medida que presenta una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. El examen de esta cuestión tiene notables parámetros para conocer la ideología implícita de la imagen y la visión del mundo que transmite.

En fotografía de retrato que ahora analizamos tiene un solo plano, el encuadre es cerrado, el rostro de la cabeza a la clavícula de la actriz llena la escena, el fondo que apenas se percibe de manera reducida por un costado de su cabeza está desenfocado. La toma es en contrapica, este ángulo se utiliza para realzar la presencia, para engrandecer al sujeto. *El putumc* está en el cuello, un cuello fuerte. La combinación del ángulo de la toma y la ubicación del *punctum* dan la sensación de fuerza, pero también, por la pose de la actriz, de algo sublime, quizá remonta a la idea de una deidad o de un tótem.

En este retrato, la mirada tiene otra connotación especial, pues la actriz mantiene los ojos cerrados. Como si la mirada la llevara dentro de ella misma, y ahí el espectador ya no puede ir, entonces queda latente, y pueden surgir preguntas como: ¿Qué hay dentro de esta mujer?, ¿quién es esta mujer, que en actitud demuestra tanta fortaleza? La mirada de la actriz nos conduce a una reflexión interna sobre su identidad.

La joven mostró su confianza, complicidad y aceptación al permitir entrar en su espacio íntimo a la fotógrafa. Esta situación es aún más vulnerable para la joven, por esta razón, esta imagen revela intimidad. Es como: “Dejar de ver, para que me vean”... Barthes (1986) opina que la

mirada está anclada en algún punto del interior. Cerrar los ojos es llevar la mirada a dentro. Esta fotografía invita al espectador ir dentro, pero allí, ya no se puede ir con la vista. Entonces, surge una pregunta, ¿qué hay dentro de esta mujer?

La esencia del sujeto es una búsqueda constante en los fotógrafos, el género del retrato su principal vehículo. Sin embargo, para Frida Girbach (2008) esto no es más que una ilusión, y lo describe con las siguientes palabras: “En el fondo esto ha sido mi obsesión: el cuerpo del monstruo (...) la alteridad es aquello a lo que la historia no puede llegar” (p. 13). Entre la otredad, la fotografía y el sujeto, está el retrato. Barthes (1989) hace comentario oportuno sobre este género fotográfico.

La fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad (...) La foto retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez aquel que creo ser, aquél que quisiera que crean, aquél que el fotógrafo cree que es y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. (...) En el fondo una foto se parece a cualquiera, excepto a aquél a quien representa. Pues el parecido remite a la identidad del sujeto, lo cual es irrisorio, puramente civil, incluso penal; el parecido me lo ofrece “en tanto que es el mismo”, mientras que yo quiero un sujeto “tal como él mismo” (p. 42-62)

Podemos darnos cuenta que el retrato siempre será subjetivo; su construcción y significación dependen del fotógrafo, sin embargo, no es preciso que logre su objetivo, es decir, captar la esencia de la persona. Estas declaraciones dan muestra la estrecha relación que existe entre la fotografía, el retrato y la antropología. La fotografía, como lo dice, Mraz (2015) es un medio, y este puede ser el vehículo de una búsqueda tanto para fotógrafos como para teóricos. Las posibilidades son infinitas; los encuentros, se proyectan en los externos, entonces: ¿es posible que la fotografía capte la esencia del sujeto? ¿pero de qué sujeto, el que toma la foto o de quien se toma la foto?

Tanto la toma cerrada, el fondo fuera de foco y las líneas oblicuas que se forman en su rostro, el cuello como centro de atención, son marcadores textuales que dan la impresión de una mujer fuerte, en un momento de introspección. Sin la tensión provocada por una mirada directa de los protagonistas, el espectador puede relajarse para contemplar la pieza de una forma distinta, es decir, sin una mirada presente del retratado, el espectador puede relajarse para contemplar la fotografía.

Como interpretación global del texto fotográfico, podemos afirmar que la fotografía que acabamos de analizar, Retrato, es una representación del trabajo documental de Grobet con el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. Al pertenecer el género de retrato, me parece que pone énfasis en los procesos individuales que se generaron dentro de un trabajo colectivo. Retrato es una imagen que bien puede significar los cambios personales que tuvieron los participantes del LTCl. El uso del blanco y negro en la película me parece una desición acertada en la conformación de un discurso documental. La pose de la actriz, es contundente para mostrar la perspectiva, desde la cual realizó su trabajo Grobet, además de que da muestra de la relación que construyó la fotógrafa con los integrantes del LTCl, tejió relaciones de respeto y empatía.

Comprobación de hipótesis

En este apartado del análisis intento probar como Grobet se aleja de un estilo folclórico al retratar a hombres y mujeres actores, de los primero pobladores de México, en un su trabajo creativo en el proyecto del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.

¿La fotografía de Lourdes es antropológica? considero que no, pues el género de fotografía antropológica está enmarcada en estudios con este enfoque, y no es este el caso. Sin embargo, hay una cualidad de la fotografía que es eje transversal de todos los géneros, se trata de que toda fotografía es un documento que testimonia. Y si bien la fotografía que realizó Grobet no es antropológica sino documental, sus imágenes testifican el proceso del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.

Ha sido una constante en la fotografía que el fotógrafo mantiene cierta relación de poder con el retratado, esto ocurre cuando el fotógrafo no es inconsciente de esta situación y actúa con poca prudencia y falta de respeto, solidaridad y compromiso. La relación que estableció Grobet con el LTCl, no se basó en una situación de poder, sino de empatía, y desde ese enfoque fue que realizó las fotografías. Su intención no fue tomar las fotografías para después salir y mostrarlas al exterior. Ha trabajado de manera constante y con recursos propios durante 33 años, la publicación dedicada a este proyecto donde se mostraran sus fotografías, aún está pendiente. Su objetivo no es un beneficio único y propio, la fotógrafa, pretende que con dicho libro se abran otras posibles puertas para seguir desarrollando el LTCl. Esto quiere decir que fotografió sujeto y no objetos.

Esta manera de proceder, constata que Grobet no fue una fotógrafa “súper turista”, es decir, no tomó fotos y se fue con el motín. Los 33 años continuos dan muestra del compromiso que la fotógrafa asumió con el proyecto. En los cazadores de imágenes no tienen consciencia, ni

empatía con el otro. En cambio, el proyecto de fotografía documental del LTCl, fue para Grobet la oportunidad, de tomar conciencia del otro, entender y aceptar el universo del otro, es decir de los primeros pobladores que participaron el LTCl.

La naturaleza es un componente esencial en el LTC, pues, en ensayos como representaciones se llevaron acabo al aire libre. En espacio de formación en Oxolotlán Tabasco la vegetación es abundante, demás, como lo vimos en la fotografía de Mariposa, una de las consignas para un examen de vestuario fue ocupar elementos naturales. La naturaleza ha tenido un papel fundamental, sin embargo, no ha sido sobresaliente a la presencia humana. Grobet entendió y respeto este principio, esto lo podemos constatar en sus imágenes, donde la naturaleza no tiene más importancia que el misma persona, además, hay movimiento y dinamismo, no una cuestión estática característica del pictorialismo, no es una visión bucólica y perenne, pero sí encontramos poesía en su trabajo. Que los actores intervengan la naturaleza para realizar su vestuario y puestas en escena, es en sí una acción contraría al pictorialismo.

En la fotografía de Mariposa, el vestuario elaborado de con elementos naturales, puede confundir con la idea de un una sintaxis fotográfica. El indicador que lleva cuestionarnos si la fotografía de Lourdes son indigenistas o no, tiene que ver directamente con una sintaxis visual que se conformó a finales del siglo VXII. Ciertos objetos e incluso materiales son asociados a una fotografía indigenista, esta sintaxis quedó guardada en el imaginario social. Situación que nos puede llevar a pensar que se trata de una fotografía indigenista, sin embargo, no lo es, pues la intención de la fotógrafa es alejada de esta postura.

Conviene tomar en cuenta las recomendaciones Mraz, Monroy y José Antonio, cuando dicen que hay que saber cuales fueron las intenciones del fotógrafo para realizar toma. En la entrevista exclusiva que me concedió Grobet para esta tesis, pude constatar que su intención fue honesta al asumir el compromiso de documentar un proyecto que causó un impacto positivo en muchas personas.

La fotografía, al inicio del proyecto no estuvo libre de la influencia, por la información que se comparte en el imaginario social: ideas, juicios y demás de lo que conlleva ser “indígena”. En una reflexión particular, -dice Grobet “se reprochó retratar al indio bonito”-. Su perspectiva cambió al inmiscuirse en el proyecto, esto le dio la oportunidad de “mirar con sus propios ojos”, dejar un lado la información del imaginario colectivo, es decir, pudo quitarse esa mirada indigenista y percibir a los integrantes del LTCI como personas en formación profesional en el campo del teatro. Personas, más allá de cualquier raza, etiqueta o prejuicio. Seres humanos llenos de particularidades y con un potencial creativo por desarrollar. Más allá de indígenas, Grobet, retrato, seres humanos. De esta manera queda comprobada la hipótesis inicial, Grobet retrató al LTCI alejada de un enfoque folclórico. La insistencia en que encasillar estas imágenes como folklóricas, es por que en el imaginario social, aún hay un sesgo grande de ideas indigenistas. Tal parece, que predomina un inconsciente óptico, permeado por la imagen que se ha difundido y consolidado como estereotipos acerca del lo indígena y antropológico. Como bien lo dice Mraz, esta situación se vuelve un problema político. La consciencia y educación visual, - saber leer una fotografía, pueden contribuir a limpiar ese imaginario óptico.

Conclusiones

El laboratorio de Teatro Campesino e Indígena ha sido un proyecto honesto y comprometido. Mientras lo dirigió María Alicia Medrano el proyecto tuvo un impacto trascendental que logró cambiar la vida de manera positiva para varios de sus integrantes. Desde que Medrano ya no está a cargos, las actividades han sido inconstantes, desvinculadas y lejos del alcance que tuvieron en sus mejores tiempos.

El LTCl es un proyecto de un gran impacto social con grandes aportes positivos. En sociedad y las autoridades correspondientes está pendiente reactivarlo. En la academia es una línea investigación también pendiente, que puede estudiarse desde distintos enfoques. Este trabajo es un pequeño acercamiento, el libro que está pendiente de Grobet, es otro más desde un enfoque estético y documental mediante la fotografía.

Los primeros pobladores de México han sido uno de los grupos más desprotegidos y vulnerables desde la conquista de América. Del exterior, por ajenos han sido nombrados como: “indígenas”, “indios”, “pueblos originarios”, generalmente con una connotación de negativa. Esta forma de ver al “otro”, (en México ha sido siempre los primeros pobladores) quedó registrada y consolidada en estereotipos y prejuicios, que con el tiempo han permanecido.

Los primeros pobladores han sido, no sujeto, sino objetos de estudios de todos los campos científicos. Se han tomado como una construcción plástica para material pictórico, fílmico, literario, y hasta botín político y mercancía cultural. En distintos periodos de la historia del país, han formado una pieza clave para un proyecto de nación, en el que la inclusión, solo queda en las palabras. Se ha concedido el derecho a ser iguales, sin embargo, aún no se reconoce la libertad de ser diferentes.

Las distintas maneras de mirar a los primeros pobladores, desde el enfoque antropológico,

racista, de catalogación, folclórica se traslapan en un mismo tiempo que comparte distintas realidades... Así es nuestro presente: ningún esfuerzo ha sido suficiente para mirarnos con igualdad.

La fotografía es un medio, que también ha servido a las formas de ver el mundo que predominan en el inconsciente colectivo. Pensamientos y posturas de quien oprime el obturador se revelan en la imagen. Si no hay un razonamiento crítico del fotógrafo, las ideas discriminatorias se siguen repitiendo en las imágenes. La cámara fotográfica puede ser una agresión o un enlace de empatía. En el primer caso, llega el “fotógrafo súper-turista”, roba imágenes, y se olvida de toda responsabilidad y compromiso. En el segundo caso, hay una actitud crítica y analítica del fotógrafo, por lo tanto, de respeto y de una propuesta crítica.

Considero que la propuesta de fotografía documental de El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Grobet es un aporte insoslayable para la fotografía Mexicana. El enfoque documental con que presenta el proyecto, está estructurado con recursos estéticos, en este caso el uso de película infrarrojo, el cual considero está relacionado con la constante que aparece en su obra por la intervención del paisaje, dejan a un lado la idea ya caduca de la realidad directa, para centrarse en un recurso que ponga énfasis en su discurso visual, el cual lleva otro tiempo de creación, con un proceso cognitivo y emotivo distinto al de capturar un instante.

Es también de gran importancia su aportación como fotógrafa documental, pues en relación con el trabajo de los fotógrafos documentalistas contemporáneos, incluso de Sebastián Salgado, hay coincidencias, por ejemplo la actitud de inmiscuirse o penetrar de manera profunda y empática con la población y el lugar que documentan, además el tiempo prolongado de creación, (lo cual da justamente la oportunidad de inmiscuirse de manera profunda en el proyecto), en el caso de Grobet, el proyecto fue intermitente, razón por la que su tiempo de creación fue aún más prolongado.

Además de la fotografía documental en el género de retrato, considero que la fotógrafa también hace aportaciones, a la vez que cuestiona el propio género, lo que lleva a un replanteamiento de estos enfoques fotográficos.

En los resultados del análisis pude darme cuenta que Grobet retrata personas, seres humanos, y no “indígenas”. La insistencia en mirar dichas fotografías con un enfoque antropológico o indigenista, están vinculadas con la información que hay en un inconsciente colectivo, y con esto una forma de mirar. Clasificar el proyecto fotográfico de Lourdes Grobet sobre el LTCI en antropológico o indigenista sería afirmar que la fotógrafa es racista, esto tiene que ver con el papel que la fotografía jugó en la historia de la antropología.

Es decir, por su supuesto valor mimético o analógico, la fotografía en particular operó generalmente de acuerdo con las teorías evolucionistas, estas de corte racista, la fotografía fue una herramienta metodológica en la documentación de “la otredad” en la antropología. Este enfoque es contrario al trabajo que realizó Grobet.

Si bien la fotografía antropológica en su forma más burda, exponía de frente y de perfil a sus sujetos retratados, contra fondos neutros y generalmente aislados de un contexto, inventariaba y apoyaba la construcción de un gran archivo de cuerpos y datos antropométricos. Las fotografías de Grobet son ajenas a esta forma de conformar un índice antropológico

Lo que sí encontramos en su obra es una fuerte asociación con el tipo de imágenes indigenistas producidas hasta finales de los años cincuenta: el aislamiento del sujeto en primer plano, el ángulo en contrapicado que significa y engrandece, el fondo neutro. Considero que estos son elementos compositivos que tienen la intención de poner énfasis en su discurso visual y en este resaltar la presencia del sujeto, ya no del “otro”, “el indígena” o “el indio”. La insistencia de ver estas imágenes con un corte antropológico e indigenista tiene que ver más bien con un inconsciente óptico indigenista que prevalece en nuestro país. Lo que hace Lourdes Grobet

en el proyecto de fotografía documental sobre el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena no es hablar del otro, sino reflexionar sobre la capacidad creativa de cierto grupo marcado por ciertas diferencias. No es un estudio del otro, sino una articulación de un encuentro intercultural, personal, a veces intimista, por estas razones es que llegamos a sentir cierta cercanía con sus imágenes. Las fotografías de Grobet pueden llevarnos a romper estereotipos y cuestionar tanto a la misma fotografía en sus distintos géneros. La historia de nuestro país ha transcurrido entre la antropología, la arqueología, la fotografía y la construcción de identidades, han constituido nuestra forma de ver.

Considero importante resaltar que en análisis de las fotografías se demostró que Grobet tienen un manejo de la técnica fotográfica, además de el desarrollo de conceptos dentro de sus creaciones. Por lo tanto considero que la fotografía es también un referente en la historia de la fotografía mexicana.

Para la fotografía queda una reflexión: ¿de qué manera se puede retratar a los pueblos originarios, sin despojarlos de su esencia humana? ¿Es posible realizar estas imágenes por quienes no son indio, o solo podrán tomar estas imágenes, integrantes de los pueblos originarios? ... ¿cómo serán las fotografías de los pueblos originarios en 30 años? Cómo será el mundo que haya incluido a los pueblos originarios, no como objetos de investigación o de materia plástica, sino como seres contemporáneos, con una cosmovisión diferente, que les permite habitar este tiempo.

Un ejercicio de consciencia óptica nos podría permitir observar más allá de ciertos cánones establecidos. Dejar de ver, para observar, conocer y entender, es decir una práctica de visión crítica.

Necesitamos aceptar que vivimos en un mundo, no solo en un país, diverso, que cada uno forma parte de esa diversidad. Comprender que todos formamos una unidad; es distinto a una

tolerancia, pues la tolerancia, es la aceptación de algo no permitido, no aceptado. Necesitamos entender que en el otro, nos reflejamos, que en la mirada y la existencia del otro, se da nuestra existencia. Y parte de esta existencia se encuentra, para los habitantes de México, en sus primeros pobladores, por lo tanto es parte de nuestras raíces. Tomar conciencia de esto nos haría mejores seres humanos. Esto contribuiría a disminuir los grande problemas de la humanidad, como la guerra y la discriminación.

Referencias

BIBLIOGRAFÍA

- Achim, Miruna (2011) "Las llaves del Museo Nacional" en Escalante Gonzalbo Pablo (comp.) La idea de nuestro patrimonio cultural, México, CONACULTA.
- Arnal A, Atila de tinta y plata: *La fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México. 1910-1915.* (2010). México, Instituto Nacional de Antropología, pp. 164.
- Baeza, Pepe. (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa.* Barcelosna Gustavo Gili. pp. 15.
- Bartras A, Morenos A, Ramírez. E, (2000) *De fotógrafos y de indios*, México, Tecolote.
- Burke. P, (200) *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona, Cultura Libre.
- Casanova R., "De vista y retratos: La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890", en *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, (2005). México, Lunwerg. p. 3-23
- Casanova R. (2010), "El indio exhibido", *El indígena en el imaginario iconográfico*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, p. 137- 152
- Debroise. O, (2005), *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gil, p. 380
- Dorotinsky. D. (2010)"La fotografía en México en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX", *El indígena en el imaginario iconográfico*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, pp. 103 - 136.
- Gamio. M, (1982) *Forjando patria*, México, Porrúa, p. 210
- El ojo de vidrio: cien años de fotografía del México indio*, (1993), México, Banco Nacional de Comercio Exterior, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana
- Joaquín J. *Se llamaba Vasconcelos* (1997), Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 215
- Figarrella M. (2002). *Edward Weston y Tina Modotti en México: Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionarios*, México, UNAM, p. 230
- Freud G. (2004), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 207
- Fontcuberta, Joan. (2001) *El beso de Judas: fotografía y verdad*, 2º, Barcelona, Gustavo Gili
- Gorbach F. (2005) *El monstruo objeto imposible, estudio sobre teratología mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, p. 243.
- Grobet L, *Lourdes Grobet*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Imagen, 2005, p. 514
- Poniatoska E. y Dehesa G. (1994), *México Indio. Testimonios en Blanco y negro*, México, InverMéxico, p. 191.
- Martínez. M, El desfile de los harapos: tradición, estética e ideología en la serie foto grafías sobre

“tipos populares” realizada en el estudio Cruces y Campa (1862-1876), (2007) México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, p. 144.

Masse P. (2000). *Cruces y Campa: Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de vista*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, p. 31

Meyer, P (2000), *Hacia una redefinición de la fotografía*, México, Disponible en Zona Cero: <http://v1.zonezero.com/editorial/abril00/pdf/abril00.pdf>, consultado en abril del 2017

Mraz. J. (2010). *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos de México*, D.F, Instituto Antropología e Historia, p. 241

Mraz. J. (1999) *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano, INA, p. 233

Montellano. F. (2011) Charles B. Waite: la época de oro de las postales en México, 2º ed, México, CONACULTA, México. p.32

Monrroy R. (2004). El sabor de la imagen: tres eflexiones, México, Universidad Autónoma Metropolitana, p. 101

Lumholtz, C. (1981) México desconocido: cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la tierra caliente de Tepic y Jalisco y entre los traslados de Michoacán. 3ª ed. Comisión Nacional Para el desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006, pp. 336

Pérez R. (2003) Estampas de nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre la cultura popular y nacional, 2ª edición, CIESAS, México, p. 237.

Roland B. (1986), *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, México, Paidós, 1986, p. 380

Roland B. (1999), *La cámara lúcida*, España, Paidós Comunicación, 1989, p. 185

Ruy. A. (2006) *La tarjeta postal*, México, Artes de México y el Mundo, 1999, p. 80.

Sontang S. (2006), *Sobre la fotografía*, México, Santillana, Ediciones Generales, p. 285

Vasconcelos J. (2009), *La raza cósmica*, Porrúa, México, p. 164.

Urias B. (2009) *Indígena y criminal: interpretación del derecho y la antropología en México 1871 y 1921*, México, Universidad Iberoamericana, p.223

La casa del estudiante indígena: 16 meses de labor en un experimento psicológico colectivo con indios: febrero 1926-juni 1927, (1927). Talleres gráficos de la Nación, p. 164.

HEMEROGRAFÍA

Aguilar A. “Los tipos populares en México entre 1859 – 1866”, *Alquimia*, número 51, México, Sinafo-INAH 2014, p. 7-21

Araujo A, (2014) “Mestizos, indios y extranjeros: lo propio y lo ajeno en la definición antropológica de la nación. Manuel Gamio y Guillermo Bonfil Batalla” en *Nación y Alteridad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, México

Cruz N., (2002-2004) “Indígenas y criminalidad en el porfiriato” en *Ciencias*, número, 60-61, México, , p. 50-56

De los Reyes A. (2002-2003). "Hugo Brehme y Sergei Eisenstein: una convergencia" *Alquimia*. V6, N16, México. p. 26

Dorotinsky. D, (2007) *La puesta en escena de un archivo indigenista: el archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, Cuicuilco*, volumen 14, número 41, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, septiembre-diciembre , p. 43-77

Dorotinsky Alperstein Deborah, (2004) "Los tipos sociales desde la austeridad del estudio", en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 7, núm. 21, , p. 14-25.

Dorotinsky D. (2000) *Graciela Iturbide 55, Cuauhtémoc Medina*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXIV, número 80.

Hernández O, "La fotografía como técnica de registro etnográfico", México, Cuicuilco, volumen 6, número 13, mayo-diciembre, 1998.

Jesse L. (2002- 2003) "La exportación de lo mexicano: Hugo Brehme en y en el extranjero". *Alquimia* núm 16. p. 30

Lerner J, (2007) *El impacto de la modernidad: fotografías criminalistas en la ciudad de México*, México, Turne, p. 135

López Nacho, "El indio en la fotografía" en INI, 40 años después: revisión crítica, México, INI, 1988.

Martínez A. (2010) *La construcción del conocimiento en ruta. Expediciones antropológicas y arqueológicas en México a finales del siglo XIX*, *Antípoda*, numero 11.

Massé P. (1992), "Ilusiones compartidas entre la albúmina y el óleo. Las tarjetas de visita de Cruces y Campa" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto Nacional de Historia, volumen 16, 1992, p. 125-136

Mendes O. (1993), "Cine y realidad", en *Antropología*, número 5, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, p. 30-35.

Monroy R. (2001), "De formas, mentalidades y contenidos" en *Historias*, número 48, México, pp. 131-133.

Mraz J. (1993), "Algunas inquietudes en torno a la antropología visual", *Antropológicas - Instituto de Investigaciones Antropológicas*. UNAM, número 5, México, pp. 47-51

Mraz J, (2010) "La lente migrante de Walter Reuter", en *Walter Reuter el viento limpia el alma*, Berlín, Lunweg, pp.236

Mraz J. (1998), "Una historia crítica de la historia gráfica", en *Cuicuilco*, volumen 5, número 13, México, 1998, p. 77-92.

Pérez A. (2011), "Lo pintoresco y el costumbrismo en tipos populares mexicanos", *Diario de campo*, en *Mediateca INAH*, número 4, México.

Petroni M. (2009) "La recepción de la imagen. Una reflexión antropológica sobre la representación del indio en México" en *Centro de Investigaciones y Estudios Superiores Antropología Social*, DF, México, p. 128-150

Pérez S. (2011), "Lo pintoresco y el costumbrismo en tipos populares mexicanos" en *Diario de Campos*, número 11, México, Instituto Nacional de Antropología. p. 7

- Pérez R. (1998). "Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente para la historia de México" en Cuiculco, número 13, México, p. 9-29
- Ochoa S. (1997), "Historias de un archivo", en Luna Córnea, número 13, México, CONACULTA, 1997, p.11-15
- Ramírez E. (2001), "La fotografía indígena e indigenista", en Ciencias, número 61, México, p. 119-125
- Rodríguez G. (1998), "Recobrando la presencia. Fotografía indigenista mexicana en la Exposición Histórica-Americana de 1892" en Cuiculco, pp. 123-144.
- Ruiz A. (2010) "La construcción del conocimiento en la ruta. Expediciones antropológicas y arqueológicas en México a fines del siglo XIX" en Antípoda, Colombia, p. 215-237
- Sánchez D. (2014), "Una aproximación a la historia de los hallazgos arqueológicos y los registros etnográficos y lingüísticos en Michoacán del siglo XIX" en Tzintzun. Revista de Estudios Históricos, número 60. p. 1-36
- Schöttle, Hugo. (1982) Diccionario de la Fotografía, Barcelona, Blume, pp. 127
- Serrano C. y Rodríguez M. (1993), El pensamiento y obra pionera de Nicolás León en la antropología física mexicana, en Anales de Antropología, número 30, México, pp. 33- 44
- Urías B. (2000-2001), Medir y civilizar, Ciencias, número 60, México, p.28-36
- Villela S. (2010), "La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana", en Antropología, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, número, 89, México, 2010, p. 64-74
- Villela S (1998) , Fotógrafos viajeros y la antropología mexicana, en Cuiculco, número 13, México, p. 105 – 122
- Samuel V., "Los Zapata de Amando Salmerón", manuscrito inédito.
- Villela S. "La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana", en Antropología Boletín, número 89. México, INHA, p. 64-74
- Urteaga A. (1992), " La narrativa etnográfica de Carl Lumholtz" en Cuiculco, número 29-30, p. 13-18
- World Press Photo. 30 Años de Fotoperiodismo Internacional. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Museo Rufino Tamayo. México, 1989. pp. 5-6.

RECURSOS DE INTERNET

- Cruces y Campa. Disponible en <http://sinafo.inah.gob.mx/cruces-y-campa/> Consultado el 9 de agosto de 2015
- Cruces y Campa. Tipos Mexicanos, en Galería López Quiroga. Disponible en <http://www.lopezquiroga.com/fotos/detalle/51d452c6-eae4-4962-b94d-4369cdbab7f9> Consultado el 9 de agosto de 2015.
- Rosa Casanova y Oliver Debroise, Fotógrafos de cárcel, en Nexos, 1 de noviembre de 1987. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=4879>. Consultado el 26 de marzo de 2016.
- Análisis fotográficos, y textos sobre el lectura fotográfica que el profesor Óscar Colorado ha publicado en su sitio web. Disponible en <https://oscarenfotos.com/?s=Lectura+fotografica>. Consultado 25 de julio de 201

Walter Reuter, "El compromiso poético de la fotografía", en Perfiles, número 1, volumen 1, México 1983, p.24-26 (Consultar quién escribió este artículo)

Villareal R. (2014). "hoy todos somos fotógrafos pero con una cultura visual escasa": Pedro Meyer, Magis, julio. Disponible en: <http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer>. Consultado en mayo 2 del 2016

VIDEOS

José Benito Ruíz, "Pioneros de la fotografía" en Un año de la fotografía, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=p2x7QNOJi2E>. Consultado el 15 de febrero de 2016.

Índice de fotografías y esquemas

- Foto 01. Retrato; Carl Lumholt. México Desconocido. p. | p. 16
- Foto 02. Retrato antropométrico; Carl Lumholtz. México Desconocido. p.| p. 20
- Foto 03. Retrato grupal antropométrico; Carl Lumholtz. México Desconocido. p. | p. 21
- Foto 04. Retrato de prácticas antropométrica; Carl Lumholtz. México Desconocido. p. | p.25
- Foto 05. Retrato antropométrico; Carl Lumholtz, de México Desconocido. p. | p.26
- Foto 06. Retrato prácticas antropométricas; Carl Lumholtz. México Desconocido p | | p. 27
- Foto 07. Carl Lumholtz con los rarámuris; de México Desconocido .p | p.30
- Foto 08. Retrato prácticas antropométricas; Carl Lumholtz. México Desconocido. p | p. 33
- Foto 09. Mujer moliendo nixtamal; Cruces y Campa. Ca.1870. INAH 453787. | p. 39
- Foto 10. El aguador; Cruces y Campa. Ca. 1870. INAH 453806 | p. 42
- Foto 11. El aguador ; Cruces y Campa. Ca. 1870. INAH 453806 | p. 42
- Foto 12. Vendedor de gallinas; Ca. 1870; Cruces y Campa. INAH Inv. 453780 | p. 45
- Foto 13. Niño torito, tambor; Ca. 1870; Cruces y Campa. INAH Inv. 453791 | p. 45
- Foto 14. Judero; Ca. 1870; Cruces y Campa. INAH Inv. 453786 | p. 45
- Foto 15. Vendedor de frutas; Ca. 1870; Cruces y Campa. INAH Inv. 453781 | p. 45
- Foto 16. Vendedor de peras; Ca. 1870; Cruces y Campa. INAH Inv. 453796 | p. 45
- Foto 17. Vendedor de pieles curtidas; Ca. 1870; Cruces y Campa. INAH Inv. 453795 | p. 45
- Foto 18. Vendedora de hortalizas en su chalupa; Ca. 1870; Cruces y Campa. INAH Inv. 453787 | p. 45
- Foto 19. Trajineras en el canal de Santa Anita, retrato; Ca. 1870; Cruces y Campa. INAH Inv. 453784 | p. 45
- Foto 20. Retratos de presos; Fotografía tomada Indígenas y Criminalidad | p.49
- Foto 21. Retratos de presos; Fotografía tomada Indígenas y Criminalidad, p.97 | p. 51
- Foto 22. Fotografía tomada de El impacto de la modernidad.p.97 | p. 53
- Foto 23. Niña con falda tejida retrato; C.B. Waite. Ca.1904, INAH | p.55
- Foto 24. Niña con falda tejida retrato; C.B. Waite. México, Ca.1904, INAH. | p. 55
- Foto 25. Mujer adolescente con cesto; C.B, Waite. Ca.1906, INAH. 120400 | p. 55

- Foto 26. Milcumbres, Fotografía tomada de México Pintoresco | p. 60
- Foto 27. Hombres frente a una laguna, Hugo Brehme. Ca.1940. INAH. 372732 | p. 61
- Foto 28. Burros cargan leña, Hugo Brehme. Ca.1925, INAH. 372208 | p. 65
- Foto 29. Ejecución de los asesinatos de (...), Chalco Estado de México; Casasola 28-03-1909,. INAH. 196868 | p. 71
- Foto 30. Casas de indígenas, Casasola, Ca.1914, INAH. 4930 | p. 72
- Foto 31. Revolucionario zapatista al parecer frente a un parque, Casasola, Ca.1914, INAH. 4930 | p. 73
- Foto 32. Prisionero zapatista y sus custodios, Ciudad de México; Casasola, ca.1913. INAH. 6031 | p. 74
- Foto 33. Fotografía tomada de La casa del estudiante indígena: 16 meses de labor en un experimento psicológico colectivo con indios: febrero 1926-juni 1927, Talleres gráficos de la Nación, 1927. p. | p. 81
- Foto 34 Fotografía tomada de La casa del estudiante indígena: 16 meses de labor en un experimento psicológico colectivo con indios: febrero 1926-juni 1927, Talleres gráficos de la Nación, p. | p. 83
- Foto 35. Tomada de La casa del estudiante indígena: 16 meses de labor en un experimento psicológico colectivo con indios: febrero 1926-juni 1927, Talleres gráficos de la Nación, 1927, p. | p. 85
- Foto 36. Francisco Patricio 18 años Mazahuatl. Tomada de La casa del estudiante indígena: 16 meses de labor en un experimento psicológico colectivo con indios: febrero 1926-juni 1927, Talleres gráficos de la Nación, 1927, p | p. 89
- Foto 37. Señor de Papantla de Álvarez Bravo. Tomada de su sitio web. | p. 100
- Foto 38. Mariposa, Lourdes Grobet, | p. 125
- Foto 39. Niño hoja, Héctor García, | p. 143.
- Foto 40. Semana Santa Cora, Héctor García, | p. 143
- Foto 41. Retrato Sinaloa, plata sobre gelatina, | p. 145
- Foto. 42. Mantarraya; Oxolotán, infrarrojo, Lourdes Grobet, | p. 231|
- Foto. 43; Insecto; Oxolotlán, diapositiva, Lourdes Grobet, | p. 232|
- Foto. 44. Árbol, Oxolotlán, diapositiva, Lourdes Grobet, |p. 233|
- Foto. 44. Armadillo, Oxolotlán, diapositiva, Lourdes Grobet, | p. 234
- Foto.45. Sol, Oxolotlán, diapositiva, Lourdes Grobet, | p. 234
- Foto.46. Pájaro, Oxolotlán, diapositiva, Lourdes Grobet | p. 235
- Foto 47. Tortuga, Oxolotlán, diapositiva, Lourdes Grobet | p. 235
- Foto. 48. Hombre maíz, oxolotlán, plata sobre gelatina | p. 236

- Foto. 49. Collage de 12 retrato del LTCl de Oxotlán y Sinaloa | p. 237
- Foto. 50. Espacio escénico de Oxotlán, plata sobre gelatina | p. 238
- Foto. 51. Mayos y venados, Sinaloa, diapositiva, Lourdes Grobet | p. 239
- Foto. 52. Mayos y venados02, Sinaloa, diapositiva, Lourdes Grobet | p. 239
- Foto. 53. Bodas de sangre, Ciudad de México, diapositivas | p. 240
- Foto. 54. Yuri, Oxotlán, diapositivas, Lourdes Gobet | p. 241
- Foto. 55. Aluches. Xochen, plata sobre gelatina, Lourdes Grobet | p. 242
- Foto. 56. Romeo y Julieta, Nueva York, Lourdes Grobet | p. 243
- Foto. 57. Bodas de sangre, Nueva York, Lourdes Grobet | p. 244
- Foto. 58. Bodas de sangre_02, Nueva York, Lourdes Grobet | p. 245
- Foto. 59. Bodas de sangre_03, Nueva York, Lourdes Grobet | p. 246
- Foto. 60. Bodas de sangre_04, Nueva York, Lourdes Grobet | p. 247

Esquemas

- Mariposa I, p. 130
- Mariposa II p. 131
- Mariposa III. p. 137
- Mariposa IV. p. 138
- Retrato I, p. 148
- Retrato II p. 149
- Retrato III. p. 152
- Retrato IV. p. 153

Índice de anexos

En este apartado presento algunos documentos e imágenes, con de gran valor histórico para la fotografía y una relación directa con este estudio. Los cuales ayudan comprender, complementar y ampliar los dicho en esta investigación. A manera de lista describo brevemente por que tal documento tiene una importancia relevante.

I.Semblanza completa del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena

Al ser el tema central de la investigación es primer documento que anexo. Este corresponde a una recopilación e interpretación de la poca información que hay al respecto. Tal documento es más extenso que el que presento en el apartado de análisis, sin embargo sigue siendo breve, queda mucho por investigar, documentar y escribir sobre el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.

II. Entrevista con Lourdes Grobet.

La entrevista que concedió la fotógrafa Lourdes Grobet exclusivamente para el tema de esta tesis, ayuda a comprender mejor el proyecto del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena además de un acercamiento a su a la fotógrafa y su perspectiva.

III. Fotografía-No pintura de Edward Weston

Edward Weston fue un reconocido fotógrafo estadounidense que gozo de cierto prestigio, sobretodo por haber roto y estar a contracorriente del enfoque pictorialista en la fotografía. Tal enfoque marco profundamente la manera de retratar y ver a los primeros pobladores de México. El trabajo y postura de Weston es contundente primero sigue la tendencia pictorialista, sus trabajos de retrato fueron buscados por este enfoque, después, en un ejercicio de reflexión y critica se opone a este enfoque. Weston tuvo una influencia en la fotografía mexicana, por lo tanto también sus posturas..

IV. Opinión sobre la fotografía de Tina Modotti

Tina Modotti alumna de Weston, debido a que su obra fotográfica la realizó en México, a

pesar de ser de origen Italiano, se considera la obra de Modotti, como parte de la fotografía mexicana. Modotti también se opone al pictorialismo y como muestra deja un documento.

V. Carta de Zapata a fotógrafo Salmerón.

Los caudillos de la Revolución Mexicana se dieron cuenta del impacto de la fotografía como propaganda, incluso hubo algunos que llevaron su propio fotógrafo o cineasta, el siguiente documento da testimonio del reconocimiento de la fotografía en tiempos de la Revolución Mexicana.

VI. El indio en la fotografía de Nacho López

La postura del reconocido fotoensayista mexicano Nacho López, sobre la forma de retratar a la otredad es plasmada en un documento dentro de la recopilación de 30 años de labor del Instituto Nacional Indigenista.

VII. A menos que Nacho López

Escrito breve que publicó en el prólogo de su libro *Los pueblos de la bruma y el sol*. Donde da una propuesta de cómo deberían realizarse el trabajo fotográfico cuando se tiene que fotografiar a los primeros pobladores

VIII. Cara al tiempo de Octavio Paz

Cara al tiempo es un poema que dedicó Octavio Paz a Manuel Álvarez Bravo, en donde hay una relación del blanco y negro como dentro del discurso de la fotografía documental.

XIX. Cartas recurrentes de Alfredo López Austin

Es un texto que dedica el reconocido historiador Alfredo López Austin, a Graciela Iturbide, en el le menciona que la fotógrafa se interesa en retratar al otro, y finalmente, el otro es que uno se reconoce y que el otro forma parte de uno, por lo tanto es uno mismo. Considero que este texto ayuda a comprender una relación de igualdad con los demás, y dejar a un lado las categorías que hemos asignado, para interactuar con la diversidad.

X. Las fotografías del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena

En este apartado agrego una copia de las fotografías del LTCl que aparecen publicadas en el *libro Lourdes Grobet*.

I.

Semblanza completa del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena

María Alicia Martínez Medrano nació el 24 de noviembre de 1937 en Ciudad Obregón, Sonora. Al cumplir nueve años se mudó a vivir con su familia a la Ciudad de México, aquí estudió la primaria en el Colegio. El bachillerato en la Ursuline Academy, de Nueva Orleans, Estados Unidos. Al terminar regresó a la Ciudad de México y cursó la carrera psicología en la Universidad Nacional Autónoma de México, además estudió teatro con Virgilio Mariel y Seki Sano de 1961 a 1968, esta actividad le sirvió para entrar en contacto con el teatro campesino.

Una de las primeras experiencias que tuvo Medrano con la cultura indígena, fue en el estado de Sonora, cuando ella tenía nueve años, vio la danza del venado. Ante este ritual quedó cautivada, y con el tiempo, marcaría su desarrollo profesional.

Es una pasión mía trabajar con indígenas porque ellos nos reeducan. Creo que ellos serían los únicos que se van a salvar si el neoliberalismo se mantiene en hacer puro dinero. Y ellos me enseñaron en estas ceremonias que hicieron, porque vienen a pedir, en sus respectivos idiomas, por sus hijos, sus hermanos, sus padres, su pueblo, su cultura, su país y el mundo, paz con justicia y dignidad.. (..)

Medrano buscó el reconocimiento de las manifestaciones de artísticas de las culturas originarias. Pues, existe un desprestigio hacia éstas, la directora lo expresa así: “Desde la

conquista se ha considerado como ‘bellas artes’, las manifestaciones europeas y mestizas. El arte indígena ha quedado relegado en la etiqueta de ‘arte popular’... (...). Pensemos lo que pensemos, estos son nuestros orígenes” Algunas festividades indígenas, principalmente danzas y algunos rituales, se han convertido en espectáculos folclóricos de atractivo turístico. Esto es solo responde a un interés económico, pues el valor intangible del arte vivo de las culturas originarias, es desconocido.

ANTECEDENTES

A causa de las revueltas y persecuciones políticas que vivió el país en 1968, Medrano dejó la ciudad de México, para refugiarse en Yucatán. Tres años después de su llegada, en 1971, creó el taller de teatro Virgilio Mariel. Aquí trabajó durante ocho años con más de 5 mil alumnos henequeneros y fundó el centro cultural Cordemex. Esta experiencia, le ayudó a formar su propio sistema de enseñanza-aprendizaje basado en el Método Stanislavski.

En 1982 el gobierno de José López Portillo culpó a la directora de “formar guerrilleros y no actores”. Esta acusación les sirvió de pretexto, para expulsarla del estado. Medrano se refugió en Coahuila, allí inició un taller de teatro con trabajadores mineros. Después, fue a Michoacán y fundó el teatro “Capacuaro”. Dejó Michoacán para viajar a Tabasco.

SURGIMIENTO DEL LABORATORIO DE TEATRO CAMPESINO E INDÍGENA.

El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena (LTCI) surgió en 1983 en Oxolotlán de Tabasco, una comunidad zoque, cercana al estado de Chiapas, con mil habitantes y difícil acceso. Desde Villahermosa, la capital del estado, se hacían tres horas por carretera, después había que cruzar un río y continuar por un camino de terracería para subir la sierra.

En la creación de este proyecto, la directora María Luida Martínez Medrano, tuvo el apoyo incondicional de Julieta Campos, escritora cubana, y Enrique González Pedrero, quien en ese entonces fue gobernador del estado de Tabasco. La creación del LTCl, tuvo una intensión más profunda que prepara una compañía de teatro o de llevar arte urbano a una comunidad rural. Fue crear bases, en donde indígenas y campesinos, a través de la disciplina del teatro cultivaran su creatividad, expresión y de esta manera hacerse escuchar.

“No sé trataba de promover un teatro de tesis, ni de llevar al campo espectáculos teatrales urbanos. El propósito, ambicioso, era sembrar la semilla que pudiera germinar eventualmente un auténtico teatro popular, arraigado en las más hondas raíces nacionales”

Antes de iniciar el proyecto, Medrano y un grupo de maestro realizaron una investigación en 96 comunidades de Tabasco; trabajaron con grupos de niños, adolescentes, jóvenes y adultos durante cinco años. Su intención fue conocer las características de las comunidades. Realizaron asambleas y platicaron con las autoridades de cada lugar sobre las intenciones proyecto. Analizaron los datos que les que obtuvieron de las entrevistas, evaluaron su situación presente, sus recursos humanos y de esta manera, decidieron en que comunidad sería más oportuno iniciar. Fue así, que el 3 de julio de 1983 comenzaron las clases de teatro en la comunidad de Oxolotán.

“En octubre de ese mismo año se abrieron talleres de teatro, danza, música y ajedrez en Villa Quetzalcótl y Redención del Campesino, poblados de Balancán y Tenosique, fronterizos con Guatemala y habitados por migrantes de Michoacán y otros estados del centro de la República; en Los Pájaros, población ribereña, pero muy aislada de Jonuta; en Simón Sarlat, situada en las tierras bajas de Centla, cerca del mar y la zona petrolera; y en Tucta y Mazateupan, en Nacajuca, comunidades, las tres últimas, de la etnia chontal”

OXOLOTÁN

Oxolotlán se convirtió en un “centro estacionario” de enseñanza. Se creó un sistema de internado que le permitió a muchos jóvenes de distintos estados del país estudiar teatro. De esta manera muchos jóvenes encontraron una vocación. Para todos los participantes constituyó un enriquecimiento perdurable en su vida. A partir del cuarto semestre tenían derecho a una beca económica. Las clases se realizaron en locales que los vecinos prestaron, de esta manera descartaron la construcción edificios. Los ensayos se realizaban al aire libre; el mismo lugar que sería el escenario para todas sus representaciones. En 1989, el entonces Instituto de Cultura de Tabasco cedió un edificio al LTCI para realizar sus actividades; reuniones, ensayos, resguardo de vestuario y utilería, entre otras.

Los nuevos acontecimientos en la Oxolotán, impulsaron importantes cambios en la comunidad. Las vías de comunicación mejoraron, el acceso al exterior cambió radicalmente, se construyó un puente para cruzar el río y se estableció una ruta de transporte colectivo. La economía de la comunidad creció con la creación de distintos negocios. Los servicios, también mejoraron: toda la población tuvo acceso a el agua potable, alumbrado público, drenaje, casetas telefónicas y pavimentación en las calles. La educación básica estaba cubierta: preescolar, un albergue para niños, secundaria técnica y bachillerato, además construyeron una biblioteca pública.

Un sabio hombre de teatro, Joseph Papp, definió certeramente el secreto del método que se estaba poniendo a prueba: “He observado y he analizado esa manera de trabajar (..) y me parece un proceso único. No es nada ideológico ni teórico, sino totalmente humano y lo excepcional es cómo se logra hacer coincidir esto con la aplicación de la técnica. Es algo tremendamente complicado lo que ella, María Luisa Martínez Medrano, sabe lograr: cómo unir la técnica con el humanismo”.

Con una gran proyección en el exterior, una actividad excepcional, un método sin precedentes se desarrollaban en medio del campo. En una población con características singulares, a

quienes las actividades escénicas les era ajenas. El sistema de enseñanza - aprendizaje, se desarrolló “sobre la marcha” a través del ensayo y error. Al inicio hubo un recelo natural, pero, poco a poco, la comunidad fue aceptando a “los maestros extranjeros”, pues mientras no se demuestre lo contrario, todo el que llega de afuera a una comunidad es “el otro” el “extranjero”-. Los habitantes de la comunidad fueron actores y espectadores a la vez; podían mostrarse antes los demás, sin temor a ser rechazados.

Como parte de la metodología, y con la intención de una integración profunda; los docentes, mientras duraban los cursos, vivían en la comunidad. El ritmo de la localidad: la siembra, la cosecha, las fiestas tradicionales y formas de relacionarse, de organizar el trabajo marcaron las pautas del tiempo. Después de las clases en la escuela o del trabajo, se impartían las lecciones o ensayos de teatro. Los participantes desarrollaron una gran disciplina, pues, tenían que coordinar los tiempos de sus tareas cotidianas, con precisión, para dejar espacio a las clases, ensayos y presentaciones.

La situación de aislamiento y de segregación, limita el desarrollo de los integrantes de la comunidad, principalmente los jóvenes. “El teatro fue un catalizador de aspiraciones y sentimientos que no encontraban salida”. “La introspección es parte del aprendizaje del oficio teatral, al aprender a bucear en el alma propia, un alma nueva empieza a fraguarse”. Campesino e indígenas desarrollaron su capacidad creativa, se hicieron oír, y de esta manera buscaron reivindicar su cultura.

Desde sus inicios el LTCl ha trabajado con los grupos más vulnerable de la sociedad: indígenas, campesinos, obreros y mineros en los barrios más apartados, colonias populares, fábricas, escuelas, centros ceremoniales, organizaciones sociales y comunidades marginadas de varios

estados del país.

Los objetivos de este proyecto son brindar la posibilidad a campesinos e indígenas de formarse como profesionales multidisciplinarios del teatro, además de replicar este modelo, y compartir su experiencia en otras comunidades, tanto nacionales como en otros países. Rescatar valores artísticos y estéticos de la población originaria de México. Recuperar tradiciones, idiomas y costumbres de las comunidades indígenas.

ADAPTACIÓN DEL MÉTODO STANISLASKI

Medrano creó un sistema de enseñanza aprendizaje, dedicado a campesino e indígenas, basado en el método Stanislavsky. En esta propuesta se desarrolla primero la práctica, después se conceptualiza y finalmente se llega a la teoría. La enseñanza fue bidireccional: maestro y alumno, aprenden y enseñan: Los maestros enseñan las herramientas técnicas, prácticas y teóricas del teatro. Los alumnos, las formas de vida de sus comunidades; su historia, religión, leyendas, creencias, organización política y social – esta acción en una reafirmación de su identidad - La finalidad de este método es lograr la autogestión. El sistema funciona como laboratorio con la intención que sus actividades sean observadas con el fin de detectar aciertos y errores.

La carrera está compuesta por 16 seminarios y 27 asignaturas. El plan de estudios giraba en cinco núcleos: actuación, dirección, danza-biomecánica; análisis de textos y producción. El programa incluye 15 materias prácticas: actuación, voz, biomecánica, danza, pantomima, equitación, espacios escénicos, escenografía, música, iluminación, vestuario, maquillaje, utilería, aparatos y producción escenográfica. Seis de practica-teoría: lectura y análisis de textos, teoría dramática, géneros, teoría de la práctica docente, teoría y práctica de la dirección y principio y metodología para trabajar en comunidades. Cinco teóricas: historia de México, historia de Tabasco, culturas indígenas, historia del teatro y glosario teatral. También había materia auxiliares: construcción de camerinos, organización de bodegas y atención al

público. Otras más como optativas: Elaboración de muñecos y de máscaras, ejercitación de sable, lucha libre, primeros auxilios y educación sexual. Las áreas de especialización fueron: actuación, espacios escénicos, biomecánica, equitación, iluminación, maquillaje, producción escenográfica, vestuario, máscaras y prácticas docentes.

A partir del cuarto semestre, los alumnos trabajan con un grupo de la comunidad que podía estar integrado por niños, jóvenes o adultos. En sexto semestre tenían que elegir una área de especialización y al llegar a octavo debían presentar su tesis de titulación. Profesionales del teatro: críticos, dramaturgos, directores, actores y actrices fueron invitados a participar en estas evaluaciones, algunos de ellos son: Beatriz Sheridan, Olga Harmony, Ana Ofelia Murguía, Claudio Obregón, Tomás Espinoza y Margarita Sanz, entre otros.

OTROS LABORATORIOS

Desde sus inicios hasta 1995 el proyecto de Medrano ha formado 24 Laboratorios de Teatro en todo el país: Centro Cultural Cordemex, Yucatán (1972-1980), Capacuaro, Michoacán (1981-1982), Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, Tabasco (1983-2008), X'ocen, Yucatán (1989), Yoreme, Sinaloa (1989), Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tlayacapan y Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de San José, Morelos. En la década de 1990, en algunas delegaciones de la Ciudad de México, surgieron varios Laboratorios: Santo Domingo, Coyoacán (1994), Teatro Huayamilpas, Coyoacán, Culhuacán, Museo Nacional de Culturas Populares, DIF Ajusto, Escuela CEPPSTUNAM, Comunitario Centro Histórico, Comunitario Culhuacan, Comunitario Iztapalapa, Teatro Comunitario Xochimilco, Comunitario Milpa Alta, Delegación Álvaro Obregón, Laboratorio de Teatro Comunitario Gustavo A. Madero.

En la Ciudad de México uno de los Laboratorios que más destacó fue el de Laboratorio de Teatro Santo Domingo. Ubicado en la colonia Pedregal de Santo Domingo de la delegación Coyoacán. Colonia que se formó con la migración del campo a la ciudad en la década de 1970, este acontecimiento es considerado el mayor asentamiento de América Latina. Los colonos provienen de distintos estados del país, y muchos de ellos, aún hablan su lengua originaria.

Una de las principales aportaciones del LTCl fue la creación de un amplio programa de rescate y reivindicación de las culturas originarias. En Tabasco, rescataron antiguas tradiciones de carnaval que solo recordaban los más viejos, además pastorelas y pasos de danza. También elaboraron antiguos tambores chontales y los incorporaron al repertorio de la música en las obras. A través de la historia oral, recopilaron material como frases, palabras y pensamientos, que incluían en las obras. La intención de estas acciones, fue recuperar una visión del mundo que había quedado olvidada.

En las puestas en escena incorporaban utilería de la comunidad: mobiliario, trastes de cocina, imágenes y santos, adornos del hogar, fotografías, corrales, huertos, modos de sembrar, aparatos de labranza, manejo de animales, -en especial de caballo-, el uso de machete. “El escenario sin muros, abierto entre las ceibas y palmeras, “volvían a hablar en voz alta, después de tantos siglos”

La lengua originaria también tuvo rescate, María Alicia Martínez Medrano ha escrito y adaptado diversas obras, en su mayoría montadas por los Laboratorios de Teatro Campesino e Indígena en español y en lenguas indígenas. Ejemplo de esto es La tragedia del jaguar basada en una historia chontal y escrita en colaboración con miembros de la comunidad.

Teníamos la necesidad de transmitir, de no dejar perder la tradición oral de nuestro pueblo: era algo muy profundo, como una solicitud no hablada de nuestros abuelos, que estaban callados en un rincón del pantano, esperando la muerte para llevarse sus recuerdos, su historia. Con el Laboratorio tomamos conciencia y comenzamos a hacer literatura indígena: aún hay mucho que decir (Auldárico Hernández Gerónimo, coautor de El jaguar)

PRESENTACIONES

El LTCI han montando tanto obras clásicas como colectivas, basadas en tradiciones y leyendas de sus comunidades. Sus puestas en escena son al aire libre y algunas requieren más de doscientos actores en escena. El año de 1983, tuvo gran impacto en el LTCI. En julio se creó, y con apenas dos meses de trabajo, en septiembre, ya tenían algo que mostrar: los más pequeños de la comunidad presentaron una adaptación de Lilis Kikus y Una edad feliz. Los más grandes presentaron Bodas de Sangre y en diciembre, se estrenó en la Plaza de Toros de Villahermosa. Además comenzaron con los ensayos de La pasión según San Mateo.

PRINCIPALES OBRAS QUE REPRESENTARON.

Algunas de las principales obras que representaron son: La dama boba, de Elena Garro. Los argonautas, de Sergio Magaña. El relojero de Córdoba y la danza que sueña la tortuga, Emilio Carballido. La pasión según San Mateo- adaptación de un ritual de la población en Tabasco, de María Alicia Martínez Medrano, se presentó en Oxolotán en 1983. Bodas de sangre, de Federico García Lorca, adaptación de María Alicia Martínez Medrano, se presentó en Oxolotán (1983), Xilotepec, Veracruz (1984), Bosque de Chapultepec, (1986 y 1989). Festival Latino, Sangre en Nueva York, en la conmemoración del 50 aniversario luctuoso de García Lorca Nueva York, Estados Unidos (1986), Festival Iberoamericano de Teatro Madrid, España (1987) y la Plaza México, Ciudad de México (2005).

La tragedia del jaguar, Eutimio Hernández Román y Auldárico Hernández Gerónimo, chontales de Mazateupa y de Tucta, se encargaron de la traducción al chontal -La voz se alternaban en español y chontal-, se presentó en Tucta, Nacajuca y Tabasco (1985), en Bosque de Chapultepec, (1989). Romeo y Julieta de William Shakespeare, adaptación de María Alicia Martínez Medrano, se presentó en Teatro Delacorte, Central Park, Nueva York y Teatro Griego de Culiacán, Sinaloa (1991).

La Vaquería de María Alicia Martínez Medrano, se presentó en X'ocen, Yucatán (1992). El árbol de la vida dirección de María Alicia Martínez Medrano. Ceremonias de 47 Culturas Indígenas de México. Se presentó en Zócalo de la Ciudad de México (2000). 2 de octubre 1968, Tragedia Conmemoración de la matanza de Tlatelolco, dirección de María Alicia Martínez Medrano. Se presentó en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco, (2006)

Desfile histórico del 20 de noviembre, dirección María Alicia Martínez Medrano. Se presentaron en Paseo de la Reforma y Zócalo de la Ciudad de México (2006). Momentos Sagrado Mayas, de María Alicia Martínez Medrano, se presentaron en Yucatán (2011). Guillermo y el Nahual, de Emilio Carballido, dirección María Alicia Martínez Medrano, se presentaron en Valladolid, Yucatán, Agosto (2011). Jacinto Canek, basada en el relato de Ermilo Abreu Gómez. Moctezuma II, Sergio Magaña

SUSPENSIÓN DE ACTIVIDADES

En el 2008 la nueva administración del estado de Tabasco, con otros intereses políticos, y sin tiempo para la creación de “un fideicomiso”, disolvieron el proyecto del LTCl. Lili Cárdenas Zurita, funcionaria pública, emitió un comunicado en donde declaró disuelto el proyecto. El inmueble que habían ocupado hasta entonces fue desalojado; lo poco que quedó del LTCl se refugió en Yucatán. Cinco años después, en el 2013, resurgió con la presentación de tres obras: El Encanto y Tendejón de Elena Garro; Las tribulaciones de un lagartijo, de Tomás Espinosa y Una edad feliz, de María Alicia Martínez Medrano.

Los distintos Laboratorios de Teatro han sido invitados para presentar sus trabajos en distintos foros nacionales e internacionales, como el Festival Latino de Nueva York (1985), Festival Iberoamericano de Teatro, en Cádiz y Madrid, España (1987) y el Festival Internacional Cervantino en México, y el Festival Shakespeare de Nueva York (1900).

II.

Entrevista con Lourdes Grobet

Por favor preséntate, y cuéntame como fue tu proyecto de fotografía en el Laboratorio de Teatro campesino e indígena.

Soy Lourdes Grobet y voy a hablar de por que me he dedicado más de 30 años a documentar el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. En 1984 o 1985. Tomás Espinosa, el dramaturgo, yo lo había invitado a ver la lucha libre; y no le gustó. Salió escandalizado y me dijo: “yo te voy a llevar a ver buen teatro”. Y luego me invitó a ir a Oxolotán en Tabasco.

Empezaban a trabajar en Tabasco, por que ya la maestra Martínez Medrano ya había tenido, pues, un antecedente bastante largo anterior, por que ella salió después del 68 a esconderse en Yucatán. Empezó a trabajar con los campesinos. Y formó ahí el grupo *Virginio Mariel*, donde comenzó a dar clases de teatro, de deporte. Fue extensivo su proyecto ahí, no solo se enfocó a teatro, ella era directora de teatro. Tuvo el apoyo y financiamiento de Cordemex (Empresa mexicana creada en 1961 y liquidada en 1991. Fue la encargada de industrializar y comercializar el henequén en Yucatán). Empezó a trabajar con los campesinos y empezó a crecer y crecer, al grado de que, cuando tu trabajo hace que la gente sea consciente de su situación de vida, de su entorno se vuelve subversivo. Entonces la empezaron a perseguir.

Se acabó el apoyo de Cordomex, pero al norte de Mérida y Progreso tuvo apoyos de persona, y se comenzaron a formar grupos de teatro y empezaron a tener presentaciones, todo iba en progreso, hasta que la corrieron del estado. Empezó a ver en que estado se colocaba, empezó en Morelia, ella siempre fue muy clara en que quería trabajar con los campesinos e indígenas, por que es la gente que estaba menos contaminada, y con la que podía trabajar en plan de crear consciencia de ellos mismos, más que consciencia la seguridad de ser. Se estableció en Morelia, pero también la corrieron, el padrecito del lugar, donde se instalaron, pues porque siempre buscaba las comunidades más alejadas de las metrópolis. La corrieron por lo mismo.

En ese tiempo toman la gubernatura, el señor González Pedrero y Julieta Campos, y como ellos eran intelectuales y gente estudiosa y culta, entonces la invitaron, y ahora sí María Alicia pudo plantar su proyecto de trabajo. Julieta Campos tuvo la apertura y la capacidad de entender un proyecto así. Entonces tuvieron todo el apoyo. Hay muchas criticas. El apoyo fue una parte de lo que se financiaba de cultura, gracias eso creció, se mostró el teatro, y se hizo conocido más allá de su entorno de lugar.

Lo de Tabasco funcionó muy bien porque tuvo el apoyo de los gobernadores, ella se instala en Oxolotlán que era uno de los pueblos que antes no podías llegar más que por panga. Ya

con González Pedrero comenzó a haber caminos por el estado. Ella buscaba comunidades dispersas en todos los estados, tenía una especie de sede en Oxolotán y de ahí, movía todos los grupos. Eran 9 comunidades de Tabasco: Tenía uno en la frontera con Guatemala con un pueblo de expresidarios, de esos que el gobierno forma, que saca de la cárcel y les da un lugar para vivir.

Esas eran las cosas que a ella le gustaban, porque justamente, toda esta gente se vuelve criminal porque no tiene otra opciones, trabajar con ellos es increíble. De ahí salió la primera obra de *Bodas de sangre*. El protagonista era un chavo ex presidiario y era un actor de primerísima categoría.

Entonces cuando los corren de Yucatán se va con los maestros que ya formó. Distribuye a los maestros por todas las comunidades de Tabasco y en cada lugar se dan clases. Además yo nunca he visto una metodología tan rigurosa, tan bien echa, también pensada, donde realmente los chavos se formaban, daban testimonios de que aprendían más en el teatro que en la escuela. Ella respetaba los tiempos de escuela, de los muchachos, pero empezaron a integrarse todos: niños, jóvenes, adultos viejos. Todo mundo ya pertenecía al teatro y colaborara en el teatro. Y a todos los hacia actores. El padre de *Bodas de sangre* un señor ya mayor decía: “Yo ya no voy a poder aprender nada”. Obviamente saca un papel increíble... Pues era una buena metodología.

Yo me iba a todos los exámenes que tenían, porque iban teniendo grados y hasta que ya terminaban su carrera de actores. Era un trabajo de las 9 de la mañana a las 2 de la madrugada; “sin parar”, era intensivo, sin parar, pero en serio, realmente, los traía a todos en un trabajo intenso y prolongado y así se pasaban las horas y los días... Digamos esos eran los días de exámenes. Pero en las clases de teatro, pues que tenían clases de biomecánica, equitación, canciones, bailes, todo...

Yo llegué a Oxolotlán invitada por Tomás Espinosa y me siento frente al río que es el que circunda Oxolotlán. Me siento en gradas de palitos de árbol, y me siento frente al río y “maravilloso”, un río azul turquesa increíble. Ahí se empieza a escenificar El evangelio según San Mateo. Llegan desembarcan, llega Jesús y María, el niño nace debajo de un árbol, el niño crece y entonces recorremos todo Oxolotlan. Ahí había el único convento del siglo XVI, porque en Oxolotlán nunca hubo arquitectura colonial, no se podía caminar era pura agua. Pero ahí sí había un monumento del siglo XVI en ruinas, y ahí sucede la expulsión de los mercaderes del templo. De ahí llegamos al otro espacio escénico... Todos los espacios escénicos se construían técnicamente con todos los elementos teatrales: puertas, proscenio,... todo, todo. Está hecho en una hectárea de bosque tropical, pero con toda la metodología que requiere un escenario teatral. Entonces, ya después caminamos y la crucifixión se hizo en espacio escénico más grande que se llamaba Stanislavski... Pues, yo me quedé impactada.

¡En ese momento me di cuenta de lo importante que era ese trabajo! De ver como se transformaba la gente, como la gente cambiaba, oía testimonios. Hubo unos momentos en lo que iba una antropóloga, amiga de María Alicia, a escribir y documentar todos los testimonios de los chavos... y bueno, yo me la pasaba llorando: Un chavo campesino, de 16 años, aparentemente ignorante, y dice: “Es que yo quería ser guerrillero y estaba leyendo todo lo que podía sobre la guerrilla de Centroamérica, y yo me iba a pelear a Centroamérica, pero con el teatro aprendí que la revolución se puede hacer a través del arte”... así eran los testimonios, entonces, te estás dando cuenta como a la gente le rompes este hilito de la inseguridad, de la imposibilidad, de cómo siempre han sido sojuzgados y siempre han sido sometidos, les falta la confianza en sí mismos, que todo lo que hacia el teatro era eso, por que además no se trataba de ser actores, sino de ser seres humanos seguros...

Había otro que también decía que le daba vergüenza hablar chol, pero ahora ya se daba cuenta de lo que era su cultura y quería que esa lengua se quedará y enseñársela a sus hijos, a sus nietos para que quedara. Entonces ves como se está rescatando el México profundo a través del teatro. Y como yo creo en el arte que cambia la vida, el verdadero arte, el que realmente transforma a las gentes. No, para mí el arte de grandes ventas, galerías ... Y dije, pues yo me quedo aquí, y bueno, pues ahí me quedé. Entonces son 33 años de estar metida ahí.

Iba cada vez que se podía, cada vez que había una puesta en escena especial o que había exámenes. Ese fue todo el trabajo en Oxolotlán. Hasta que cambio el gobernador y Neme Castillo, el que siguió después de González Pedrero, empezó a quitarles presupuesto, salarios a los maestros; porque a todos se les ha pagado siempre, porque es un trabajo. Y corrieron María Alicia. Hicimos manifestaciones enfrente de las oficinas de la cultura de Tabasco; y por fin logramos de que a los maestros se les siguiera pagando, poco, pero bueno, tenían salario. Entonces se Mantiene el teatro en toda la época de Neme Castillo en Tabasco.

María Alicia regresa a Yucatán y se estable a través de Jaime Labastida que era muy amigo de ella y hermano del gobernador de Sinaloa. Entonces Labastida le dijo lleva este proyecto a Sinaloa, se fueron para allá, eran los 90. Entonces se establece el Teatro Campesino en Sinaloa en las Comunidades Yaquis. En dos poblados Tehuecos y no recuerdo el nombre del otro, y quisieron trabajar en Guaymas, pero aquí no progreso, pero eran pueblos Yaquis.

Les tocas unas fibritas y abres unas grandes gentes, con un poder creativo impresionante. María Alicia implantó las clases, empieza a florecer el teatro también de ahí, sale la puesta en escena de *Romeo y Julieta*. El gran éxito de Oxolotlán es *Bodas de Sangre* entonces *Romeo y Julieta* que es más sofisticado que he visto en mi vida, una representación allá donde nació Shakespeare. Nunca he visto una cosa tan hermosa en mi vida. A provecho María Luisa que tuvieron una invitación de Josep Pap quien era el productor de New York, un tipazo, supo del Laboratorio. Mandó a unas personas a que vieran el Laboratorio y esas personas se quedaron

impactadas, entonces, vino Josep Pap, ya se había llevado a *Bodas de Sangre* al festival de Teatro Latino en New York, y fue un exitazo. Bueno en Tabasco, sí ayudo el Gobierno, porque estaba todavía González Pedrero. Se fletó un avión militar, y así se los llevaron, por que eran 250 actores en escena, entre bandas, caballos... bueno, los caballos nos se los llevaron, así más o menos se resolvieron los dos viajes.

Lo de *Romeo y Julieta* fue increíble porque, María Luisa fue tan sabia y aprovecho, por que bueno *Shakespeare* es una personalidad universal, entonces puedes hacer con él lo que quieras con sus propuestas, por que son valores universales. Bueno *Bodas de Sangre* de García de Lorca también puede hablar de que trata valores universales, *Bodas de Sangre* se adaptó a la idiosincrasia de ellos, de su entorno, de su ambiente. Y *con Romero y Julieta*, lo que Medrano hizo, que cuando Porfirio Díaz estaba en el poder se llevó a los mayo a los campos henequeneros a con los mayos y causó un conflicto social muy fuerte. Pues imagínate, creó un conflicto muy social fuerte; por que los mayos nada que ver con los mayas. Entonces Medrano escribió la obra como los mayos los Capuletos y los mayas los Montesco y la obra hablaba en maya y mayo, y había corifeos al estilo griego. Esa fue una puesta en escena verdaderamente excepcional, donde iban traduciendo. El enfrentamiento entre mayas y mayos, que eran los Montescos y los Capuletos y bueno.... Esa no se presentó en el campo, se presentó en Central Park de new York. Todo mundo llorando. Yo no paro de llorar con ello. Fue todo un exitazo.

Luego viene problemas de inundaciones, no sé que le pasó a Sinaloa en ese momento, se acabó el presupuesto, todo el presupuesto para atender a las inundaciones, para salvar a la gente que estaba con problemas climáticos, entonces se paró el Laboratorio. Pero los maestros estaban consternados ellos querían seguir, entonces se vinieron a trabajar varios con María Alicia, se instalaron en Yucatán, se tuvieron que salir de Sinaloa. Hay como tres o cuatro que hasta la fecha trabajan en Yucatán.

Por otro lado, también, cuando Andrés Manuel López Obrador fue gobernador del Ciudad de México. Le pidió a María Luisa, que él es tabasqueño, me acuerdo muy bien, por que hay tengo unas fotos que él era del PRI, con González Pedrero, era jefe del PRI en el estado, que fue a hacer campaña. Yo lo tengo fotografiado ahí con los chavos jovencísimo. Entonces como conocía a María Luisa le pidió que organizaba unos Laboratorios en las delegaciones, y María Luisa aceptó, no sé pudo en todas las delegaciones, pero sí en algunas. Y con todos sus maestros por que ya a estas alturas, ya tenía una generación egresada de Tabasco, ya estaba preparando la segunda generación, ya tenía todos los maestros de Yucatán, de Sinaloa. Organizan los Laboratorio en las delegaciones, fue otro exitazo. Iba yo a un laboratorio, a hacer mis revelados y mis impresiones y las hijas de las mujer que me atendía iba al Laboratorio, así yo por fuera me enteraba y no quería se acabara, que estaban felices, encantados. Por que la verdad, es un método que cambia a la gente, pero obviamente, después de que se acabó el gobierno de López Obrador se tuvieron que ir.

¿Ya no hubo más presupuesto?

Todas estas cosas y estos proyectos dependen de una persona y no de un programa como deberían de ser. Ya conocemos este país como es. Ese entra impone lo que se le da la gana. No hace continuidad de todos los proyectos que realmente están haciendo una contribución, que realmente están aportando y que realmente podrían seguir siendo vigentes. En fin, acabaron y se tuvieron que ir. A mí me impresionó muchísimo por que María Luisa les preguntó a los chavos, a sus alumnos y actores campesinos, ¿cuál era la diferencia que ellos venían entre la gente de la ciudad y la gente del campo? Ellos contestaban: “Es que aquí, no observan”. Para ellos el acto de observación es un acto de aprendizaje. Entonces aquí no se observa. A mí me quedó sonando mucho ese comentario, porque aquí, pues sí es así.

Luego se hicieron eventos en el zócalo; se hicieron dos árboles de la vida. Todavía con López Obrador, se pidió a todas las comunidades indígenas de diferentes estados, se les convocó y hacían una especie de pirámide y hacían una representación de todas las danzas de los estados en el DF.

Por otro lado Carlos Payan (Entonces director del diario La Jornada), fue a Yucatán y le pidió a María Luisa que hiciera un Laboratorio en Tlayapacan, en Morelos, pero ahí trabajaron dos años. Carlos Payan, digamos que era una gente influyente estaba todavía en la Jornada era el director pudo conseguir que se hiciera en Tlayacapan, él tiene una casa ahí, pero no pegó.

Pero de todos los lugares, han salido chavos. El proceso de los alumnos, de los chavos, no es que todos hayan acabado de actores, pero muchos son maestros, muchos se van a trabajar en cultura. Uno dijo, yo después del teatro puedo ser arquitecto. Y ahorita, la universidad que está en Orizaba y Chiapas, una universidad Multicultural.

¿Has visto las películas del premio de Mónica Marcovich?. Un chavo, está haciendo cine y está ahí. Entonces estas viendo como todas estas personas están creciendo en lo que les interesa. Hay un chavo, Erwin Alvarado, él sí tiene sus grupos de teatro. ¡Vas viendo como es una semilla que se sembró y se dispersa por todo el país!

En Yucatán, cuando María Luisa regresa para allá, va a Xoquén que esta cerca de Valladolid. Está entre Valladolid y Cancún, de ahí como a 12 km está este pueblo Xoquén. Cuando yo fui por primera vez, era un pueblo monolingüe, nadie hablaba español. Como ya tiene maestro mayas, desde el principio, todas las clases eran en maya. Una de las cosas que escogió María Luisa, es que ahí está la Santa Cruz Tum. En la cosmovisión maya hay tres cruces. Una en Quintana Roo, la otra no sé donde y la otra en Xoquén. Y cuando las tres cruces se unan el renacimiento de los mayas se dará.

Pero en fin, yo me quedaba ahí, una semana o lo que fuera necesario y era una maravilla. Por que era otro mundo. La mujeres todas iban a las obras de teatro como verdaderas princesas, con sus hupiles, relucientes, llenas de moñitos, por que también tienen símbolos como las hindúes que se pintan, cada pintito que se ponen simboliza, también ellas, cada pincho simboliza algo, si eres casada, viuda o algo. Todo tiene un simbolismo... me encantaba ir en primavera, porque era un olor, así... a asares, pájaros, por todos lados. Y ahí María Luisa escribió una obra Xoquén, que quiere decir ombligo del mundo, y es nombre del pueblo y es sobre la represión de los indígenas a través de la conquista, también tuvo mucho éxito, se estuvo representando muchos años. Y ahí como que ya se concreto.

En ese momento entra Granier, y ese sí les dio en la torre, les quitó toditito, todo el presupuesto. Habían regalado una sede para que tuviera el Laboratorio, la teníamos llena de mis fotos, había clases para los alumnos... la destruyeron, se las quitaron la destruyeron.

¿Por qué la decisión de quitárselas?

mmm.... (claro lo que pasa siempre en nuestro país, - yo dije esto-). Un bandido como ese, que se puede esperar, ¿tú crees que ese tipo de cuate va tener sensibilidad para entender lo que es esto? Pues no.

Y las críticas que ella había tenido, todas las posibilidades económicas, pues no. Que se había robado millones, ¡que lo de nueva York!, que te digo se hizo como se pudo. Con un avión de la fuerza aérea, ni siquiera pasajes pagados. Lo que ellos se roban no tenía comparación con los gastos para apoyar un proyecto así.

Con Granier Tabasco se hunde, hasta hace como dos años. Desde que cambió a Nuñez, que es peredista, resulta que cuando nombran a la que es secretaria de cultura, y resulta que cuando ella estaba chiquita, participó en *Lilus Kikos*, con los niños actores. Entonces ella se propone rescatar el Laboratorio, como su proyecto de cultura. Se le hace un homenaje a María Luisa (qué ya fue... por que le dio alzheimer), pero todavía por esas fechas estaba muy medio lucida. Fue un homenaje... bueno, no paramos de llorar. ¡TODOS!. Y los maestros que no la habían vuelto a ver. Entonces, ahora esta chava propone el proyecto, incluso esta chava me propuso una ayuda para el libro, pero la situación de Tabasco, todo como lo que dejó Granier, con una cantidad de deudas... Tú propones, pero si no tienes con que realizarlo haces lo que puedes. No se pudo desarrollar el proyecto que ella tenía, sin embargo, sí está apoyando a los chavos. De los maestros que quedaron ahí ya se reorganizaron y están trabajando. Tabasco ahorita tuvo un resurgimiento, después de lo de Granier, se levantaron.

Entonces, después de ese viaje Luz Emilia Zinser, quien es a la que invité para que me hiciera el ensayo y la investigación para el libro. Ella y yo nos fuimos junto con la secretaria de cultura , nos fuimos a recorrer los pueblos sobretodo llegamos a Oxolotlán. En plan de ver que había pasado, y pues todos, la mayoría, como pueden están haciendo teatro.

¿De verdad? ¡Qué maravilla!

Es que.... Sembró una semilla que no puede morir, ó sea, no puede morir. Estuvimos entrevistando a una chava que también de jovencita participó en el teatro. Y ahora que ya está casada y tuvo hijos, se formó con otro grupo de gente de ahí de Oxolotlán. Formaron otro grupo de teatro que se llama las comadres. Entonces, escenifican, el marido es el dramaturgo y escenifican toda la problemática del pueblo, ¡sin un quinto!. Pero ahí ves lo que este proyecto hizo... entonces, NO SE PUEDE ACABAR....y surgen y resurgen.

¿Cómo retoñitos?

Sí, o sea ya no es Laboratorio que conocimos hace años, en su esplendor cuando Tabasco. ¡Pero sigue existiendo! Entonces en Oxolotlán en Xoquén ahí están las sedes, pero también están trabajando en nueve pueblos entre la frontera de Yucatán y Quintana Roo. En pueblos paupérrimos, y ahí, entre muchas de las investigaciones que se hicieron, se rescató el baile de la jarana, por que la jarana agarró la parte española, pero, ellos investigaron pasos de al principio de las danzas mayas. Entonces hicieron *La vaquería* que así se llamaba, con todos los nuevos pasos, que ellos habían encontrado haciendo investigación y de ahí pasa la última obra. Que ya fue la última obra que dirigió María Luisa, que fue *Momentos Sagrados Mayas*. Entonces convierte todo esto de *La vaquería* como baile en una pequeña obra de teatro, recurriendo al significado como de la ceiba como el árbol sagrado. Entonces le da toda una presentación teatral. Se va de la danza de *La Vaquería*, hasta una obra de teatro. Que se estuvo presentando hasta hace...pues que será dos años; por que a María Luisa le empezó a dar el alzheimer, (ahorita ya está mal, mal, mal... es un ser que está viviendo como vegetal...)Y aquella mujer tan aguerrida, que no tenía pelos en la lengua, que se peleaba por todo, que todo mundo que se trataba con ella teníamos broncas. Yo las superé, le dije: “Sabes que yo no soy tu subordinada. Yo me voy a quedar aquí por que creo en tu trabajo, y lo voy a documentar.”

Y me da mucho gusto estar 33 años de mi vida con ellos, por que además aprendí muchísimo de lo que es este país. Y tengo las experiencias más fuertes y más hermosas de mi vida. Hubo una escena que me conmovió hasta el alma: Cuando salió la primera generación en Tabasco se hizo todo un evento, iban muchos actores de aquí, iban Claudia Obregón, Ana Ofelia Murgia, Emilio Carballido, actores de primera, ellos fueron siempre sus soportes del Teatro. Iban a los exámenes, iban a las clases, ayudaban a los chavos a los estudiantes y

en esa ocasión fuimos una cantidad de gente increíble a la graduación. Se hizo un escenario maravilloso, como siempre lo hacían, con telas de colores en esos espacios enormes y todos los actores. Tenían porque se hacían ellos vestuarios con elementos naturales, y venían en un desfile todos vestidos, como el hombre maíz, y la mariposa. Y venía una chava vestida de conejo con estos lirios, de esos del río como plumeros, que son las flores de estas ramas secas, así grandes, se hizo su traje con estas ramas: venía vestida de conejo. Y todos traían unas velas, entonces cuando ella se inca a dejar su veladores, entonces se le prende, y como es seco... ¡y se quemó! María Alicia corrió sobre ella y se le echó encima, la apagó, pero la actriz, quedó con quemaduras graves. Entonces llamaron a una ambulancia, se la llevaron a Villahermosa, ahí se acabó toda la fiesta. Yo lloré como nunca en la vida he llorado, y todavía lloro. Y venían a decirme las muchachas – “No llores Lourdes, esto es una ofrenda, para que el teatro nunca muera”.... Yo dije, esto es nuestra cosmogonía mexicana. No es la calaverita sonriente... es una ofrenda. Y así se tomó; como una ofrenda... ¡Yo digo que por eso el teatro no se puede acabar!, por que costó vidas, hay otra chava también, que se murió cuando les quitaron el espacio de Villahermosa. Para mí es una de las enseñanzas más fuertes de mi vida, entender la muerte de otra forma. Y bueno, yo creo que por eso no muere el teatro.

Entonces lo que sucede, Delia que es la compañera de María Luisa la segunda en dirección, pues está cuidándola. Yo estoy haciendo el libro ella nos está asesorando a Luz Emilia y a mí. Estamos trabajando como podemos. Mi hija es la diseñadora. Nadie cobramos un quinto, pero con pequeñitos aportes, así pude escanear fotos, entonces así estamos.

Y hace dos años se fundó de esas escuelas que organizó AMLO en los estados. Se organizó una en Valladolid, en cada escuela, según las necesidades del lugar, por ejemplo si en un lugar hay agricultura, se le da énfasis a la agricultura, o ingeniería agricultura. Aquí se enfocó a lenguas originarias, teatro. Está funcionando. Como ya no tenían recursos, tenían los últimos años, con eso se presentaba la obra de *Momentos Sagrados Mayas*, con recursos de FONCA, pero ya se los quitaron. Entonces la escuelita asume, los maestros para que no se queden sin sueldo y ellos puedan seguir haciendo su trabajo en las comunidades paupérrimas que están alrededor de Xoquén.

Y para la celebración de la creación de la escuela, Delia dirigió *La dama boba* de Elena Garro y estuvo espectacular, como los buenos momentos del Laboratorio. Se consiguió apoyo, fueron grandes personalidades, ahí conseguí que *La Jornada* nos diera un poquito de dinero, me dio un poquito Tabasco y una pequeña beca Bancomer y con eso he podido seguir, pero mínimo. Acabo de ir a ver a publicaciones de la UNAM, que mientras estuvo la doctora Uriarte. Aquí sí me dio mucho coraje por que la doctora Uriarte que fue la que organizó el trabajo en Sinaloa, cuando fuimos Luz Emilia y yo, y le platicamos del proyectos y se fascinó. Es más había quedado de que nos enviaría a Luz Emilia y a mí a ver como habían quedado las repercusiones en Sinaloa después de la experiencia del teatro, pues después de que nos vio, jamás nos volvió a hablar. Yo le mandé cartas y cartas, hasta que por fin me responde: “que pues, lo sentía mucho pero que no tenía dinero”. Pues ahora que cambió la difusión cultural, fui a ver

a Bolpi, me mandó con una persona de publicaciones, me prometió, parece que sí le interesó: “Le dije como nadie tiene dinero estoy pidiendo así, de poquito en poquito. Esta semana me va responder, haber si hay alguna aportación. Y se lo dije “Ahorita necesito corrección de estilo, si no me puede dar dinero, pues alguien de la Universidad que me haga eso”. Así estoy haciendo el libro... El libro va a salir: ¡El día que quedé perfecto!, ¡el día que quedé digno de un trabajo de este tipo! Porque realmente es una experiencia que si esto existiera en todo el país, tendríamos otro país.

Yo desde el principio me di cuenta del valor del trabajo de esta mujer, muy criticada por el ambiente artístico como siempre, muy rebelde, muy dura en su trato, pero gracias a eso fue capaz de hacer lo que hizo. Entonces, yo creo que vale la pena documentar. La investigación de Luz Emilia está buena, y ahí ya hay muchos datos sobre la biografía de María Alicia. De todo el proceso de laboratorio. Yo tengo la esperanza de que este libro sea la puerta que abra a otras publicaciones, por que el archivo del laboratorio es enorme... Lo que son programas de mano, puestas en escena, trabajos de los actores, documentos premios. Lo mío es dentro de la investigación, ahí van fotos de los métodos de trabajo, de la biografía de María Alicia, de las idas a Nueva York. A España no me tocó ir, también se presentaron allá en el pueblo de García Lorca, pero ahí si no pude, no me avisaron a tiempo, cunado ya me quise ir, no tenía con que, entonces, ese viaje sí me lo perdí. Pero hay una cantidad de documentos que había que ordenar... y que habría que trabajar, por que te digo, esto es la primera parte del libro y luego vienen puras puestas en escena, de las cuales escogimos como siete... por que bueno cuando comencé a revisar mis archivos tengo más de 25 mil, y más.

¿Fotografías?

Sí...

¡Es un trabajo seleccionarlas!

Lo hace una editora de imágenes, con ella trabajamos esto, peor ni todo mi archivo entra y ni todo el archivo que ellos tienen, yo espero que de aquí salga, y realmente se metan a hacer un trabajo de documentación. Ya otro tipo de documento, por que lo mío va a tener esta parte artística o estética, por que sí hay fotos increíbles, no por más, sino por lo que ellos eran capaces de crear. Pero todo lo que son los datos duros y todos los documentos que hay, creo que amerita una buena investigación.

Pláticame como fue el Laboratorio en la sede del Pedregal de Santo Domingo en la Ciudad de México

El primer punto donde se establecieron fue Santo Domingo, pero en ese momento, hubo broncas en la comunidad, o no sé que, y en ese momento Cristina Payan, quien entonces dirigía el museo de Cultura Populares y a través de Cristina, los apoyaron y entonces se salieron de ese lugar de Santo Domingo, pero en esa área si había clases, y de ahí han salido los actores que están trabajando en el DF salen de ahí.

Todos estos chavos le buscaron, quedaron tan tocados por el método, la experiencia teatral. Bueno la hija de una amiga mía también comenzó a ir a Cultura Populares a tomar clases de teatro y ahora se dedica al teatro. Entonces sí, pegó en muchas persona, no tengo el documento... Pero eso sería otra investigación. O sea, ¿Cómo se fueron desarrollando los actores que del Laboratorio?. Bueno esto en la Ciudad y lo que sucedió en Tabasco. Pero ahí si tuve, como son 33 años, ó sea los he visto crecer, hacerse viejos, ahora los niños, quieren el teatro para sus hijos. Pero de que no se acaba y de que nunca se va a acabar, así, aunque fueran pequeñas dosis. El echo de que se vaya transformando la gente. Es algo o es mucho.

También creo que no se va acabar, por lo que me platicas, cuándo la gente lo quiere así, lo quiere tanto, con tanto cariño, lo sigue reproduciendo. Ya se apropiaron de ese proyecto en las comunidades donde están, y eso está bien muy bien. Llegó a varias personas y giro sus vidas, y pocas cosas logran eso.

Pues yo siento que es un proyecto único y por eso me veo en la necesidad de documentarlo. Y ojalá se pueda conseguir una buena publicación y que tenga repercusiones para qué se destape, por que hay mucha gente que no sabe nada.

Aldarico, poeta en lengua originaria, fue uno de los autores, con María Alicia. Los sacerdotes allá se llaman Emes, en Tucta otro de los pueblos donde trabajo en Tabasco. Se reunió María Alicia con ellos y escribieron la *tragedia del Jaguar*. Creo que es de la única obra que ellos hicieron con sus traducciones. Se presentaba Elena Garro, Tomás Espinosa, shakespeare, García Lorca. Pero esa es escrita por ellos, con María Alicia se llama *La tragedia del Jaguar y es la muerte de los chontales*.

Después de la historia que te estoy contando ahí se paro todo, todos nos regresamos a México, yo estaba desayunando con mi hijo. Le estaba platicando y le dije, yo nada más espero que no muera. Me llaman para decirme que acaba de morir. La otra historia es cuando Alicia va a entregar el cuerpo a su comunidad, por que ella era de Redención del Campesino. La comunidad la está esperando con machetes. La querían matar, pues se había perdido una vida. Por que imagínate, los padres, llega una mujer loca, los transforma, los hace diferentes, hay quienes se dan cuenta y se comprometen. Por que en Oxolotán todo el pueblo funcionaba para el teatro, pero no todo el mundo funciona así, entonces la estaban esperando con machetes. Entonces fue a entregar el cuerpo, bajó del camión y les dijo: "aquí está, yo soy la culpable". Hagan de mí lo que quieran. Se fue bajando la tensión, y luego ella ya les explicó, se fue bajando la tensión... Y el entierro de Elena fue idéntico que la obra Momentos Sagrado Mayas. Es cuando dices, el teatro es la vida y la vida es teatro. Fue Aldarico el que participó en la escritura de tradiciones chontales.

Que emotivo... y que personalidad tan fuerte la de María Alicia

Era un mujerononono, me da pena, pero ya no la quiero volver a ver, por que cada vez está peor. No se muere, espero que el libro esté antes de que se vaya.

Pláticame más de tus imágenes, que decisiones tomaste para saber que equipo y en que soporte documentarias.

Mira, para empezar hice lo que pude. Por que así como era María Alicia de rígida no me dejaba trabajar. Yo hacia las cosas como podía un poco a escondidas. Porque por ejemplo, llegaba y no me podía quedar en los ensayos, no era igual, por que tenían blue jeans o casa que así, entonces ya, yo fotografiaba el momento de la obra, no me dejaba mover, obviamente no iba yo a sacar flash, por que destruyes todo. Imagine una hectárea espacio escénico, de día la libras, pero de noche eran velas, antorchas. Había unos sistemas de iluminación que se escarbaban, por que hasta eso tengo, como se iba organizando el espacio escénico. Pero era en la noche, la iluminación era con velas o antorchas y actores en movimiento...

¡Fue un reto!

Difisilísimo. ¡Y sin poderte mover! Entonces yo lo que hacia era sentarte en el eje del escenario y ahí hacer lo que podía, y en tripie, obviamente. Apertura del lente, afortunadamente había lejanía, por el problema del foco. Pero no.... Me era... bueno, hice lo que pude. Recuerdo que en algún momento: como he sido así medio, con mala reputación en el medio fotográfico, por que me criticaban mis fotos, yo decía, "uta... pues a ver siéntense, a ver que hacen". Ó sea, no me dejaba mover, ya al final, ya entendió un poco más, ya me daba un poco más de chance de moverme, a veces hasta de brincar el escenario, que eso ya era.... ¡En función no! Por que si yo era capaz de hacer una cosa así, o de distraer o de moverme, se ponía gritar y paraba todo. Entonces, yo como podía o como pude trabajé.

Con mi Nikon, siempre llevaba color y blanco y negro, como podía ponía mis tripiés, forzaba película, sobretodo en la noche, de día no había tanto problema, pero forzaba película para poder parar a los actores por que sin luz, en movimiento, con exposiciones largas, sí era muy difícil, muy difícil. Y bueno pues ahí están las imágenes.

Ese fue uno de los motivos por los que decidiste utilizar infrarrojo

Ahhh, bueno. Fue por que un año antes de ir a New York con ellos... Yo había estado viviendo en Chicago, con mi compañero que estaba de maestro en el Instituto del Arte. Y vivíamos a 53 cuadras del norte del Instituto. Y yo me iba en el tren elevado. Hasta que dije: "no, me voy a caminar". Por que digamos yo siempre he odiado Estados Unidos, aunque tengo muy buenos amigos y gentes muy queridas y me he pasado buenas residencias allá, he expuesto allá, pero en general su política la detesto. Entonces me empecé a caminar por que eran como fantasmas.

¿Fantasmas, te refieres a los transeúntes?

Sí... entonces como la película roja, capta energía. Entonces me puse a experimentar con la película infrarroja. En la película infrarrojo en lugar de sacar exposímetro sacas termómetro y según la temperatura expones. Entonces me eché las 53 cuadras caminando, y luego bueno, tienes las posibilidades de cambiar filtros. Entonces al año siguiente voy con ellos a New York. Entonces dije voy a usar idéntica película para ver...

¿Cómo es el cambio entre los fantasmas y los actores? ¿Y que descubriste?

No pues... ¡Ve esto!. Con todo esto de bodas de Sangre. Mira lo que descubrí, (Me mostró un libro con fotografías de Bodas de sangre en New York) además te da tonalidad como dibujo.

Pero además, además el día que comenzó la función, fue donde García Lorca escribió *Poeta* en New York. Entonces como no me podía mover, me sentaba en el eje del escenario. Iba a empezar la obra, y viene el remolino y vuela el sombrero de un campesino y lo deja en el mero eje (**donde estabas tú**) Esta escena donde va apareciendo la muerte. Llega se voltea y se extiende. Escenicamente es un acto maravilloso. Por que esa capa extendida barre toda la escena teatral de allá, de atrás, entonces la muerte se va yendo. Llega, ve a la gente, se voltea a verla y cuando empieza a extender la capa, entonces ya se va de la escena con la capa extendida y no ves como va barriendo la escena. Pero en este momento entra un remolina y levanta la capa. Y todo mundo sentimos que había llegado García Lorca. Por que además fue justo cuando cumplió 50 años de muerto, y cuando escribió *Poeta* en New York. Entonces el sombrero en el eje y este remolino que entra exactamente en este remolino de la muerte. Todo mundo sentimos su presencia. **¡Que otra señal!**

Otros de las cosas es que cuando revelaba en mi cuarto oscuro... ¡ Pero esta ve nada más! El machete, es de día. (**Me mostró la fotografía**) El infrarrojo capta la energía, ¡quién tiene la energía!

¿Tendrá que ve algo la luz del día?

Sí, claro: es la energía, la luz, el calor. Por ejemplo, las primera fotos que saque con infrarrojo en Oxolotlán, quemé la película. Por que has de cuenta, en Chicago eran 12 ASA y aquí eran 800 ASA. Ó sea, tienes que ir graduando, pero mira, ve los seres en decadencia (me muestra las fotos de chicago) – **La posición, y todos, encorvados**- Sí los cuerpos y todo. Estas son cuando fotografíe las 53 cuadras, pero hubo una que también me llamó – están muy chiquitas- pero mira... ¡Los fantasmas!

Entonces era evidente, no cambié la película, no cambié el filtro, nada más la exposición por lo que te digo. Pero hay una, esta mujer, no sé ve aquí, pero se le ven los anteojos... ¡Me asusté cuando la estaba fotografiando. Entonces ¡la energía la tienen ellos!, los actores del Laboratorio.

¿Este libro ya lo viste? De aquí tomaste las fotos. Ya ves, hay actores viejos, niños... Esto es lo que se hizo en Sinaloa, esta se hizo mayos y venados, Esta es la primera obra que se puso ahí. Esta es *Bodas de Sangre*. Esta es una obra de María Alicia. Esto es *Romeo y Julieta*. Esto es Xoquén, esto también es Xoquén. Así eran los escenarios.... **¡la tenías bien difícil!**

¿Crees que de alguna manera utilizar el infrarrojo altera la realidad?

Sí, sí la altera. Por que generalmente uno no ve la energía. Es una forma de registro, esta película es usada en la ciencia. Por que se registran cosas que no las ves con el ojo normal. Ó sea, yo no vi esa imagen, yo vi la imagen del rapto. Pero la película la transforma, convierte la imagen en otra cosa. Por que es energía lo que está captando. No es tonalidad. Es energía, entonces, sí transforman. Se usa mucho en la ciencia para hacer investigación.

He cierto que la fotografía documental no es fotografía directa; pero el infrarrojo sí altera la realidad. ¿cómo podemos entender la fotografía documental?

Pero mira, eso ya se acabó. Rebasado. Ya no existe fotografía documental. Si quieres puedes hablar de prensa... ya no se usa, por que bueno... Yo estoy documentando el Teatro Campesino. Los dos proyectos que puedo decir que son documentales: El Teatro Campesino y La Lucha libre.

Pero el termino de documental... pues todo esto que hice es documento. **(habla de la fotografía como documento)** Esto por ejemplo, es infrarrojo en color. Esto es un proyecto de Onama Yaste, por que empece a encontrar cosas, echas en fibra de vidrio que van a ser nuestra identidad. Ya nisiquiera son las piedras, sino fibra de vidrio, y todas en el parque temático que me encontré en Tijuana. Entonces, tú no puedes decir que esto no es un documento.

El concepto de documento ya no es el mismo que se usaba antes, por que una cosa era la experimentación y otra la documentación. Pero ahorita con todo lo que se hace todo es documento. Ó sea, yo sí estoy haciendo un documento sobre el Teatro Campesino. Pero ya no puedes hablar si esto es realidad o no es realidad. Por que todo lo que yo he usado para poder documentar el teatro es una forma de poder documentarlo.

Es verdad... la fotografía siempre tiene un carácter de documental. Sobre la realidad, fue tu propuesta de cómo mostrar un fragmento de esta realidad, de cómo la ves tú.

Cuál fue la intención de estos retratos el hombre maíz, la mantarraya y la naturaleza

Documentar.. Ó sea, dentro de la formación que ellos tenían, estaba el examen de vestuario.

María Alicia siempre les pedía que fuera con elementos naturales. Ó sea yo sacaba las fotos del vestuario por que tenían un desfile, donde los iban calificando. Que era el examen del vestuario. Que luego eran vestuarios que se usaban si era necesario en las puestas en escena.

¿Cómo decidiste que fotos saldrían en tu libro?

Todo es con una ayuda de una editora. Por decir ahora que estamos haciendo el libro, no sé bien cuantas fotos, pero de 25 mil, nos redujimos a, que será... 200, una cosa así.

La editora, trabajé con una editora. Por que uno pierde, referencias en porque una imagen te dice muchas cosas. "Qué es emocional, pero que no". Si es el documento que debe ser, pero no explica bien las cosas. Entonces con la editora escogimos las obras más importantes: *Bodas de Sangre* tengo muchísimas yo manejé muchos materiales: lo tengo en infrarrojo, en color, en blanco y negro, en película normal. Escogimos las obras, por ejemplo de *Romeo y Julieta* como 102 de la puesta en escena, acabamos con 20. Y esta mujer con la que también hice este libro es muy buena, sabe leer muy bien las imágenes. Sí estamos de acuerdo en muchas cosas, las discutimos, algunas cosas se cambian, otras no. Pero una solita no puede, En *la lucha libre* con unos treinta mil negativos... ahí usamos como 580, y nos tumbaron una buena parte del libro por que los gringos que metieron lana para la traducción, por que yo estuve documentando hasta el año 2006, pero todas las nuevas fotos me las tumbaron, le dieron más importancia a las más viejas, más como historia y me tumbaron eso, por que, pues por los editores. Finalmente es otra decisión.

¿Cuáles son las principales cosas que aprendiste con el laboratorio?

Que es la vida, que es la muerte, que es poder darles seguridad a la gente, seguridad en sí mismos, ver la transformación de la gente, la entrega del trabajo de esta mujer al campesinado y al indígena. Descubrir la cosmogonía indígena. Encontrar a todos estos seres humanos maravillosos...¡te parece poco! **No, las palabras son insuficientes.**

Hay una cosa que me gustó mucho, que leí, " que tú no querías retratar a los inditos", ¿ y qué pasó cuando te enfrentaste al proyecto?

Pues me di cuenta, que cuando estaba fotografiando a los seres que se les llama indios ... me dije: ¿Qué pasó?. Pues, no, no estoy fotografiando indios. Estoy fotografiando actores y punto. Son actores

¿Cómo lo descubriste?

Ahhh, bueno... ¡pues era obvio....! Ó sea te enfrentas a una situación así, dentro de un ambiente teatral, y dices, no pues... Es como hice un libro para el 2010, para darle voz a las mujeres indígenas, con una amiga ahí. Y fuimos a entrevistar a una líder en el estado de México y le dijimos: ¿Y cuándo te diste cuenta que eras indígena? Y dijo “Cuándo entre a la universidad multicultural” ó sea...

Estamos llenos de prejuicios

Y de clichés, y de una cantidad de cosas espantosas...

Por que utilizar la fotografía como un acto de denuncia social

Cuando eres consciente de la problemática social, no solamente es denunciarla, sino también para pasar información. Y como yo decidí ser fotógrafa, iba a ser pintora, cambié y me hice fotógrafa. La fotografía es mi lenguaje. Entonces, yo puedo hablar a través de la fotografía. Entonces si quiero hablar de denuncia, yo uso la fotografía, por que es la forma en la que yo tengo de hablar. Y es la forma como yo tengo de hablar o de denunciar.

La fotografía es tu lenguaje es tu medio

Sí, yo no me puse a pensar en esas deliberaciones, las considero estúpidas de qué, que sí es arte, que si no, que sí es de calidad, que si no es de calidad. Yo he hecho lo que quiero a en mi vida a través del medio que escogí la fotografía. Y es la forma como yo hablé, ó sea yo entiendo el mundo sí lo veo, lo entiendo perfecto, más que sí lo leo. Es más yo agarro un instructivo de cualquier cosa, sí veo las gráficas les entiendo, si me pongo a leer no le entiendo. Mi relación con el mundo es el visual. Y lo resuelvo con la fotografía, con la fotografía yo hablo, denuncio, me informo, me quejo, lo que sea...

Y consideras que es parte de una corriente de una vanguardia...

No, simplemente es mi lenguaje

III.

Fotografía-No pintura por Edward Weston

Edward Weston en "Camera Craft", San Francisco California.

Reproducido en Helios, México noviembre de 1931, Núm. 16, pp 5-8

"El arte es un interprete de lo inexplicable, y por lo tanto parece locura tratar de hacer conocer su significado por medio de palabras".

Este pensamiento de Goethe es tan verdadero para mí, que dudo antes de añadir aún algunas palabras a tantos volúmenes, tantos escritos como hablados, por vehementes partidos o políticos. Siempre he sostenido que se habla demasiado de arte y que no se trabaja bastante. El trabajador no tendrá tiempo de hablar, de teorizar, sino que aprenderá obrando.

Pero he empezado con el arte como tema, aún cuando se me ha pedido que escriba mis puntos de vista acerca de "Fotografía Pictórica". ¿Son o pueden ser análogos? Yo diría: "Que los pedantes lo decidan" y sin embargo, la palabra "Pictórico" me irrita: entiendo yo por ello el hacer cuadros: ¿No hemos tenido ya más que suficientes cuadros de más o menos refinado: "Arte de Calendario: por cientos de pintores y dibujantes? La fotografía que sigue ese mismo camino no podrá ser más que una pobre imitación de un arte malo ya de por sí. Grandes pintores, y he tenido la fortuna de estar en contacto con los más prominentes de este país y del mundo entero, se interesan gratamente y tienen gran respeto por la fotografía, cuando es fotografía tanto en técnica como en perspectiva, cuando hace algo que ellos no pueden hacer; solamente sienten desprecio, y con razón cuando es una imitación de cuadro. Y esta es la dificultad de la mayoría de las fotografías. Ejemplo de ello el noventa y nueve por ciento de las impresiones en innumerables exposiciones. Trabajos hechos por aquellos que si no tuvieran cámara serían pintores de tercera orden o pero. Ningún fotógrafo puede igualar emocionalmente o estéticamente el trabajo de un buen pintor teniendo ambos el mismo punto

de vista del pintor. No puede el pintor siquiera igualarse al fotógrafo en su campo de acciones particulares.

La cámara pues usada como medio de expresión, debe tener cualidades inherentes o diferentes o mayores que las de cualquier otro medio, pues de lo contrario no tendría valor alguno, excepto para los fines comerciales, científicos, o como entrenamiento para los domingos de comerciales aburridos, lo cual estaría muy bien si no expusieran los resultados al público como si fuera arte.

William Blake escribía: “El hombre llega a creer una mentira cuando mira con los ojos y no a través de ellos. Y la cámara el lente puede hacer exactamente lo mismo, permitir a uno ver a través de los ojos, aumentando la visión del ojo, viendo más de lo que los ojos pueden ver, exagerando detalles, representando superficies, texturas que la más laboriosa y hábil mano del hombre no podría nunca reproducir ¿y que pintor quisiera hacer eso? Su trabajo resultaría frívolo, miserable, ruin. Pero en una fotografía este modo de ver es legitimo y lógico.

Así pues, para mí, el mejor uso de la cámara es para “close up”, aprovechado la potencia de la lente; reproduciendo con sus ojos escrutador la misma quintaesencia de la cosa en sí más bien que el aspecto, por ejemplo, el objeto transformado por el momento por efectos encantadores, desusados y hasta teatrales, pero siempre transitorios. En vez de eso puede reproducirse con la mayor exactitud la cualidad física de las cosas: la piedra es dura, la corteza del árbol rugosa o más carne viva o puede representarse aún más dura, más rugosa o más viva si así se desea. En una palabra, ¡hagamos belleza fotográfica!

¿Es eso arte o puede serlo? ¡Quien sabe y a quién le importa! Esto es un nuevo y vital modo de ver, pertenece a nuestros días y épocas, sus posibilidades sólo se han tocado ligeramente. Así pues, a que preocuparse por un arte, una palabra de la cual se ha abusado tanto que casi ya no sirve. Pero simplemente como discusión, la diferencia entre arte bueno y arte malo está en las mentes que crearon más bien que en las manos que ejecutaron; un gran técnico a fin de mejorar expresa sus ideas. Y la cámara, no solamente según el que usa,

sino que ve diferente que los ojos: debe hacerlo, por fuerza, su único ojo, de distancias focales variables.

No puedo por menos pensar, y otros lo han pensado también, que los grandes pintores del pasado tenían en realidad ojos fotográficos. Si hubiesen nacido en esta época, con seguridad hubiesen usado cámaras fotográficas. Por ejemplo Velázquez. De él escribió Diego Rivera: “El talento de Vélazquez manifestándose en coincidencia con la imagen del mundo físico, su genio le hubiera conducido a elegir la técnica más apropiada para ese fin, esto es, la fotografía”.

Y ahí está Vicent Van Gogh que escribió: “Un sentimiento por las cosas en sí es mucho más importante que un sentimiento de lo pictórico”. Si viviese hoy día, quizá no usara una cámara, pero seguramente se interesaría en algunas de las fotografías de hoy.

La fotografía ha negado y continuara negándolo mucho de lo mucho de lo que se ha pintado, de lo cual deberán estar agradecidos los pintores; evitándole de acuerdo con ciertas demandas públicas, representar, ver objetivamente. Un día en una exposición de fotografías en México, oí a Diego Rivera decir una acalorada discusión: “Prefiero cualquiera de estas fotografías a una pintura realista; esos trabajos hacen superflua la pintura realista”

Para aquellos que se han interesado lo suficiente para seguir hasta aquí, explicaré mi modo de trabajar. Aun cuando tengo más de veinte años de experiencia, nunca trato de hacer planes con anticipación. A pesar de que por experiencia puedo saber que puedo hacer un cierto sujeto, mis ojos no son más que avanzadas en una búsqueda preliminar, puesto que el ojo de la cámara puede cambiar por completo mi idea original o aún hacerme cambiar de sujeto. Así pues, empiezo con mi mente tan limpia de imágenes y quizá tan sensitiva como la misma capa de gelatina sobre la cual voy a impresionar. En estas condiciones el poner la cabeza bajo el palo negro de enfocar es una emoción; tan excitante para mí hoy en día, como la primera vez que lo hice cuando era muchacho. El girar lentamente observando como la imagen cambia en el cristal despulido es una revelación, se vuelve uno descubridor, viendo un nuevo mundo

a través del lente. Y finalmente, ahí está la idea completa, y completamente revelada. Uno debe sentir definida y plenamente, antes de hacer la exposición. Mi impresión terminada, la tengo ahí en el cristal esmerilado, con todos sus valores, en proporciones exactas. El resultado final del trabajo se ha fijado para siempre con el disparo del ulterior, tal como la ampliación de porciones, o cambio en los valores, el reto, que naturalmente, puede mejorar un negativo expuesto sin una comprensión perfecta al tiempo de hacer la exposición.

La fotografía es un medio demasiado honesto, directo y que no admite compromisos para permitir subterfugios. Un gesto o una expresión estudiados en retrato se notan al instante, o un paisaje, limpio convertido en brumoso por medio de uso de una lente de difusión, o una puesta de sol falta de exposición, marcada “Claro de Luna”

La adopción directa de la fotografía es lo difícil, porque se debe ser un maestro técnico, así como dueño de su mente. Se necesitan ideas claras y rapidez en las decisiones: la técnica debe ser parte de uno mismo, tan automático como el respirar y tal técnica es difícil. Yo he podido enseñar a un niño de 7 años a hacer exposiciones, desarrollar e imprimir bastante bien en una pocas semanas, gracias a los grandes fabricantes que han simplificado las varias manipulaciones para la confección de las fotografías, hasta el punto de cualquier inexperto pueda hacerlas; lo cual explica la cantidad de malas fotografías por aquellos que creen que es un medio sencillo de “expresarse”. Pero no es sencillo. No es sencillo ver en el cristal esmerilado la fotografía ya acabada llevar esa imagen mental por los diferentes procesos de acabado hasta un resultado final con la razonable seguridad de que el resultado será exactamente lo que uno vio y sintió originalmente. Digo llevar mentalmente la imagen, para hacer resaltar el hecho de que no permito ni deseo intervención manual en mi sistema de trabajar. Así considerada la fotografía, se convierte en medio que requiere mayor exactitud y seguridad de juicio. El pintor puede, si lo desea, cambiar su concepción original a medida que va trabajando, pues son todos los detalles son concebidos previamente, en tanto que en fotógrafo debe ver un momento, o un segundo, o la fracción de un segundo sin titubear. ¡Que ejercicio para el vista, para la exactitud, especialmente para un muchacho! He empezado a enseñar fotografía a dos

de mis hijos y espero hacerlo también con los otros dos; no esperando, ni aún deseando que lleguen a ser fotógrafos, sino para darle valiosa ayuda para cualquier trabajo que decidan aprender.

Es posible que esté escribiendo solamente para unas cuantas personas, quizá una sola, no es de esperar más. A los pocos, al único, diré finalmente: aprende a pensar fotográficamente y no en términos de otros medios y entonces tendrás algo que decir, que no ha sido dicho antes. Déense cuenta de las limitaciones, tanto como de las posibilidades de la fotografía. El artista limitado a una forma dentro de cuyos límites debe confinar su emoción original no puede crear. El fotógrafo debe resolver sus problemas por sí mismo, restringido por el tamaño de su cámara, la profundidad focal de su lente, el grado de placa o película y el procedimiento de impresión que use: dentro de esas limitaciones puede decirse bastante, más de lo que se ha dicho hasta el presente, pues la fotografía aún es joven.

No estoy arguyendo a favor de mi sistema. Un argumento indica una idea fija en aquellos que participan en él, y el único modo de agradecerles es permanecer fluido, dispuesto y aun ansioso de cambiar. El crecimiento personal es lo importante. No, yo no soy más grande de lo que era hace una un año o ayer. Cada uno de nosotros está en un cierto grado de desarrollo, y este mundo sería bastante monótono si todos pensáramos lo mismo.

Habrán algunas que se recuerden en mis trabajos de hace quince años o menos y algunos preferirán mi pasado a mi presente. A esos no tengo mucho que decir, están todavía en un mundo donde las bellas artes y poética impresiones son más importantes que la belleza estética en sí.

IV.

Declaración de Tina Modotti sobre la fotografía

Tina tuvo su primera exposición en el Palacio de Minería, junto con Edward Weston en 1923. Un años después, en 1924, expuso en la Universidad de Guadalajara, en 1929 en la Biblioteca Nacional y en 1942 en la Galería de Arte Mexicano.

En la exposición de la Biblioteca Nacional, Tina encontró la oportunidad para expresar su manifiesto sobre la fotografía:

“Cada vez que se usan las palabras arte o artista con relación a mis trabajos fotográficos, noto una sensación desagradable, debido sin duda al mal empleo que se hace de tales términos. Me considero una fotógrafa, nada más. Si mis fotografías se diferencian de las que generalmente se hacen, se debe a que no trato de producir arte, sino fotografías honestas, sin recurrir a trucos ni artificios; mientras la mayoría de los fotógrafos continúan buscando efectos artísticos o la imitación de otras expresiones plásticas. Lo cual produce un efecto híbrido, que no permite distinguir en la obra su característica más significativa: su calidad fotográfica.

Se ha discutido mucho en los últimos años si la fotografía debe o no ser considerada obra artística digna de compararse con las otras artes plásticas. Existen divergencias entre aquellos que la consideran un medio de expresión como los demás y los miopes que miran este siglo XX con los ojos del siglo XVII; siendo incapaces de distinguir los aspectos más importantes de nuestra civilización tecnológica. Pero a los que usamos la cámara como instrumento del oficio, como un pintor utiliza sus pinceles, no nos interesan las opiniones contrarias, porque gozamos de la aprobación de cuantos reconocen las múltiples funciones de la fotografía y su directa elocuencia para fijar y registrar la época actual.

Por eso no es indispensable saber si la fotografía es un arte o no. Lo que cuenta es distinguir entre buena y mala fotografía. Buena es aquella que acepta los límites de la técnica fotográfica y aprovecha las posibilidades y características que el medio ofrece. Mala es aquella fotografía realizada con complejo de inferioridad, no reconociendo el valor específico del medio y recurriendo a todo tipo de imitaciones. Estas obras dan la impresión de que el autor casi tiene vergüenza de fotografiar la realidad, e intenta ocultar la esencia fotográfica de la obra sobreponiendo trucos y falsificaciones.

La fotografía, porque sólo puede ser realizada sobre el presente, y sobre lo que existe objetivamente delante de la cámara, se afirma como el medio más incisivo para registrar la vida real en cada una de sus manifestaciones. De ahí su valor documental.

Si a esto añadimos sensibilidad y conocimiento de los temas, junto a una idea clara del lugar que se ocupa en el desarrollo histórico, el resultado será digno, creo, de ocupar un sitio en la producción social, a la que todos debemos contribuir”.³

3 Elena Poniatowska, *Tinísima*, Era, México, 2004, p. 247

V.

Carta de Zapata al fotógrafo Salmeron

Tomada del La carta está reproducida en Samuel Villela, "La fotografía...",

p. 84-85. www.terra.com

Cuartel General en Chilpancingo

Martes 26 de 1914

Señor Amando Salmerón Chilapa

Muy estimado señor y amigo:

Con motivo de la toma de la Capital del Estado por las tropas insurgentes y de la completa derrota del enemigo, recomiendo a usted se sirva marcharse en el acto para esta ciudad, desde luego que reciba la presente, trayendo consigo su cámara y demás útiles necesarios para que tomé usted las vistas de la ciudad de Chilpancingo, de los puntos principales considerados en el combate y de los jefes, oficiales y soldados del mal Gobierno, que cayeron prisioneros.

Lo saludo y quedo esperándolo mañana mismo.

Sin más por el momento y esperando su puntualidad me repito su amigo y seguro servidor.

El General Emiliano Zapata

Nota: En Tixtla le espero mañana, espero su puntualidad. Se trae usted las placas fotográficas del grupo que sacó usted en ésa para que en Tixtla se saquen unas dos docenas.

VI.

El indio en la fotografía de Nacho López

Tomado de INI, 30 años después; revisión crítica, México, 1990, p. 328 a 331

El término “indio” siempre me ha parecido discriminatorio. Y aunque se utiliza para demarcarlo de otras clases sociales, la pequeña burguesía relega al indígena en los últimos de los estragos. Aparte de su significación peyorativa, la televisión, el cine, revistas cómicas y fotonovelas se han complacido en presentarlo como caricatura y objeto de escarnio con visos folcloristas. El indio Bedoya (Cruel y vengativo, burlón), el indio Madaleno (ingenioso y respondón) la india María (satira y revanchista), María Victoria, sirvienta indígena en casa pudiente (inocente pero incisiva). Quizá el indio “Calzontzin” – el del cobertor eléctrico- sea quien, en todo caso, representa una dignidad siempre en una actitud defensiva ante el secular caciquismo.

En nuestras ciudades, las gracejadas que se le pueden espetar al blanco o mestizo con “indio patarrajada” o “indio bajado del cerro a tamborazo”. Ideas tan despectivas que el indio es sinónimo de inferioridad. Hace algún tiempo el Loco Valdés – cómico de la televisión- se refirió a Benito Juárez como “bombertio Juárez”

Cuando las metrópolis pierden la memoria de su origen y evolución histórico- social, “la burguesía se siente depositaria de toda la cultura, ”, una cultura mediatizada por la publicidad de las transnacionales, colonizada e híbrida, que rechaza el auténtico mexicano de sangre indígena convirtiéndolo, entre otras cosas, en mercadería de anuncios comerciales. Ejemplo: la india María y los detergentes. “Como lo ha dicho Marx en el 18 Brumario, escribe Gabriel Careaga, la pequeña burguesía tiende a situarse por encima de los conflictos y de la lucha de clases”. Así durante el porfiriato, el hablar francés, vestir a la moda francesa, levantar edificios franceses era lo más refinado de la cultura; hasta que el dictador fue destronado

fundamentalmente por aquellos mismo indios se había despreciado.

Nombrado José Vasconcelos ministro de educación en 1921 por el régimen de Álvaro Obregón; se estructura una cultura nacional partiendo de valores históricos e indigenistas. “La educación debía asimilar al indígena a la nación, no seguir discriminándolo, excluyéndolo en reservaciones. El indigenismo norteamericano respondía a una historia de exclusión y exterminio del indio; la tradición mexicana era la del mestizaje. En consecuencia, debían hacerse mexicanos a todos los indios, y no dejarlos fuera, ajenos y parias de la nación. Culturalmente, la nación mexicana debía a mestizarse, influir y dejarse influir por los indígenas, lograr una unidad étnica lingüística y cultural”

.... (...)

La cámara fotográfica puede ser un instrumento de agresión o un enlace de amistad. En el primer caso el fotógrafo turista que llega a las comunidades indígenas con la carga de sus propios prejuicios dispara su cámara como un rifle sin ninguna consideración buscando lo sensacionalista y la “barbarie mágica”, para mostrar después ante sus amistades la visión superficial de un “perro mundo”. Estas fotos valen un centavo la docena que son aprovechadas por revistas extranjeras para presentarnos como un país somnoliento pleno de exotismo.

Cuando la cámara es un enlace de amistad, de legítima inter-comunicación, el fotógrafo asume una gran responsabilidad y un compromiso que implica una posición crítica y de análisis. Con un previo bagaje de solidad información llegará a la comunidad indígena y tímidamente, después de algún tiempo y pidiendo los permisos necesarios usará su cámara. Sabrá hasta donde es aceptado o rechazado por la familia y tendrá sumo cuidado de no trasgredir los límites de la más elemental educación. Beberá y comerá lo que se le ofrezca, y dormirá en cualquier rincón. Así lentamente penetrará en la cultura y la idiosincrasia de los habitantes, y obtendrá un documento perdurable que fija personajes, religión, costumbres, tradiciones, más allá de la realidad aparente. A fuerza de observar las delicadas y sutiles reacciones, anticipándose al curso de las tensiones y crisis, existirá la posibilidad de lograr un cuadro de experiencias

nacionales y por ende universales. Creo que este modo de ver y sentir pertenece la penúltima generación de fotógrafos reporteros: Alfonso Muñoz, Héctor García, Oscar Menéndez y Nacho López. Y de la reciente: Graciela Iturbide y Jesús Sánchez Uribe.

La fotografía indigenista podrá servir mejor a la comunidad, y quedará incluida entre las obras que ha contribuido a esclarecer conflictos, a reconocer las varias formas de la dignidad, a profundizar en las causas de una lucha, a acompañar el avance del pueblo.

VII.

A menos que...

A menos que poner el ojo en el visor fotográfico, encuadrar al sujeto y oprimir el botón, es fácil si se piensa que lo folclorista es el motivo principal. Ellos están tras las rejas, nosotros fuera. Si invirtiéramos la imagen, los cautivos somos nosotros.

Atrapado en otra realidad, concebimos un mundo imaginario acorde a los prejuicios de una clase social que no penetra en este mundo “mágico” (idea cursiva poética) sólo descarnada por la injusticia, hambre, presión, aislamiento e insalubridad prevalecientes.

Que los historiadores y antropólogos rescaten el nacionalismo étnico, ello escribirían enjundiosos ensayos sobre la riqueza cultural; los sociólogos y economistas elaborarán proyectos para solucionar marginaciones y burocracia desclasada opondrá la rutina de acuerdo a los dictados del momento político del jefe. Sólo queda la espera que los auténticos mexicanos que una vez poseyeron la tierra y ahora se arrinconan en las montañas.

Un mixte comentaba: “El gobierno mandó un técnico agrícola para enseñarnos como se poda el cafeto, pero su modo no dio resultado... si se hubiera quedado varios meses entre nosotros, él habría entendido mi manera y yo la de él.” Esta es la clave para el fotógrafo. Un recorrido relámpago por las etnias resultará en imágenes superficiales.

Llega la comitiva de cineastas, fotógrafos e investigadores. El presidente municipal los recibe... “queremos esto y aquello”. Los silenciosos mexicanos se miran de reojo y asienten... “si el gobierno los manda debe ser una orden... les daremos alojamiento, pero ¿de que sirven las películas y fotos si seguimos como siempre? Los explotadores trabajamos a nuestras anchas y tres días después nos alejamos satisfechos.

Más tarde se abrirán las carreteras de terracería. Es necesario comunicar e integrar a las comunidades. Ya no se transportará el café a lomo de mula, pero también entran los camiones cervecedores, refresqueros y pasteleros. Como hongos, en el bosque de aire puro, brotarán selvas de antenas, signos de rubias comerciales. La cadena televisiva.

Las cadenas televisivas importarán un modelo de vida acorde con el patrón colonizador originado en

angloamérica y los programas de beneficio social trabajaran a contra corriente. El silencioso mexicano pensará "... si aquellos tienen carro, ropa bonita y rones, ¿por qué yo no...?" La identidad nacional y regional se definen, pero parece que el proceso colonizador es inexorable, a menos que...

Pocas veces he logrado permanecer largo tiempo en comunidades y pueblos. Por ello mi visión fotográfica se queda corta. Las imágenes de este libro son sólo una tímida aproximación al pueblo mixe que me permitió compartir algo de sus vivencias, siempre a distancia respetuosa. Obvio es que faltan muchos aspectos: señalar represiones y violencias que estos pueblos han sufrido por defender su tierra. Mis fotos son un mero registro y, espero, despojadas de todo folclorismo.

Agradezco al pueblo mixe su presencia por haberme soportado mi intromisión gráfica.

Nacho López.

VIII.

Cara al tiempo

Octavio Paz

A Manuel Álvarez Bravo

Fotos,

tiempo suspendido en un hilo verbal:

Montaña negra/ nube blanca,

Muchacha viendo pájaros

Los títulos de Manuel

no son cabos sueltos:

son flechas verbales,

señales encendidas.

El ojo piensa,

el pensamiento ve,

la mirada toca,

las palabras arden:

Dos pares de piernas,

Escalera de escalas,

Un gorrión, ¡Claro!,

Casa de lava

Instantánea

y lentamente:

lente de revelaciones.

De ojo a la imagen al lenguaje

(ida y vuelta)

Manuel fotografía

(nombra)

esa hendedura imperceptible
entre la imagen y su nombre,
la sensación y la percepción:

el tiempo.

La flecha del ojo

justo

en el blanco del instante.

Cuatro blancos,

cuatro variaciones sobre un trapo blanco:

lo idéntico y lo diferente,

cuatro caras del mismo instante.

Las cuatro direcciones del espacio:

el ojo es el centro.

El punto de vista

es punto de convergencia.

La cara de la realidad,

la cara de todos los días

nunca es la misma cara.

Eclipse de sangre:

la cara del obrero asesinado,

planeta caído en el asfalto.

Bajo las sábanas de su risa

esconde la cara

Las lavanderas sobrentendidas

grandes nubes colgadas de las azoteas

¡Quieto, un momento!

El retrato de lo eterno

en un cuarto oscuro

un racimo de chispas

sobre un torrente negro

(el peine de plata

electriza un pelo negro y lacio).

El tiempo no cesa de fluir,

el tiempo

no cesa de inventar,

no cesa el tiempo

de borrar sus invenciones,

no cesa

el mar de las apariciones.

Las bocas del río.

dicen nubes,

las bocas humanas

dicen ríos.

La realidad tiene siempre otra cara,

la cara de todos los días,

la que nunca vemos,

la otra cara del tiempo.

Manuel:

préstame tu caballito de palo

para ir al otro lado de este lado.

La realidad es más real en blanco y negro.

(Tomado del libro *Vuelta: Seis Barra*, México 1976)

XIX.

Cartas recurrentes de Alfredo López Austin

Todado de Cartas recurrentes en Imágenes del espíritu, Graciela Iturbide, Casa de la simágnos 1996, p. 117-118.

Identidades

Enfrentarme a alguno.

Percibir su otredad.

Respetar al otro.

Interesarme por el otro.

Percibir que su otredad está compuesta de semejanzas y
diferencias conmigo.

Comprender que conocer al otro es aquilatar semejanzas y
diferencias conmigo.

Aprender que los puentes se tienden sobre las semejanzas.

Dialogar.

Respetar la otredad.

Disponerme a captar las diferencias.

Dejarme atraer por las diferencias.

Dialogar, dialogar.

Respetar, respetar al otro

Comprobar paulatinamente que las semejanzas pueden ser

profundas

Comprobar paulatinamente que las diferencias son coherentes.

Examinar más a fondo las diferencias.

Comprobar paulatinamente que las diferencias son consecuentes.

Examinar intensamente las semejanzas.

Respetar, respetar, respetar al otro.

Reconstruir la imagen del otro en su integridad de otro, de

semejante y de diferente

Apreciar a otro por ser otro.

Respetar al otro nuevamente

Descubrirme en la confrontación.

Descubrir que antes de la confrontación no me había descubierto.

Comprender que el yo sólo se integra frente a otro.

Comprender que el otro no puede confundirse con el yo, ni el yo

con el otro

Saber que para cualquier otro yo soy otro

Saber que todos somos otros

Saber que todos somos nosotros.

Comprender que todo los nosotros estamos formados por
somosotros.

Apreciar al otro por ser una clase de nosotros

Comprender que la calidad de la otredad depende del yo en
turno

Comprender que el grado de la otredad depende del yo en
turno

Comprender por el otro qué es el yo.

Volver a mí

Pensar que cuando me asomo al espejo éste invierte mis derechas
Y mis izquierdas.

Saber que si un juego de espejos me da sin invertir mis derechas y
mis izquierdas, no me reconozco fácilmente ni en movimiento
ni en figura

Comprender que no he sido el mismo cada día

Comprender que quien no ha sido el mismo cada día, ha sido
otro para sí mismo

Comprender que mi unidad la forman mis recuerdos, recurrencias,

obsesiones y terquedades

Comprender que aun la unidad sufre las mutaciones del tiempo

Identificarme como objeto de estudio

Interesarme como objeto de estudio

Integrarme como sujeto/objeto.

Entenderme como yo

Volver a otro, pero ahora conmigo

Saber que la comunicación con otro jamás será absoluta

Saber que siempre será posible la comunicación

Comprender que hay muchas formas de ser otro

Comprender que hay muchas formas de ser yo

Comprender que las formas de ser otro o de ser yo dependen del

carácter y el punto de la división.

Deducir que el nosotros varía en el área e intensidades de inclusión

Distinguir otredades

Valorar en el otro en los otros grados y calidades de otredad.

Entender que llamar "hermano" a todo otro es disolver la

otredad.

Entender que llamar "hermano" a todo otro es disolver la

hermandad

Entender que lo mismo sucede si se llama “opuesto” o “enemigo”

a todo otro.

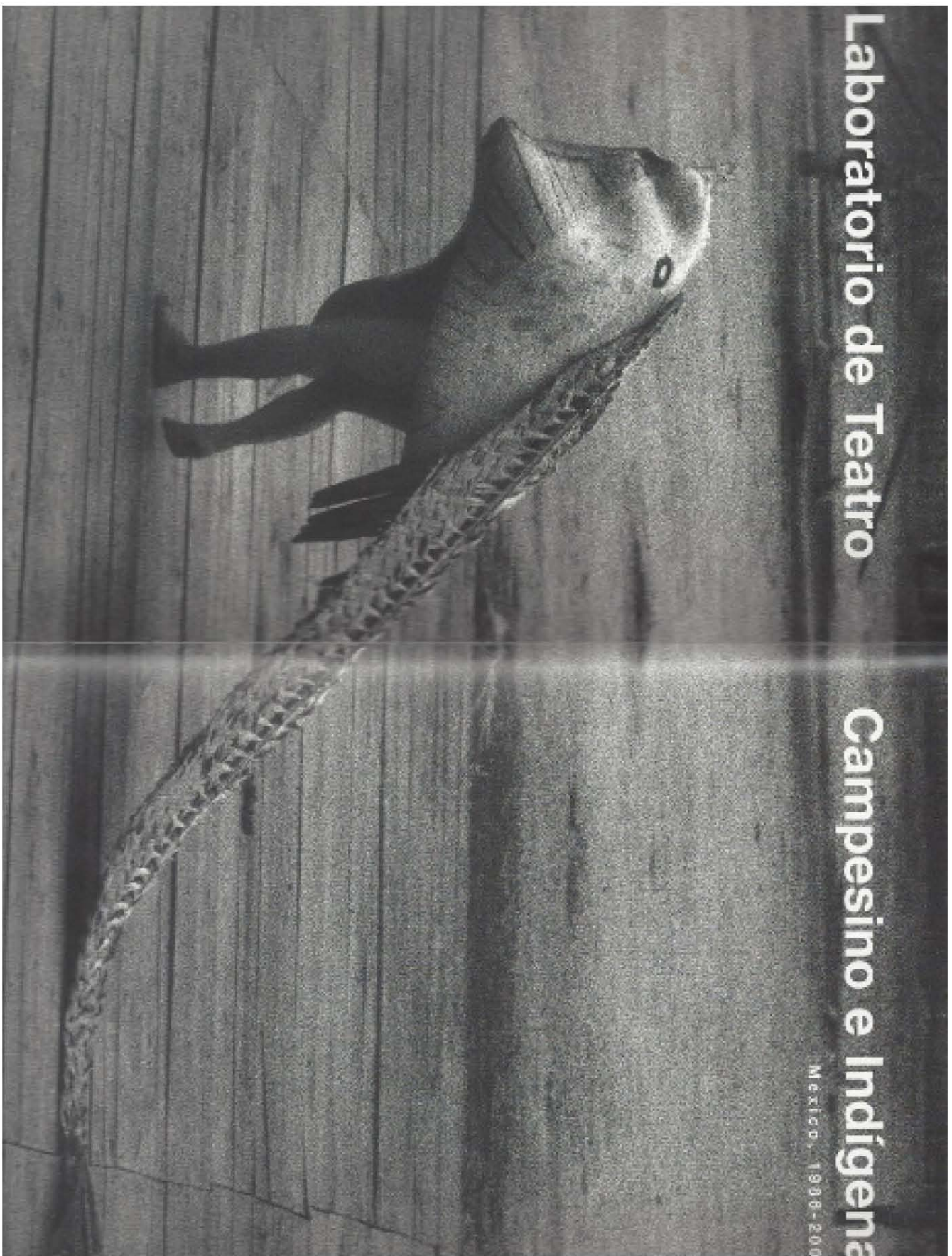
Comprender que negar o desconocer al otro obnubila.

Comprender que la obnubilación conduce a la torpeza.

Constatar que la torpeza termina con frecuencia en bestialidad.

Respetarme.

El siguiente apartado del anexo corresponde a las fotografías del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.



Laboratorio de Teatro

Campeño e Indígena

México, 1998-2000

Foto 42.Mantarraya.

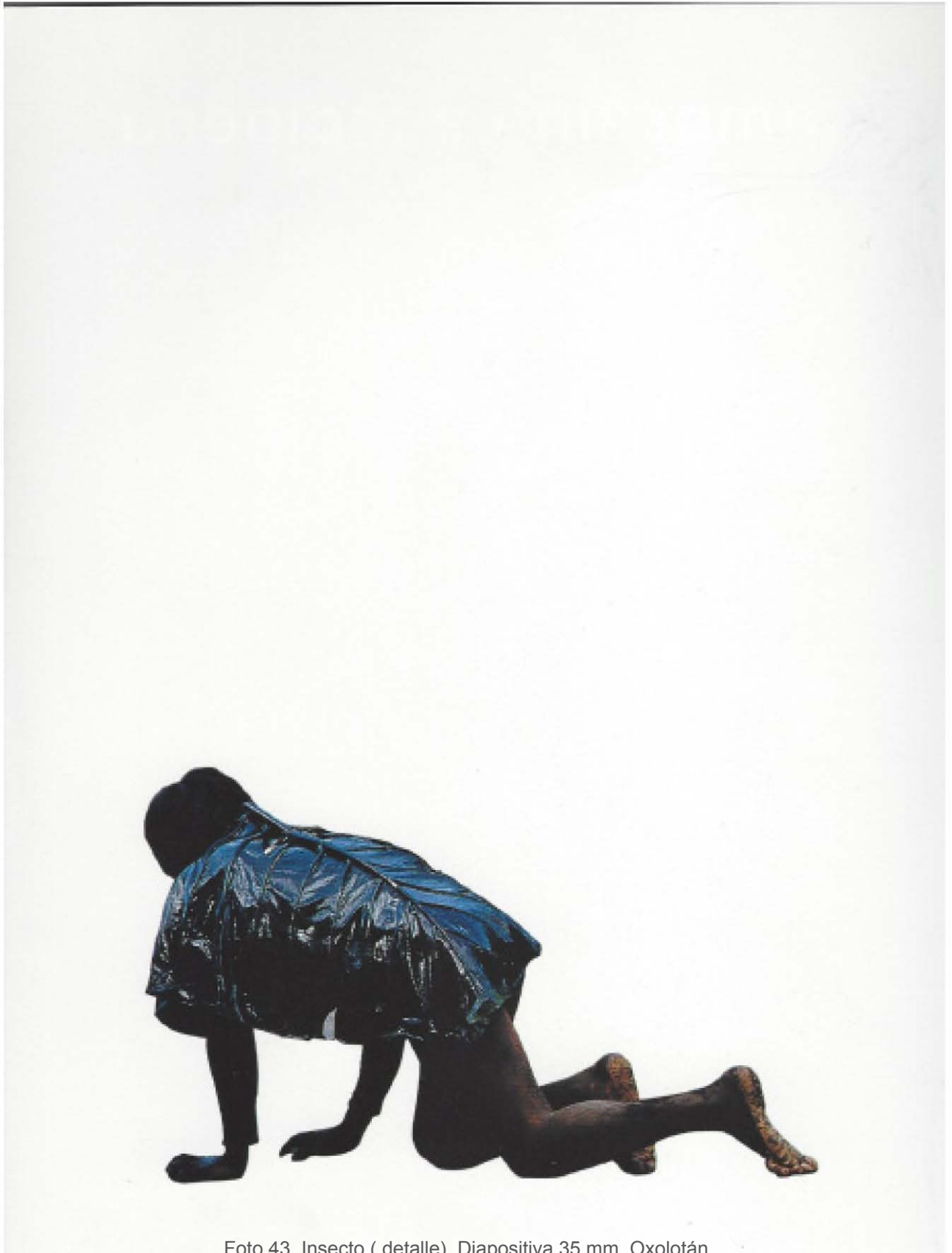


Foto 43. Insecto (detalle). Diapositiva 35 mm. Oxolotán



355

Foto 44.Árbol (detalle), Diapositiva 35. mm. Oxolotán



Foto: Armadillo, Sol, Pájaro, Tortuga, Oxolotlán. Diapositiva 35 mm.



Foto 48. Hombre maíz (detalle), Oxolotlán. Plata sobre gelatin 11x14''



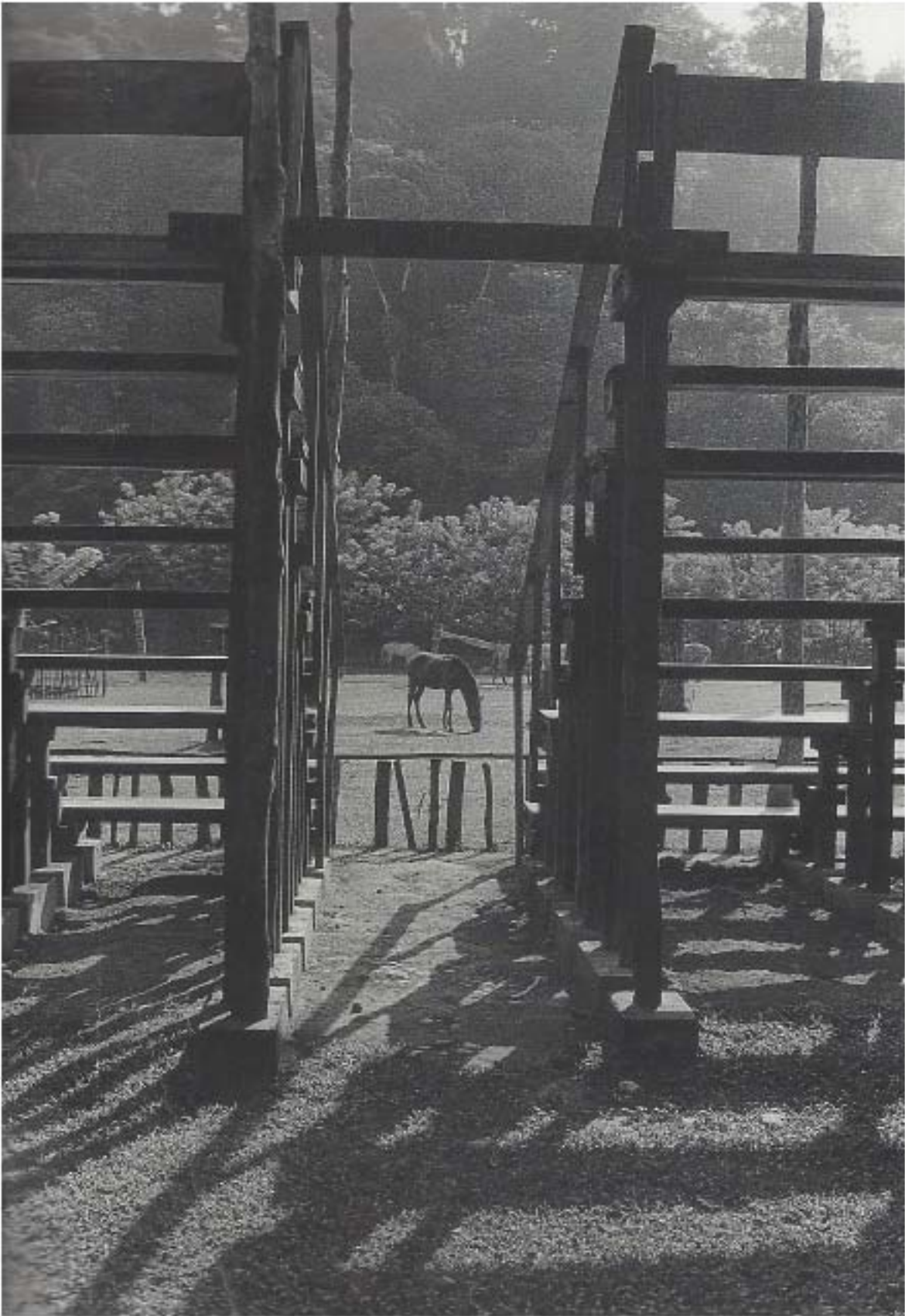


Foto 50. Espacio escenico Oxolotlan. Plata sobre gelatina 11x 14''



Foto 51. Mayos y venados, Sinaloa, Diapositiva 35 mm.





Foto 53..Bodas de Sangre, Ciudad de México, Diapositivas



Foto.Aluxes.jpg

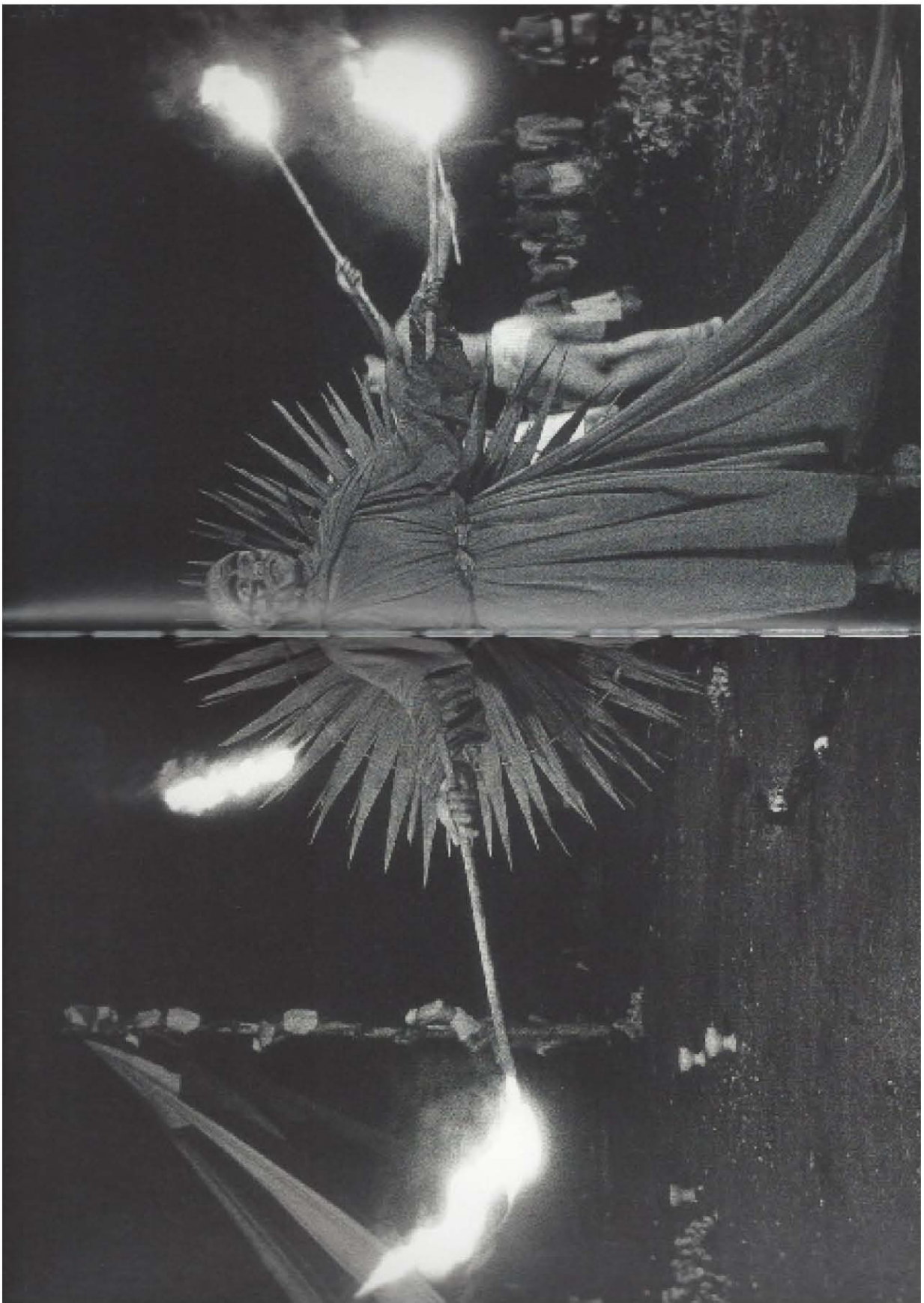


Foto. 55. Aluches. Xochen, plata sobre gelatina, Lourdes Grobet



Foto. 56. Romeo y Julieta, Nueva York, Lourdes Grobet

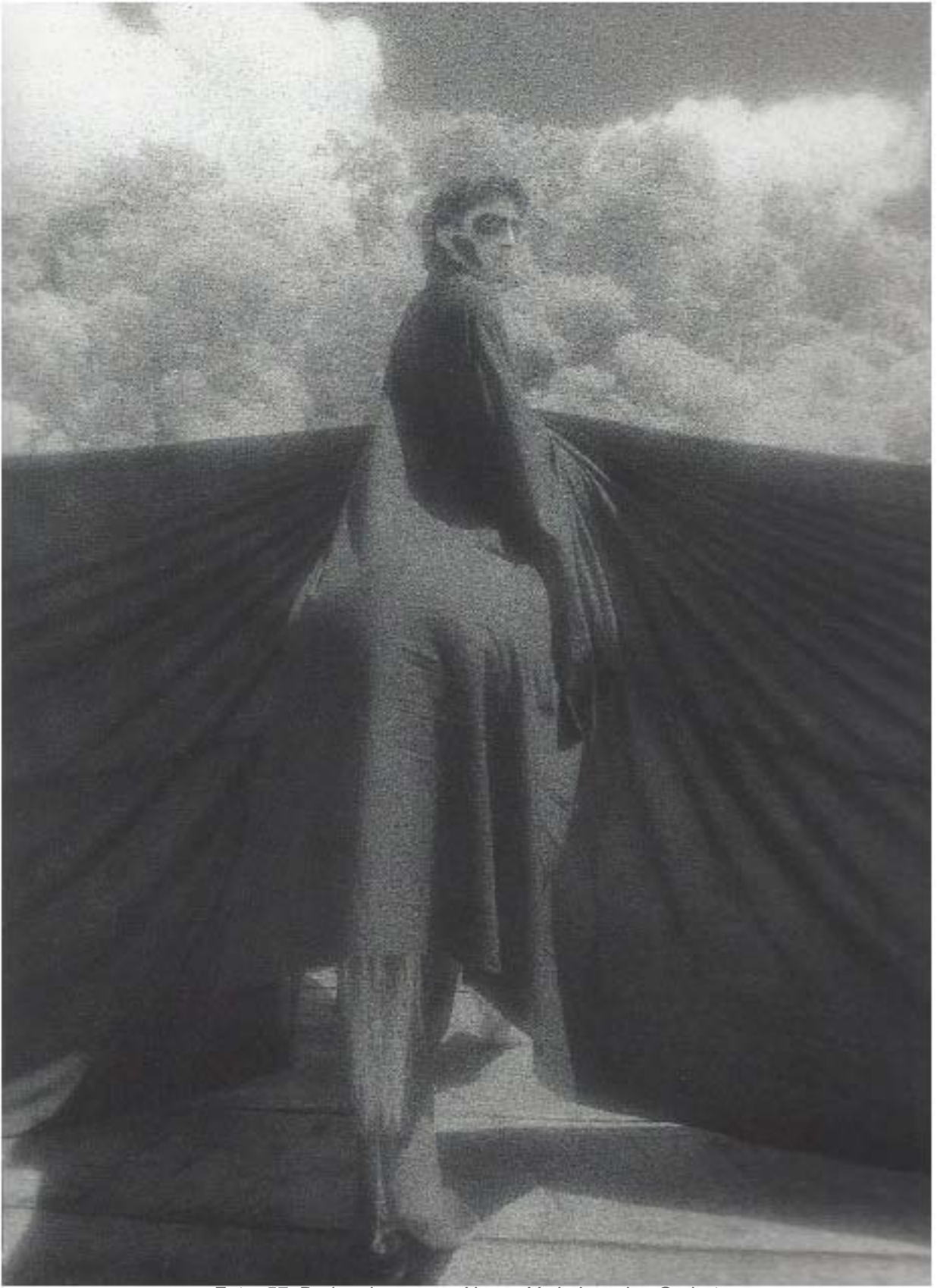


Foto. 57. Bodas de sangre, Nueva York, Lourdes Grobet

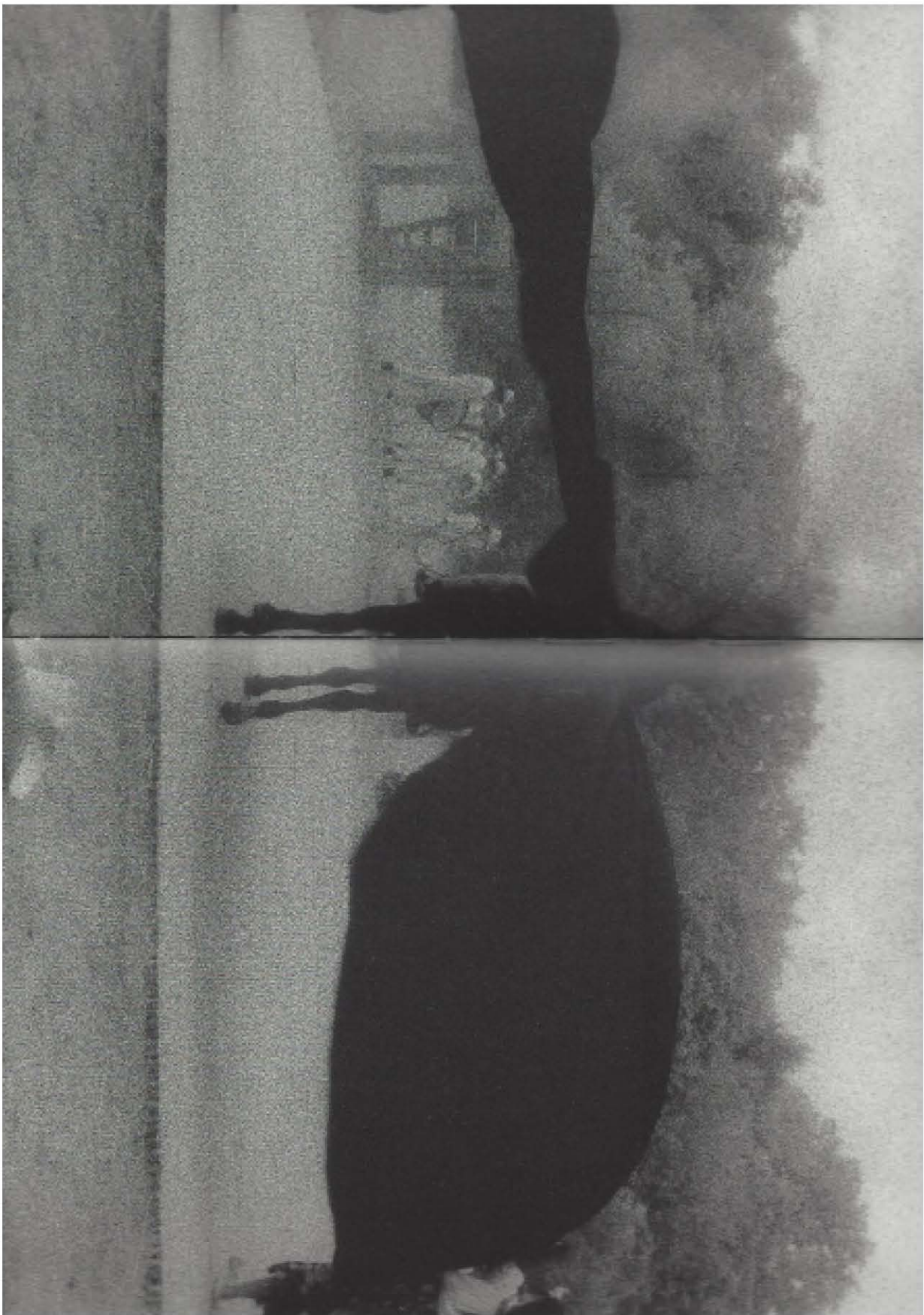


Foto. 58. Bodas de sangre_02, Nueva York, Lourdes Grobet



Foto. 59. Bodas de sangre_03, Nueva York, Lourdes Grobet



Foto. 60. Bodas de sangre_04, Nueva York, Lourdes Grobet

