



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MARUCH SÁNTIZ: CREENCIAS DE UNA COMUNIDAD TZOTZIL

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARIANA MEJÍA VILLAGARCÍA

TUTOR PRINCIPAL
DRA. REBECA MONROY NASR
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

TUTORES
DR. ARIEL ARNAL LORENZO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DR. ALBERTO DEL CASTILLO TRONCOSO
INSTITUTO MORA

CIUDAD DE MEXICO, NOVIEMBRE, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

En primer lugar, gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme los mejores años de mi vida. A la Preparatoria número 5, a la Facultad de Filosofía y Letras y al Instituto de Investigaciones Estéticas, a la Unidad de Posgrado, al Museo Universitario de Arte Contemporáneo y al Centro Cultural Universitario Tlatelolco por acogerme entre sus muros.

Quisiera expresar mi gratitud al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por apoyar a través de una beca mis estudios de maestría, sostén sin el cual la investigación no hubiera podido ser realizada. También agradezco al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) por facilitarme la posibilidad para realizar trabajo de campo en San Cristóbal de las Casas y conocer a Maruch Sántiz Gómez, a su familia y a personalidades relacionadas con el desarrollo de su trabajo. Gracias al PAEP por el apoyo para presentar fragmentos de mi trabajo en espacios académicos en las ciudades de Bogotá y Chetumal. Así como facilitar mi asistencia al Coloquio XLIII Internacional de Historia del arte en Guadalajara. Gracias a Gabriela Sotelo, Héctor Ferrery Luis Natera de la coordinación del Posgrado en Historia del arte por su guía durante mi tránsito por la maestría.

Agradezco la lectura minuciosa y comentarios enriquecedores a mi directora de tesis Rebeca Monroy Nasr; así como a los investigadores que conforman mi comité tutor: Alberto del Castillo y Ariel Arnal. Un agradecimiento a Deborah Dorotinsky por su lectura y guía en la fase inicial de la investigación y a Didanwy Kent por introducirme en los estudios intermediales.

Gracias a Rebeca Monroy y Alberto del Castillo por su invitación a los seminarios de “La mirada documental” y “El sabor de la imagen” donde he aprendido metodologías para el análisis de la imagen fotográfica. Gracias a mis compañeros de seminario por sus comentarios, orientaciones y recomendaciones bibliográficas que sin lugar a dudas ayudaron en el desarrollo y elaboración de mi investigación.

Mi eterno agradecimiento a Maruch Sántiz y a sus hijos, Juan y Mercedes, por permitirme seguir su trabajo y vida. Gracias por los días juntos, las comidas, las pláticas, el hospedaje y por mostrarme y enseñarme lo maravilloso y sumamente complejo del trabajo en campo.

Muchas gracias a Maruch por las conversaciones y encuentros que hemos tenido desde 2018 y hasta la fecha. Gracias por su labor de rescate del idioma tzotzil y por la creación de imágenes fotográficas que son un referente nacional e internacional para acercarnos a la fotografía indígena.

Un especial agradecimiento a John Burnstein de la galería MUY por las conversaciones entorno al trabajo de Maruch y por mostrarme las producciones e intereses de otros artistas. Gracias a Francisco Álvarez Quiñones por platicar conmigo sobre el desarrollo de La Casa del Escritor. Gracias a Patricia López por la pequeña entrevista que realizamos en *Na Bolom*. Mi gratitud a Carlota Duarte por los intercambios que hemos tenido sobre su gestión y desarrollo del CPP, del AFI y su trabajo actual.

Agradezco a Leticia Staines por su constante guía y consejos durante mi tránsito en la vida académica. También a Teresa del Rocío González, Laura de la Rosa y Ricardo Alvarado por sus consejos y apoyo para acceder a material bibliográfico.

Gracias a mi amada familia porque sin su apoyo no hubiera sido posible la realización de esta investigación que ha resultado sumamente importante para mí en el ámbito académico y personal. Gracias a mis padres, Ana María y Salvador Arturo por su amor y apoyo incondicional en todos mis proyectos. Gracias Salvador por los constantes aprendizajes y vivencias que hemos tenido en cada aventura, me siento la más dichosa de tener un extraordinario hermano. Gracias a mi tía Claudia quien además es mi consejera y amiga y que jamás me ha dejado sola. Gracias a mis tíos Deborah y Gabino por tanto amor. Gracias a mi tío Juan por siempre impulsarme a seguir en la vida académica y por emocionarse con cada logro alcanzado. Gracias a mis abuelos Ricardo, Moisés y Virginia por quererme y apapacharme. Gracias a Viridiana, Fernando y María que aunque a la distancia siempre estamos cerca. Gracias a mi familia materna, los Gallardo, por las risas y convivencias: Edgar, Tania, Jorge, Gersay, Omar, Jessica e Irlanda. Gracias a César por su amor y compañía en buena parte del proceso.

Gracias a mis amigos por estar cerquita: Antonio, Ana, Reve, Omar e Ignacio. Gracias a Daniel por ser el mejor compañero y amigo en el feliz recorrido de la maestría. Gracias a mis amigas Aidee y Norma por seguirme en cada nueva locura, también gracias a Guillermo y Raymundo. Gracias a Perla y a Nancy que aunque lejos siempre estamos presentes.

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| El andamiaje | 4 |
| 1. Capítulo I. <i>Vida y contexto</i> | 8 |
| 1.1. Reseña de una vida | 9 |
| 1.2. Los factores y actores en juego..... | 16 |
| 2. Capítulo II. <i>Fiel a la mirada: la obra de Maruch Sántiz Gómez</i> | 20 |
| 2.1. El mundo ilustrado ante las <i>Creencias</i> | 20 |
| 2.2. La fotocrítica y la promoción..... | 23 |
| 2.3. La mirada del otro: la Academia..... | 24 |
| 2.4. El ojo crítico de la prensa | 30 |
| 3. Capítulo III. <i>Creencias de nuestros antepasados.</i> | 34 |
| 3.1. Entre medios | 35 |
| 3.2. Materialidades | 35 |
| 321. Los objetos fotografiados..... | 36 |
| 322. El dispositivo fotográfico | 36 |
| 323. La imagen fotográfica | 37 |
| 324. Un asomo a lo multimedial | 38 |
| 3.3. Las temáticas | 40 |
| 331. <i>Komen</i> / No pasar encima de donde preparan el telar... .. | 41 |
| 332. <i>Ba vaj</i> / No comer la primera tortilla que sale del comal | 43 |
| 333. <i>Chabajel ta vaechil</i> / Labrando sueños | 48 |
| 334. <i>Sni' Si'</i> / La punta de la leña..... | 51 |
| 335. <i>Pixelal xchi'uk k'ok</i> / No soplar el fuego con el sombrero | 56 |

| | |
|---|----|
| Consideraciones finales | 59 |
| Fuentes | 64 |
| Entrevistas | 64 |
| Hemerografía..... | 64 |
| Bibliografía | 65 |
| Sitios web | 69 |
| Anexos | 71 |
| Las imágenes y los textos de <i>Creencias de nuestros antepasados</i> | 71 |
| Exposiciones de Maruch Sántiz Gómez..... | 88 |

*Se reconoce la obra de arte por su vida propia.
La obra de arte que no tiene vida no es obra de arte.*

Mathias Goeritz

Introducción

Desde la última década del siglo XX el discurso indígena ha adquirido mayor fuerza gracias a los movimientos sociales que poco a poco han legitimado la voz de las comunidades.¹ En este sentido podemos entender la apertura de espacios como salas expositivas y foros de debates políticos para incorporar las necesidades de los diversos pueblos originarios, no solamente en México sino también en América Latina. Esto se debe en buena medida a la conformación de políticas públicas desde el Estado que las comunidades han exigido para mejorar e impulsar servicios a los que antes no habían tenido acceso como educación y servicios de salud. También se ha insistido en el respeto a las autonomías, a la libre determinación de los pueblos y a que el Estado mexicano reconozca el pluralismo jurídico que se puede traducir en las formas y dinámicas de organización social.

Este cambio de paradigma ha llegado también al sector artístico donde ahora se hace notar con mayor frecuencia la mirada y la voz indígena. Ejemplo de ello son figuras como Martín Chambi mestizo, con raíces aimaras en el Perú quien ha trascendido fronteras por mostrar una construcción visual a partir de fotografías de diversos pueblos en los Andes Peruanos. O bien en el sur de México, el caso de Maruch Sántiz Gómez quien ha hecho una labor de rescate de las creencias de su comunidad a partir de refranes y fotografías en una publicación titulada *Creencias de nuestros antepasados*.² Una obra que, al igual que la de Chambi, despuntó en el ámbito internacional generando re significaciones de las imágenes y ha dado lugar a grandes debates entre especialistas. En Oaxaca, Yásnaya Aguilar, lingüista, escritora y traductora, hace notar la segregación que las comunidades originarias han vivido históricamente por la opresión del Estado. Desde 2014 Aguilar se postula como activista en la defensa de las lenguas y los pueblos.

¹ Yásnaya Elena Aguilar Gil, "Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía", *Nexos*, 18 de mayo de 2018, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=15878>. Yásnaya Aguilar ha problematizado sobre los conceptos de indio e indígena y se postula en contra debido a que son términos que se utilizan para describir los pueblos de todo el mundo a pesar de ser naciones distintas entre sí y de tener diferentes experiencias históricas. Ella busca combatir los discursos y las prácticas nacionalistas del Estado debido a que no aceptan la pluralidad de naciones contenidas en México. Es por ello que se proclama como mixe en lugar de indígena o india.

² Maruch Sántiz, *Creencias de una comunidad tzotzil* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Centro de la Imagen, Casa de las Imágenes, 1998), 1-108.

Estos autores, artistas y comunidades, son solamente un ejemplo entre la amplia proliferación de formas de dar voz a los pueblos originarios.³ Ellos han permitido, a través de sus producciones visuales o narrativas, herramientas de resistencia, partes fundamentales del movimiento político ante los diferentes Estados y con un profundo sentido estético, la experiencia con el entorno, manifestando las condiciones de vida a las que están expuestos así como las necesidades que requieren atención inmediata.

El caso de Maruch Sántiz Gómez, al cual me he dedicado en esta investigación, se ha visto favorecido por los movimientos sociales en el estado de Chiapas permitiéndole tener una voz y acción. Sántiz Gómez ha destacado gracias a irrumpir en las actividades propias de la comunidad, con el cambio de religión y al ser madre soltera. Elementos que resultan revolucionarios en la dinámica y cosmovisión tzotzil.

La importancia en el estudio de la obra de Sántiz Gómez radica en observar si gracias a ella existe una recuperación de esas creencias tzotziles inmersas en el mundo indígena, conservado para la comunidad y detectar si al darlo a conocer al exterior a partir de la imagen fotográfica, obtiene un reconocimiento y un valor especial tanto la obra, como la artista, pero sobre todo el mundo develado al exterior de su propio microcosmos. Es decir, analizaremos si su obra trasciende su tiempo y espacio para mostrar un mundo poco conocido en nuestro país y mucho más en el extranjero. También se buscó proponer cómo el uso de la fotografía ayudó a que se difundiera el material de tradición oral con un mayor impacto, y cuáles fueron sus consecuencias, para ella, para el arte fotográfico indígena así como su recepción en diferentes medios.

Durante el siglo XIX y buena parte del XX la fotografía etnográfica respondió a cánones y estereotipos donde un agente externo, viajeros o fotógrafos *outsiders*, acudían a las comunidades a tomar fotografías de los pobladores. Este género fotográfico es conocido como indigenista y en gran medida fue utilizado para conocer lo indígena e incorporarlo al proyecto de nación mexicana moderna.⁴ En contraste, la fotografía indígena es creada por los

³ En este sentido podríamos entender la reciente exposición “Los huecos del agua” que tuvo lugar en el Museo Universitario del Chopo. Donde se presentó la obra de diferentes artistas originarios del área maya, Oaxaca y Altiplano central. Maruch Sántiz Gómez participó con fotografías de las series de *Creencias*. Las producciones presentadas tuvieron como hilo conductor el uso de las manifestaciones plásticas como denuncia de necesidades en las comunidades originarias del siglo XXI ante el Estado mexicano.

⁴ Deborah Dorotinsky, “Muy breve genealogía de la imagen científica-fotográfica de los indios” en *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, ed. Rebeca Monroy Nasr, (México: Yeuetlatolli, 2003), 144.

amerindios.⁵⁵ Este es el caso de Sántiz Gómez quien siendo tzotzil da la posibilidad de conocer la comunidad de Cuztón y zonas aledañas a partir de los textos que son parte de un saber colectivo y de su particular construcción visual en las composiciones fotográficas. Esto en el entendido de que las imágenes son fuentes de información en sí mismas y es posible hacer historia de ellas y a partir de ellas. Tal como lo comentó Ariel Arnal: “Las imágenes no son sólo "estampitas", es información histórica, fuentes en el mejor sentido de la palabra”.⁶

A partir de las imágenes creadas por Maruch Sántiz Gómez y su publicación en *Creencias de nuestros antepasados*, ha tenido lugar una nutrida discusión sobre cómo entender la obra entre historiadores, historiadores del arte, curadores y periodistas.⁷ Entre las preguntas centrales se encuentran las siguientes: ¿Cuál es el papel de una mujer tzotzil que hace fotografía de su comunidad? ¿Por qué preponderar el sentido estético de su obra por encima de la recopilación de la tradición oral? ¿Por qué se ha considerado como arte contemporáneo? ¿Con qué fin se ha exhibido la obra en muestras nacionales e internacionales? ¿Qué motivos han promovido la adquisición de su trabajo en distintas galerías y colecciones?

Para tratar de dar respuesta a estas preguntas me he basado en los postulados de diferentes disciplinas como la Historia, la Historia del Arte, la Antropología y la Etnografía. Las fuentes de información a las que accedí para la construcción de una narrativa fueron textos escritos desde el medio académico que me permitieron entender las posturas y opiniones entorno a la publicación. Posteriormente realicé una serie de entrevistas en San Cristóbal de las Casas a Sántiz Gómez y a su familia, además de personajes involucrados en la promoción y difusión de su obra como Carlota Duarte, John Burnstein, Patricia López Sánchez Cervantes y Francisco Álvarez Quiñones.⁸ Mi fuente primaria ha sido la publicación de 1998, *Creencias*

⁵ John Mraz, *El proyecto Edward Curtis, Una historia moderna de imágenes descolonizadoras* (Puebla: Benemérita Universidad de Puebla), 4.

⁶ Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915* (Distrito Federal: INAH, 2010), 19.

⁷ Horacio Fernández, “Fotolibros. Fotos en libros, libros de fotos” (Disertación, Instituto de Investigaciones Estéticas, 11 de septiembre de 2019). Horacio Fernández ha insistido en el estudio del fotolibro en diferentes espacios en América Latina y España. Para él, el fotolibro se define por la presencia de imágenes que sustituyen al texto. Como se verá más adelante, la propuesta teórica en los estudios intermediales se enfoca en el estudio de los medios, en este caso las imágenes y textos, asumiéndolos como narrativas en sí mismas sin aludir a una distinción entre ellos.

⁸ Alberto del Castillo, “Fotografía e historia oral: un diálogo necesario” (Taller, Pontificia Universidad Javeriana, 4 de abril de 2019). Alberto del Castillo ha insistido en la complejidad de historiar obras de fotógrafos en vida, donde conocer sus opiniones resulta un acercamiento sumamente valioso y determinante para entender las creaciones plásticas.

*de nuestros antepasados.*⁹

El andamiaje

A partir de tres capítulos busqué entender los diversos factores que influyen en la obra de Sántiz Gómez permitiéndole destacar de manera sobresaliente entre sus compañeros en el *Chiapas Photography Project*. Es por ello que he destinado un capítulo a una breve revisión de su vida para entender los intereses que tuvo en el rescate de las creencias y de la tradición oral, así como en la manera en la que se acerca al universo de la imagen fotográfica y su inserción en el mercado del arte. También me ha parecido pertinente conocer el trabajo que ha realizado posteriormente y hasta la fecha, para ello es posible consultar el anexo sobre exposiciones en donde recupero la mayoría de los espacios en los que ha tenido participación y de lo cual aún no se había realizado una revisión detallada.

En el segundo capítulo estudié las líneas a partir de las cuales investigadores, críticos y periodistas han abordado las temáticas, es decir, he recuperado de los diarios, revistas y diferentes fuentes documentales de diversas épocas, la recepción y crítica realizada a su obra, a partir de *Creencias*. Gracias a dicha recuperación vislumbré que la obra en su totalidad, las 44 fotografías y sus respectivos refranes, no estaba siendo analizada en un sentido de entender la relación entre las imágenes y los textos, las temáticas contenidas y el estilo de Sántiz Gómez. Dicha revisión historiográfica me permitió problematizar la publicación dando lugar al tercer capítulo en donde abordé *Creencias de nuestros antepasados* a partir de las materialidades contenidas: los objetos fotografiados, el dispositivo fotográfico, la imagen fotográfica y la publicación en sí misma. Posteriormente distinguí cinco temáticas fundamentales en la obra que son tejido, alimentos, maternidad e infancia, fogón y enfermedades. Definí a cada grupo en relación de las actividades propias de Sántiz Gómez y de las familias tzotziles bajo una lógica de red que vincula unas actividades con otras y que permite el análisis del texto no en función de la explicación de la imagen sino generando el discurso en sí mismo.

En suma, considero pertinente pensar en y desde las fotografías y los textos de manera intertextual colmo lo señala W.J. T Mitchell, con el objetivo de entender la publicación y los

⁹ Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoreportero* (Distrito Federal: UNAM, IIE, CONACULTA, INAH, 2003), 37. Monroy, especialista en análisis de imagen fotográfica, señala que es necesario el estudio de la vida, obra y contexto social para abordar la producción fotográfica de cada autor.

vínculos entre lo visual y textual contenidos en ella, es decir de su horizonte de creación y producción, material y conceptual. Para ello retomaré la propuesta de los estudios intermediales que buscan problematizar en términos de medios, dejando de lado la discusión sobre la noción de arte.¹⁰ Esta propuesta ha permitido el estudio de fenómenos que quedaban fuera de la discusión académica, por ejemplo, aquellos que se clasificaban bajo los conceptos de arte y artesanía. Dicha propuesta permite acercarnos a la multiplicidad de discursos y medios dando lugar a nuevas problemáticas y niveles de reflexión.¹¹ Por ejemplo, entender las narrativas que hacen alusión a procesos de actividades como el trabajo con la lana o la preparación del maíz desde su cultivo y cosecha hasta la preparación de la tortilla. Así mismo vincular los discursos me permitió entender la función que tienen las imágenes y los textos inmersos en la publicación.

Justamente se buscó entender las imágenes, los textos y los objetos, en la obra fotográfica de Maruch Sántiz Gómez, como medios que se estudiaron desde su configuración intermedial. Asimismo surge la idea de pensar las imágenes en su dimensión de acontecer, un modo de entender las relaciones de los seres humanos con el mundo donde los artistas generan relaciones y diálogo: “En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores”.¹² Se trata de pensar en las diferentes interpretaciones que las fotografías han tenido según el espacio en el que han sido presentadas y analizadas a partir de los factores y actores en juego.¹³ Esto es posible gracias a las dinámicas de la imagen que están en un continuo movimiento y que se han

¹⁰ Quisiera precisar que he llegado a los estudios intermediales gracias a la Dra. Didanwy Kent Trejo quien imparte una clase llamada “La vida de las imágenes” en el Posgrado en Historia del Arte donde se discuten los términos y propuestas que esta propuesta brinda a los estudios sobre imagen desde la intermedialidad y la performatividad.

¹¹ Didanwy Kent Trejo, “Resonancias de la promesa: Ecos y reverberaciones del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial.” (Disp. de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 82-104. Los estudios intermediales son una propuesta que surge hacia a finales del siglo XX. En un primer momento fueron llamados *Interart Studies* y luego cambia el nombre a Estudios Intermediales en el *Department of Cultural Science of Lund University* en Suecia, creado por Hans Lund en 2001. En América hay dos instituciones trabajando desde este horizonte, el Instituto Hemisférico de Performance y Política en la ciudad de Nueva York en Estados Unidos y en el Núcleo de Estudios sobre la Intermedialidad en la UFMG en Bello Horizonte en Brasil.

¹² Erika Fischer, *Estética de lo performativo*, trans. Diana González Martín y David Martínez Perucha (Madrid: Adaba Editores, 2014), 45.

¹³ Laura González Flores, “La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios” Ponencia XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 35. Lo anterior fue señalado por Laura González quien considera los siguientes componentes determinantes para el análisis de la fotografía porque dotan de sentido e interpretación a las producciones: patrocinador, fotógrafo, medio fotográfico, retratado, medio de difusión y el espectador.

resignificando a través del tiempo, tal como lo muestra la inserción de las fotografías de Sántiz Gómez en el mercado del arte, en los niveles de materialidad presentes en la publicación y en las consecuencias sociales que ella misma ha tenido dentro y fuera de su comunidad.¹⁴ Por otra parte, esta orientación teórica busca reflexionar la posición desde la cual se analiza uno mirando al medio para entender las posibilidades desde las cuales dirigimos la mirada permitiendo un horizonte de análisis y los debidos cuestionamientos.¹⁵

Me pareció relevante entender las lógicas de pensamiento contenidas en la obra de Maruch Sántiz así como las redes que han permitido establecer diálogo al interior de la publicación. Como se ha dicho, con base en los planteamientos de W. J. Mitchell, se analizaron las imágenes como discurso visual y los textos como discurso textual.¹⁶ Pese a ello, y siguiendo la propuesta inmersa en la publicación y en los estudios intermediales, considero ambas posibilidades discursivas como medios: los instrumentos a través de los cuales se puede percibir algo que no tiene propiedad física. “Los medios hacen visible, audible, legible y perceptible el entorno”.¹⁷

En este sentido podríamos pensar en los diferentes medios presentes en la obra de Sántiz Gómez: la voz de los ancestros que enunció los refranes y las reverberaciones consecuentes, los objetos fotografiados, la cámara fotográfica, las imágenes presentadas en diferentes espacios, la publicación en sí misma y los factores externos en juego.¹⁸

Al mirar el conjunto visual y textual me percaté que narran pequeñas historias o procesos de actividades practicadas por Sántiz Gómez y su familia, así como por los miembros de la comunidad de Cruzón.¹⁹ En cambio, cuando se analiza cada fotografía por separado la

¹⁴ Algunos investigadores han traído estas propuestas hacia los estudios históricos en México. Los estudios de literatura comparada y el posgrado en Historia del arte de la FFyL han sido los primeros en partir desde el enfoque intermedial, destacan las investigadoras Susana González Aktoires, Linda Baez y Didanwy Kent Trejo. Puntualmente para los estudios sobre el mundo indígena habría que tomar en cuenta el texto de Johannes Neurath sobre los huicholes a partir de las fórmulas pathos elaboradas por Aby Warburg. Mientras que el texto de *Historiar fotografías* de John Mraz propone en su teoría en entender la foto como medio antes que obra de arte. Vale la pena señalar que Mraz no está inserto de manera explícita en los estudios intermediales aunque sus ideas resultan cercanas a dicha orientación.

¹⁵ Considero importante señalar la apertura que el Posgrado en Historia del arte de la UNAM ha tenido para permitirme trabajar la obra fotográfica de Maruch Sántiz Gómez debido a que en otro momento éste no hubiera sido un tema de interés académico

¹⁶ William Mitchell, *Iconology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 1-2.

¹⁷ Lambert Weising, “What are media?”, en *Technē/Technology, Researching Cinema and Media Technologies - Their development, Use, and Impact*, ed. Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 100.

¹⁸ Considero pertinente tomar en cuenta las diferentes nociones de medio a las que podemos enfrentarnos: como herramienta, como lenguaje o sistema de signos, o bien, como contexto.

¹⁹ Sobre ello quisiera destacar la propuesta de Mraz quien indica que las imágenes no valen por sí mismas si no hay contexto que las respalde. Me parece importante señalarlo porque como revisaremos más adelante, los ejes temáticos que mostraré son resultados de procesos u actividades de la vida cotidiana tzotzil. Igualmente Wiesing

lectura remite a una imagen fija, estática, sin embargo, si miramos las fotografías en conjunto encontraremos relación entre ellas que destacan temas de interés en común así como la narración visual de procesos de actividades cotidianas.²⁰ En las escenas podemos adentrarnos a conocer el proceso de producción de los textiles de lana, la educación y cuidados que dan las madres a los infantes, los procedimientos para la preparación del maíz, la relación sustancial con la leña y el fuego, la manera de evitar enfermedades y ciertas conductas entre los miembros de la comunidad, así como conocer la relación con “lo otro” que no solamente es lo humano sino también los objetos, los animales y el entorno natural, que en esa cosmovisión cobran vida.²¹ Y desde esa perspectiva se analiza su obra, pues considero que hay que revisar, analizar y evaluar desde la perspectiva de su propio contexto, su propio planteamiento y su puesta en escena; si acaso estas preocupaciones cotidianas contenidas en la publicación de *Creencias* reflejan la cotidianidad de Sántiz Gómez y de su comunidad. Y si acaso se acerca o aleja de los planteamientos de una academia, de una prensa, de los fotocríticos que han revisado su obra, o bien, si es factible pensar en dejar de lado la idea de una enseñanza e imposición en la construcción de imágenes de quien complementa su práctica fotográfica.²²

señala que los medios son inherentes a la cultura donde se sitúan, siendo el contexto otro medio.

²⁰ William Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 1-4. Mitchell desde la intertextualidad comenta que no hay una distinción entre las imágenes y los textos. Ambos son representaciones, verbales y textuales, inseparables de las políticas culturales y la cultura política.

²¹ John Mraz, *Historiar fotografías* (Oaxaca: Edén subvertido, 2018), 38-40. Ya se preguntaba Mraz sobre los elementos del pasado que se conservan en las fotografías: gente que es excluida de los textos, cultura material y vida diaria, historias sociales, documentación de relaciones sociales, documentación de expresiones o mentalidades particulares y posibilidades para explorar el mundo social

²² Pensar que Carlota Duarte es el genio detrás de la obra de Sántiz Gómez ha sido uno de los puntos más discutidos por la historiografía y puntualmente por la crítica. Es por ello que me parece sumamente importante precisar que Sántiz Gómez ya conocía y trabajaba con la técnica fotográfica en la Casa del Escritor antes de la llegada de Duarte a San Cristóbal de las Casas.

1. Capítulo I. *Vida y contexto*



Retrato de Maruch Sántiz Gómez por Carlota Duarte, Chiapas, 1994.
Fotografía publicada en *Creencias de nuestros antepasados*.

Para comprender el origen de la serie fotográfica *Creencias de nuestros antepasados*, es importante comprender en donde nace Maruch Sántiz, su origen y formación inicial, pues ello nos dará una pauta clara de cómo se forja el imaginario indígena en una de las zonas más ricas en recursos naturales, pero más pobres en términos de la economía. Ahí nació nuestra fotógrafa y su obra, objeto de este estudio.

A saber, que el estado de Chiapas, al sur de la República Mexicana, se caracteriza por la presencia de grupos originales. Con una población de 3 920 892 personas, el 28.5% corresponde a personas pertenecientes a grupos originarios, es decir, 1 117 597 son indígenas.²³ Entre los grupos originarios presentes en el estado chiapaneco es posible mencionar a los tzotziles, tzeltales, choles, mames, tojolabales, motocintlecos, lacandones y zoques. Todos ellos viven en veintiún municipios a lo largo del estado que ocupa un espacio geográfico de 75 000 km².²⁴ Además, en dicho territorio se hablan veintidós lenguas originales, entre las propias de la región y otras que han emigrado de Oaxaca, Campeche,

²³ Margarita Nolasco Armas, “Introducción”, en *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico*, ed. Margarita Nolasco Armas (Distrito Federal: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008), 15-16. Según el censo elaborado por el INEGI en 2000, en el estado de Chiapas se encuentra el 14% de los indígenas que viven a lo largo del país.

²⁴ Nolasco, “Introducción”, 15-16.

Yucatán, Veracruz, el centro de México y Guatemala.²⁵ Todos estos grupos viven en un total apego a la tierra, al agua, a la vegetación y a su cultura, lo que ellos llaman medio natural y que se hace presente en mitos y ritos de prácticas religiosas sincréticas dando lugar a complejas formas de aprehensión del entorno, de cosmovisiones.²⁶

Las familias con tradición originaria en Chiapas viven alrededor de su familia con pautas muy específicas de organización social donde prevalece el barrio y pueblo. Durante la época virreinal y luego con el nacionalismo, se construyeron ciudades donde solamente la población mestiza podía habitar; actualmente la presencia indígena ha ganado espacio en las poblaciones de San Cristóbal de las Casas, Soconusco, Ocosingo, Tuxtla Gutiérrez y Palenque.²⁷ La región cultural de los Altos destaca de sobremanera debido a que su población en el 87% es originaria, de esta población el 65% es tzotzil y el 33.6% es tzeltal, las antiguas ciudades mestizas dentro de esta región son San Cristóbal de las Casas, que funciona como centro político, administrativo y comercial, y la capital del estado, Tuxtla Gutiérrez.²⁸

1.1. Reseña de una vida

Maruch Sántiz Gómez nació el 18 de julio de 1975 en el seno de una familia tzotzil, originaria de la localidad de Cruztón, en el municipio de Chamula. Sus padres, tuvieron siete hijos, cinco mujeres y dos hombres. La familia Sántiz Gómez se distingue por no practicar la religión católica, a diferencia de las comunidades que radican en el resto del municipio de Chamula. Incluso, una de sus hermanas se inclinó por el evangelismo mientras que Maruch Sántiz, junto con sus hijos es Testigo de Jehová desde hace algunos años.²⁹ Para la familia Sántiz Gómez, no practicar la religión católica ha resultado en un distanciamiento y rechazo de la comunidad católica lo que provocó su cambio de residencia hacia Piedrecitas, un pequeño paraje tzotzil.³⁰ En reiteradas ocasiones, Sántiz Gómez ha sido cuestionada sobre festividades católicas practicadas entre los chamulas, a lo que ella comenta que no puede

²⁵ Nolasco, "Introducción", 15-16.

²⁶ Nolasco, "Introducción", 17.

²⁷ Nolasco, "Introducción", 15-16.

²⁸ Nolasco, "Introducción", 15-16.

²⁹ Nolasco, "Introducción", 18. Durante el siglo XX la población indígena del estado de Chiapas cambió de religión: el 31% se hizo protestante, el 13% se declaró sin religión y solamente el 54% continuó dentro del catolicismo.

³⁰ Nolasco, "Introducción", 18. Los cambios de religión entre la población que habita el estado de Chiapas han generado conflictos que ocasionan el desplazamiento de individuos, tal como lo experimentó la familia Sántiz Gómez al ser expulsados de Cruztón.

responder porque “no tiene la religión.”³¹ Es necesario tener presente las prácticas religiosas de Maruch Sántiz y su familia debido a que resultarán sumamente importantes en las creencias y refranes que componen la publicación de *Creencias de nuestros antepasados*.³²

Entre las actividades principales de la familia Sántiz Gómez se encuentran el trabajo en el campo, puntualmente el cultivo y la cosecha de maíz, frijol, calabaza, flor de calabaza, papa y jengibre. También se han dedicado a la crianza de borregos, con el objetivo de obtener lana para la elaboración de textiles. Otra de las actividades es cortar leña para el uso familiar, pero también para venderla. Hacia la última década del siglo XX, los miembros de la familia trabajaron la destilación del *pox* para su venta por litro a los “mestizos”, como ellos llaman a los no pertenecientes a grupos indígenas.³³ Esto último fomentó la interacción con hablantes de la lengua castellana que marcó la vida de Maruch Sántiz, cerca de los 9 o 10 años, dando origen a su interés por entender y comunicarse en dicha lengua. El aprendizaje del español permitió que estableciera una relación con la ciudad mestiza de San Cristóbal de las Casas que poco a poco se fue haciendo más fuerte, primero para ser su lugar de trabajo, después para ser su residencia.³⁴

Maruch Sántiz cursó la primaria hasta el 5º grado en Cruztón, para el 6º grado tuvo que trasladarse a la localidad de Romerillo, a la cual llegaba después de caminar cerca de 30 minutos.³⁵ Para seguir con sus estudios en educación secundaria en el año de 1988 (*ca.*), la única opción era trasladarse todos los días a San Cristóbal de las Casas, lo que implicaba una alta inversión de tiempo y dinero. Su padre rechazó la iniciativa de Maruch Sántiz y le solicitó quedarse en el hogar para atender las actividades como hacer tortillas, destilar el *pox* - aguardiente de la región -, y cuidar a los borregos.³⁶ En este momento tuvo una relación amorosa con el padre de sus dos hijos: Juan Leonardo y María Mercedes Jiménez Sántiz quienes ahora tienen 21 y 18 años respectivamente. Uno de los primeros trabajos que tuvo Sántiz Gómez, fuera de las actividades propias de la comunidad y por tanto relacionadas con su género, fue como capacitadora para personas de la tercera edad a quienes enseñaba leer y escribir en español. Esto se realizó bajo la encomienda del Instituto Nacional para la

³¹ Maruch Sántiz Gómez, “Entrevista 1”, entrevista de Mariana Mejía Villagarcía, 10 de diciembre de 2018, San Cristóbal de las Casas, audio, 48:35.

³² Como se verá más adelante, los refranes presentados por Maruch Sántiz evitan la presencia y no hacen referencia a elementos de la religión católica cristiana.

³³ Génaro Sántiz Gómez, *Pox: un licor tradicional de Chiapas* (San Cristóbal de las Casas: Archivo Fotográfico Indígena, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social del Sureste, 2005), 57-61.

³⁴ Sántiz, “Entrevista 1”.

³⁵ Sántiz, “Entrevista 1”.

³⁶ Sántiz, “Entrevista 1”.

Educación de los Adultos (INEA) en el año 1990 (ca.)

Posteriormente Sántiz Gómez, gracias a un primo ingresa en *Sna Jtz ibajom*, La Casa del Escritor, un espacio destinado a la promoción de eventos culturales en comunidades indígenas de difícil acceso. En un primer momento inició como actriz en una de las obras de teatro, después se dedicó a la escritura de textos en tzotzil.³⁷ Es oportuno señalar que Sántiz Gómez también hacía registro fotográfico y videográfico de los eventos culturales de La Casa del Escritor y que en algunas ocasiones el material se presentaba en exposiciones junto a las obras de teatro.

A la par participó en una convocatoria de Tuxtla Gutiérrez titulada “Culturas Étnicas de Tuxtla Gutiérrez”, donde fue seleccionada para trabajar en un proyecto cultural. Para aplicar a la convocatoria escribió en tzotzil y su primo la ayudó a la traducción al español.³⁸ Una vez aceptada en la convocatoria, Sántiz Gómez decidió recuperar las enseñanzas de sus bisabuelos y de los mayores de su comunidad. Enseñanzas a la manera de refranes u oraciones que buscan alertar o prevenir sobre diversas situaciones a los miembros de la comunidad. Ella comenta que estos refranes le fueron contados durante el trabajo en el campo, mientras sus papás salían de la comunidad y la dejaban al cuidado de sus bisabuelos y abuelos, de estos relatos surge la idea de su proyecto.³⁹ Ella lo narra de la siguiente forma:

[...] mi mamá se tenía que ir a trabajar al campo o San Cristóbal o lo que sea y me deja sola, entonces como se iba a la milpa mi bisabuelo, me quedaba con él, platicando, al parecer no me daba cuenta solo estaba jugando, cuando estoy en la oficina me acordé, ahora [qué] voy hacer si no se nada. Entonces así hablando con mi abuela, ella me comentaba mi mamá de su papá, de su abuelo, empezaba de no tan [distante], pero cuando quería buscar más series o números digamos, hablar con la gente de confianza porque no todas las comunidades tienen creencias, no tengo nada de información y por eso me gustan los fragmentos que cuentan, de qué se tratan y luego ya muy [...] un libro de historia de los antepasados, porque está generación ya nadie no la están respetado, pero casi nada, y por eso se puede llamar historia.⁴⁰

Maruch Sántiz cuenta que entregaba cuatro refranes por mes y comenta que viajó por otras comunidades para la investigación y recuperación de las creencias.⁴¹ Una vez que iba avanzando en el proyecto decidió pedir autorización a su tutor para acompañar las creencias recopiladas de imágenes fotográficas lo que le fue permitido y altamente valorado. Ante el

³⁷ Francisco Álvarez Quiñones, “Conversación sobre la obra de Maruch Sántiz Gómez”, entrevista de Mariana Mejía Villagarcía, San Cristóbal de las Casas, 13 de diciembre de 2018, audio, 54:26.

³⁸ Hans-Michael Herzog, “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”, en *La mirada – Looking at Photography in Latin America Today*, ed. Hans-Michael Herzog, (Zurich: Edition Oehrli GmbH, 2002), 101.

³⁹ Herzog, “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”, 101.

⁴⁰ Sántiz, “Entrevista 1”.

⁴¹ Herzog, “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”, 101.

proyecto de “Culturas Étnicas de Tuxtla Gutiérrez”, Sántiz Gómez presentó una primera versión, compuesta por refranes, fotografías y dibujos, de lo que años más tarde se convirtió en *Creencias de nuestros antepasados*.⁴² Una publicación que desde 1998 la hizo posicionarse dentro del mercado del arte y que ha sido objeto de debate en el medio artístico y académico.⁴³ Sobre esta primera versión Sántiz Gómez comenta: “la serie de Creencias es la más vendida, no la hice en el AFI, sino en La Casa del Escritor, los sábados y domingos entre 1994 y 1996”.⁴⁴

Por otra parte, en San Cristóbal de las Casas se estableció *Na Bolom* una Asociación Civil creada en 1950 por Gertrude Duby y Franz Blom que buscaba el acercamiento y rescate patrimonial de comunidades originarias.⁴⁵ Dicho espacio cuenta con un archivo fotográfico con producciones de sus fundadores y de Marcey Jacobs, al que Sántiz Gómez se incorporó para trabajar en el laboratorio de revelado. La participación de Sántiz Gómez fue breve debido a ciertas irritaciones en la piel que presentó al estar expuesta a los químicos.⁴⁶

La realización de estas actividades fuera la comunidad tzotzil, tanto en La Casa del Escritor como en *Na Bolom*, repercutieron en la vida personal de Sántiz Gómez. En una entrevista ella comentó que en su comunidad tzotzil las mujeres casadas tienen prohibido trabajar fuera del hogar.⁴⁷ Justamente Sántiz Gómez no recibió apoyo y aceptación de su padre y posteriormente de su esposo, lo que ocasionó su separación y el inicio de su rol como madre soltera.

En La Casa del Escritor, Sántiz Gómez continuaba con las actividades de escritura y fotografía. Hacia los últimos años del siglo XX Carlota Duarte, una artista plástica de nacionalidad norteamericana y mexicana, relacionada con el grupo religioso del Sagrado Corazón de Jesús, llegó a San Cristóbal de las Casas para promover la creación visual entre las comunidades indígenas. Esta preocupación surgió después de un recorrido por la República Mexicana donde consultó diversos acervos documentales, hemerográficos y fotográficos. En dicho viaje descubrió los discursos indigenistas creados desde la disciplina etnográfica y decidió establecer un proyecto para conocer las narrativas visuales que los propios indígenas podrían crear de sí mismos.

⁴² Herzog, “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”, 101.

⁴³ En el tercer apartado se ahondará en el análisis de la publicación de *Creencias de nuestros antepasados*.

⁴⁴ Sántiz, “Entrevista 1”.

⁴⁵ “Fundadores”, Asociación Cultural Na Bolom, consultado el 18 de octubre de 2019, <https://www.nabolom.org/>

⁴⁶ Sántiz, “Entrevista 1”; Herzog, “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”, 100.

⁴⁷ Herzog, “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”, 104.

Dicho interés hizo que Duarte llegara a San Cristóbal de las Casa y se vinculara con La Casa del Escritor para impartir un curso de fotografía en el año de 1992 (ca.) A dicho curso se inscribió Sántiz Gómez aunque, como ya se ha mencionado, ella ya conocía el manejo de la cámara fotográfica. Para este momento el interés principal de Sántiz Gómez era conocer más sobre el laboratorio de revelado debido a que le parecía fascinante ver como la imagen surgía de un papel en blanco gracias a la acción de diversos químicos.⁴⁸ En palabras de Maruch Sántiz, las personas que impartieron el curso de fotografía fueron John Taboa y María Maronel, es decir, ellos impartieron la instrucción técnica para la creación de la imagen fotográfica y algunas orientaciones para el trabajo en el laboratorio de revelado.⁴⁹ Mientras que las actividades de Carlota Duarte fueron gestionar el proyecto, conseguir recursos y distribuirlos entre los miembros del equipo. En un inicio, el grupo de trabajo en La Casa del Escritor tuvo 10 integrantes entre tzotziles, tzeltales, mames y tojolabales, quienes se comunicaban en español y dieron lugar al *Chiapas Photography Project* (CPP). Los recursos provinieron principalmente de instituciones y particulares norteamericanos donde destaca la aportación de *Arts International*, *Puffin Foundation*, Fundación Ford y AGFA, México.⁵⁰

El trabajo y crecimiento del grupo de trabajo dio origen a la creación del Archivo Fotográfico Indígena (AFI) en 1995 bajo la dirección de Carlota Duarte donde llegaron a tener hasta 200 participantes. El Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), sede Sur siguió el desarrollo del AFI y en 2003 decidió incorporar el archivo con aproximadamente 75,000 imágenes a la institución así como la integración de Duarte como técnica asociada categoría “C”, como la encargada de llevar el proyecto.⁵¹ Hacia 1998 se decidió hacer la publicación de dos libros fotográficos del AFI: *Camaristas* y *Creencias de nuestros antepasados*.⁵² Ambas publicaciones contaron con el

⁴⁸ Sántiz, “Entrevista 1”.

⁴⁹ Sántiz, “Entrevista 1”; Maruch Sántiz Gómez, “Diálogos desde la comunidad. La fotografía de Maruch Sántiz” (Conversatorio con Ingrid Suckaer, Museo de Arte Moderno, 2019).

⁵⁰ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (México: Gustavo Gilli, 2005), 225-227; Carlota Duarte, “El archivo fotográfico indígena”, *Tierra adentro*, no. 119 (Diciembre 2002 – Enero 2003): 24.

⁵¹ Carlota Duarte, “Conversación entorno al trabajo de gestión en el *Chiapas Photography Project* y el Archivo Fotográfico Indigenista”, entrevista de Mariana Mejía Villagarcía, San Cristóbal de las Casas, 18 de diciembre de 2018, audio, 120:13. La entrada de Carlota Duarte fue posible por sugerencia e invitación de Rafael Loyola Díaz, director del CIESAS entre 1996 y 2004.

⁵² “Publicaciones”, Chiapas Photography Project, última modificación en septiembre de 2011, <https://chiapasphoto.org/pubs/pubs.html>. Posteriormente se publicaron otros libros fotográficos como *Mi hermanita Cristina, una niña chamula* de Xunka’ López Díaz en el 2000, *Nuestro Chile* de Juana López López en 2002, *Maíz* de Emiliano Guzmán Meza en 2004, *Posh, un licor tradicional de Chiapas* de Genaro Sántiz Gómez en 2005, *Carnaval en Tenejapa, una comunidad tzeltal de Chiapas* de Petul Hernández Guzmán en 2006,

apoyo del Centro de la Imagen, la Casa de las Imágenes, y de Fundación Ford. Como elementos distintivos habría que mencionar que *Camaristas* responde a un proyecto colectivo sin expresar la autoría puntual de cada una de las fotografías, mientras que *Creencias de nuestros antepasados* es creación individual de Maruch Sántiz. La primera publicación presenta imágenes en blanco y negro y a color; mientras que la segunda se caracteriza por el uso del blanco y negro.⁵³

La inserción del AFI al CIESAS así como los trabajos colectivos sin autoría dieron lugar a una serie de malentendidos y confrontaciones entre los miembros del equipo que terminaron en disputas legales al reclamar su trabajo de creación intelectual y por supuesto de solicitar la devolución de sus negativos originales. Desde 1996 y hasta la fecha el CIESAS-Sur resguarda una copia de los materiales, sin embargo aún es imposible el acceso al archivo.

Durante varios años Sántiz Gómez contó con el apoyo y gestión de Carlota Duarte quién logró posicionar las imágenes de *Creencias de nuestros antepasados* en diferentes ferias, exposiciones y bienales de arte contemporáneo generando el despunte de la obra, donde destaca su participación en la bienal de Johannesburgo en 1995 y en la bienal de Taipei de 2004.⁵⁴ Duarte también logró establecer relación con la galería OMR bajo la dirección de Pablo Ortiz Monasterio, en donde se expusieron sus trabajos con gran éxito. Sántiz Gómez ha comentado sobre su proceso creativo que en un primer momento recuperó 48 “creencias” y llegó a realizar hasta 77 imágenes de las mismas en blanco y negro, de las cuales Pablo Ortiz Monasterio hizo la edición y selección para conformar la publicación de 1998, con 44 imágenes y sus respectivos textos.⁵⁵

Hacia 2002 la galería OMR vendió parte de la obra a un coleccionista en Suiza, un acontecimiento que le permitió a Sántiz Gómez la adquisición de un bien inmueble en San Cristóbal de las Casas. Ella lo narra de la siguiente forma:

[...] le agradezco a la OMR, cuando ese momento me compraron unas piezas en Zurich la exposición que compraron cuando tenía demasiadas pesadillas, me llaman: “Maruch hemos vendido tu trabajo”, ¡Emoción! pero no sabes, decía: “Que voy hacer con este dinero”; me mataba el estrés, me mataba el dolor de estómago, estaban enfermos mis hijos y una ex compañera del trabajo me dijo: “Maruch quieres comprar el terreno?”, están ofreciendo [...] así, como tienes problemas con tus papás y tus hijos [...] Y acepté

La lengua tseltal de Tenejapa de Antonia Girón Intzín en 2012 y en el mismo año *Nuestra lengua tsotsil de Chamula* de Juana López López.

⁵³ Sobre las características de la publicación de *Creencias de nuestros antepasados*, en el tercer capítulo de este ensayo se presenta un análisis más puntual.

⁵⁴ Para mayor detenimiento sobre la participación de Maruch Sántiz Gómez en exposiciones ver los anexos de esta investigación.

⁵⁵ Herzog, “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”, 101-102.

el terreno pero no quería separarme de la comunidad, me daba gran dolor de cabeza.⁵⁶

La inserción de la obra de Sántiz Gómez al mercado del arte dio lugar a las notas periodísticas que en su mayoría buscaban la promoción del trabajo, pero también generaban todo tipo de opiniones sobre la obra, desde quienes la admiran hasta quienes no ven en las imágenes una posibilidad de sentido estético e histórico.⁵⁷ Para 2004 Maruch Sántiz concluyó su participación en el AFI y con Duarte, debido a malos entendidos y divergencias de criterios entorno a las creación artística.

En los años consecutivos Sántiz Gómez continuó con la promoción de *Creencias de nuestros antepasados*, aunque también dio lugar a la creación de nuevas series fotográficas que se relacionan con la indumentaria, herbolaria, procesos de lana y con el abecedario tzotzil. Todas estas series han estado promovidas por un interés de rescate de tradiciones orales de la comunidad de Cruztón y del idioma tzotzil, así como el interés por la creación de fotografías que de manera implícita documentan procesos. Estos trabajos han sido apoyados e impulsados por una beca Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 2004, y otra beca a Jóvenes Creadores en 2009 donde Sántiz Gómez ha contado con la tutoría de personajes especialistas en la fotografía desde distintos ámbitos como el fotógrafo Marco Antonio Cruz y la investigadora de imágenes fijas y en movimiento Laura González Flores.

Actualmente Maruch Sántiz imparte cursos de fotografía a jóvenes tzotziles a partir de la fusión entre *Club Balam* y una organización en Nueva York, llamada *The Lower Eastside Girls of NY*. En conjunto buscan la enseñanza de la práctica fotográfica así como el intercambio entre ambas sociedades. *Club Balam* es dirigido por Margarita Martínez Pérez y Maruch Sántiz Gómez desde 2004 y se dedican a la enseñanza de la fotografía, con niñas tzotziles entre 8 y 16 años de San Juan Chamula y Zinacantán.⁵⁸ En 2016 publicaron *ABC, Mi cultura, Alfabeto y Fotografía en Tsotsil* en colaboración con la organización neoyorkina.

John Burnstein, un personaje destacado por su participación en el desarrollo de arte latinoamericano y puntualmente en creaciones de personas originarias, ha construido un espacio en San Cristóbal de las Casas, la galería MUY, como un punto de encuentro para los

⁵⁶ Sántiz, “Entrevista 1”.

⁵⁷ Para conocer la recepción de la obra de Maruch Sántiz mirar a continuación “Actores y factores en juego” así como la tercera parte de esta investigación.

⁵⁸ “Club Balam de Chiapas, México”, HIPGive, consultado el 18 de octubre de 2019, <https://hipgive.org/es/project/club-balam-of-chiapas-mexico/>

artistas donde se busca la creación y el debate.⁵⁹ Sántiz Gómez mantiene una participación activa con la MUY desde hace varios años. En una breve entrevista Burnstein comentó sobre la forma en la que mira la obra de Sántiz Gómez:

Maruch está encontrándose con el sujeto y el de su foto y el objeto, como tú bien apuntabas como el tema que ella retoma, como los objetos cotidianos y siento que es un diálogo con ese objeto y lo que prevalece en su obra no como en la vocalización el empleo del objeto para comunicarse con el público de afuera es muy auténtica su obra, es muy auténtica su actitud, es muy honesta y profunda y eso me fascina.⁶⁰

De igual manera, desde 2015 ha contado con el apoyo de Ingrid Suckaer, quien ha trabajado en la curaduría de exposiciones y promoción de sus fotografías.

Sántiz Gómez continua con su formación y actualmente está cursando un diplomado en Artes Visuales en el Centro de las Artes de San Agustín, en Oaxaca. Donde desde hace unos meses se ha dedicado a un proyecto que se relaciona con el teñido de textiles, puntualmente de lana, junto con la práctica fotográfica del proceso.

Hoy en día radica en San Cristóbal de las Casas con sus hijos Juan y Mercedes quien es madre de tres niños, Jacqueline y los cuates. Pese a su separación de la comunidad tzotzil no ha abandonado su vínculo con el campo. En Piedrecitas, donde viven sus padres y hermanos, es dueña de una casa y tierras de cultivo.

1.2. Los factores sociales y actores políticos en juego

Tal como se ha podido ver, existen diversos elementos para tomar en cuenta y entender el despunte de la obra fotográfica y de la recuperación de la tradición oral emprendida por Maruch Sántiz Gómez, entre 1994 y 1996. Hasta el momento se ha dejado de lado el contexto social y cultural de Chiapas hacia los últimos años del siglo XX, con el objetivo de enfatizar la vida de la fotógrafa tzotzil por encima de las condiciones que muy probablemente influyeron en la promoción de la obra hacia el mercado del arte y dentro del debate académico.

Es preciso insistir en que la publicación de *Creencias de nuestros antepasados* se

⁵⁹ “Quiénes somos”, Galería MUY, consultado el 18 de octubre de 2019, <https://www.galeriamuy.org/>

⁶⁰ John Burnstein, “Conversación sobre la obra de Maruch Sántiz Gómez”, entrevista de Mariana Mejía Villagarcía, San Cristóbal de las Casas, 11 de diciembre de 2018, audio, 27:32.

realizó gracias a la gestión de Carlota Duarte, al interés de la galería OMR bajo la dirección de Pablo Ortiz Monasterio y al recurso económico brindado por Fundación Ford. Sin embargo, es importante mencionar que el estado de Chiapas atravesaba en 1994 un movimiento social que detonó en levantamiento armado el 1º de enero, bajo la organización del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). A raíz de ello la atención nacional e internacional estaba puesta en el sur del país para mirar con detalle el desarrollo del levantamiento, para entender las causas y motivos que lo originaron.⁶¹ Se trató de un movimiento que buscó dar presencia y visibilidad a una parte de la población en México que históricamente vive segregada: las comunidades indígenas. Los zapatistas exigían un reconocimiento particular a los pueblos indios en una organización que fue conformándose desde 1992.⁶² Ellos partieron de entender que el “ser indio” es lo que define sus condiciones de exclusión y buscaban establecer el derecho a decidir sobre su historia, así como ejercer directamente su inserción en la modernidad y participar de manera activa en las transformaciones internas y externas de las comunidades.⁶³ Justamente lograron posicionarse como interlocutores con el Estado lo que implica un reconocimiento y una agencia social, política y cultural, que durante años se les había negado.⁶⁴

Los zapatistas se llamaron a sí mismos ejército de autodefensa y con la toma de San Cristóbal de las Casas buscaron proclamar la resistencia civil, lo que también se ha entendido como un cauce de la expresión política. Se trató de una organización con tres grupos en su composición: los insurgentes, el ejército permanente; los milicianos, habitantes de las comunidades con entrenamiento militar; y las bases de apoyo, civiles que sustentan la organización. Todos estos grupos conformados por miembros de comunidades originarias.⁶⁵

⁶¹ Xochitl Leyva, “El Neozapatismo. De guerrilla a ‘Social Movement Web’ ”, en *Movimientos armados en México siglo XX*, ed. Verónica Oikión (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2006), 725-737. Leyva Solano analizó las diferentes formas de referirse al movimiento, entre las que se encuentran: guerrilla zapatista, rebelión de Las Cañadas, insurrección campesino-indígena, la nueva revolución mexicana, primera guerrilla posmoderna del siglo XXI, primer movimiento guerrillero de la Era de la Información, la guerra de las redes sociales. Para ella el uso de esta amplia gama de formas para referirse al movimiento confiesa una incertidumbre, confusión y desorientación sobre lo que estaba sucediendo en los altos chiapanecos. Es por ello que prefiere emplear el término neozapatistas en referencia a las convergencias políticas que tuvieron lugar desde 1994 y hasta el 2001, entre individuos, organizaciones y movimientos.

⁶² Leyva, “El Neozapatismo. De guerrilla a ‘Social Movement Web’ ”, 729.

⁶³ Rodrigo Megchún Rivera, “Zapatismo como movimiento social”, en *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico*, ed. Margarita Nolasco Armas (Distrito Federal: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008), 191-196.

⁶⁴ Margarita Nolasco Armas, “La condición indígena después del levantamiento del EZLN” en *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico*, ed. Margarita Nolasco Armas (Distrito Federal: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008), 207-212.

⁶⁵ Megchún, “Zapatismo como movimiento social”, 191-196. Al detonar el conflicto armado, la prensa y el

Una de las críticas a la obra de Maruch Sántiz es haber pasado por alto los levantamientos y movimientos sociales que se relacionan con el EZLN. Sántiz Gómez, así como otros de los compañeros del AFI y de La Casa del Escritor se alejaron de los movimientos armados debido a que hubo casos de enfrentamientos violentos por el hecho de llevar una cámara fotográfica.⁶⁶ Es por ello, que evitaban salir a la calle a tomar fotografías para no generar confrontaciones con vecinos o incluso, con la misma familia. Las series que trabajan se circunscriben al entorno del hogar, aunque sin la presencia de la familia y sujetos en general. Sántiz Gómez dice: “tenía que pensar en cosas como plantas medicinales, objetos de crear una serie de creencias otras más, la gastronomía, procesos de lana, recuperación de información en tzotzil y español”.⁶⁷ Estas son las líneas temáticas sobre las que ha trabajado desde 1994 y hasta la fecha.

Es posible entender el interés y la presencia de los factores que promovieron la obra de Maruch Sántiz justamente pensando en la injerencia mundial que tuvieron los movimientos sociales y políticos del país, hacia los últimos años del siglo XX. Esto debido a que, como se mencionó antes, el trabajo se gestó entre 1994 y 1996, mientras que la publicación tuvo lugar en 1998, cuatro años después del conflicto entre zapatistas y el gobierno mexicano al mando de Carlos Salinas de Gortari en transición en un primer momento con el candidato presidencial que luego fuese asesinado Luis Donaldo Colosio (23 de marzo de 1993), para después ser interlocutores con el gobierno de Ernesto Zedillo, quien sí llegó al poder en 1994 hasta el año 2000. José Antonio Rodríguez escribió en una nota periodística en 1998, en donde menciona que la importancia del rescate y la valoración de la obra de Maruch Sántiz se debe a las circunstancias políticas que rodearon al estado de Chiapas en esos años. En palabras de Rodríguez: “No debe dejar de verse el trabajo de Sántiz fuera de lo que sucede en Chiapas (¿se le promocionaría tanto a un indígena seri si tuviera oportunidad de acercarse a la foto?), aunque ella haya comenzado en la fotografía poco antes de los conflictos”.⁶⁸

Lo que es importante destacar es que de manera implícita, Maruch Sántiz a partir de

gobierno negaron el carácter indígena del movimiento al considerar que los indígenas son un grupo sin capacidad de organización a gran escala y sin impacto en la política nacional. Poco a poco esta idea se transformó y sabemos que los zapatistas eran grupos conformados por personas pertenecientes a grupos originarios.

⁶⁶ Sántiz, “Entrevista 1”; Julieta Riveroll, “Vuelve Sántiz a sus creencias”, *Reforma*, 20 de febrero de 2009, pág. 33.

⁶⁷ Sántiz, “Entrevista 1”.

⁶⁸ José Antonio Rodríguez, “La producción de Maruch”, *El financiero*, 7 de mayo de 1998, pág. 60. El segundo capítulo de este trabajo busca mostrar con más detalle las diversas posturas y opiniones respecto a la producción artística de Maruch Sántiz Gómez.

la recuperación que realizó de los refranes regionales y su creación fotográfica ha logrado darle voz a la comunidad tzotzil de Cruztón. Justamente uno de los objetivos que perseguía el movimiento social indígena, encabezado por el EZLN. A través de las imágenes de Sántiz es posible adentrarnos a la comunidad tzotzil y conocer sus intereses y actividades colectivas. Así como el entender las pautas de regulación de conducta a partir de las creencias que conforman los refranes recuperados. Para Olivier Debroise la obra de Maruch Sántiz destaca por el contexto social en Chiapas. Lo que consiguen los zapatistas es una nueva agencia social que revolucionó la vida política de los grupos originarios.⁶⁹ Y Maruch es parte de ello gracias a su cámara y su interés en su pueblo.

Es importante destacar que Maruch Sántiz se posiciona como una mujer tzotzil excepcional al irrumpir dentro y fuera de su comunidad. Esto debido a que buscó trabajo remunerado fuera de la comunidad por encima de las actividades en el hogar y del cuidado de su familia. Igualmente rompió la norma social al separarse de su pareja y continuar con la educación y manutención de sus hijos sola. Otra razón más que distingue la vida de Sántiz Gómez es el asumir de manera contundente su adscripción a los Testigos de Jehová.

Hacer fotografía ha implicado en la vida de Maruch Sántiz enfrentarse a un medio que le era completamente ajeno, en principio por tener que aprender la lengua castellana. Después por salir de la comunidad y establecerse definitivamente en San Cristóbal de las Casas. También por involucrarse en exposiciones de su obra, vinculado a lo que representa el mercado del arte no sólo en México sino también en el extranjero. Ahora, por gestionar su obra directamente, aunque con el respaldo de diferentes curadores, investigadores y galeristas. Hasta el momento no ha abandonado sus costumbres, sigue trabajando el campo, cosecha y cultiva maíz y frijol, corta lana para confeccionar textiles y teñirlos, porta indumentaria originaria y habla el tzotzil. Y sigue tomando fotografías de su vida cotidiana, con su cámara como herramienta para trasmutar y difundir su realidad.

⁶⁹ Olivier Debroise, “Chiapas 1994”, en *La era de la discrepancia*, ed. Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (Distrito Federal: Teratoma A.C., 2007), 270.

2. Capítulo II. *Fiel a la mirada: la obra de Maruch Sántiz Gómez*



Ak'alal ch-ak'otaj chitome / Cuando bailan los puercos
Si los puercos bailan, es que va a llover ese día.

A partir de las fotografías creadas por Maruch Sántiz Gómez y su publicación en el libro *Creencias de nuestros antepasados*, ha tenido lugar una nutrida discusión sobre cómo entender la obra entre historiadores, historiadores del arte, curadores y periodistas. Esto ha dado lugar a trabajos escritos por diferentes personalidades interesadas en la fotografía, en el mundo indígena, en las problemáticas sociales en Chiapas hacia finales del siglo XX, en la crítica y estudio del arte contemporáneo, entre otros. Los textos que he decidido presentar en este trabajo son aquellos, que, en mi opinión, toman una postura clara y argumentada sobre posibles interpretaciones de la obra de Sántiz Gómez, entre ellos se encuentran Carlota Duarte, Gabriela Vargas, Hermann Belinghausen, Christopher Fraga, José Antonio Rodríguez, Laura González, Olivier Debroise, Deborah Dorotinsky y Laura Corkovic. Sin embargo, existen otros textos, tanto académicos como periodísticos, que han considerado relevante la obra de Sántiz Gómez. En conjunto conforman el punto de partida historiográfico.

2.1. El mundo ilustrado ante las *Creencias*

La publicación en la que se da a conocer el trabajo de Maruch Sántiz Gómez es *Creencias de nuestros antepasados*, un texto editado en 1998 por el Centro de la Imagen, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y la Casa de las Imágenes, auspiciado por Fundación Ford. La publicación consta de cuarenta y cuatro

imágenes que se acompañan de refranes en tzotzil, español e inglés; además de tres textos escritos por Carlota Duarte, Gabriela Vargas Cetina y Hermann Belinghausen.

El primero de los textos se titula “Las fotografías de Maruch” donde Carlota Duarte expresa el rol que desempeñó en la instrucción y acercamiento de procesos fotográficos a distintos miembros del *Chiapas Photography Project*. Inicia narrando el recuerdo de mirar por primera vez los contactos de Sántiz Gómez y señala: “[...] me alegré de haber permanecido fiel a mi intención original de no intervenir o influir en las imágenes de aquéllos a quienes yo estaba enseñando fotografía”.⁷⁰ Para Duarte resultó sumamente importante permitir que sus alumnos se sintieran libres de escoger sus propios temas y acercamientos mientras ella facilitaba implementos, habilidades del uso de la cámara y procedimientos en el cuarto oscuro. Expresa que los nuevos fotógrafos o camaritas pudieran disponer libremente de una cámara sin estar permeados de la enseñanza academicista. Incluso señala: “Maruch creía que las fotografías hablaban o de algún modo encarnaban la realidad”.⁷¹

Sobre la experiencia de trabajo con Sántiz Gómez narra que “la marcó” y el lenguaje que emplea para referirse a las imágenes podría considerarse sentimentalista por el uso de términos como me conmovieron, me intrigan, me interesan.⁷² Duarte concluye el breve texto con una pregunta ¿Me preguntó cuál es el poder real de las imágenes? Queda un tanto inconcluso el sentido de la interrogante, podría ser pensada desde un ámbito de simbolismo y representación, de difusión o de experiencia con la cotidianidad.

El segundo texto “Creencias de Maruch Sántiz: un puente entre las épocas y las culturas” fue escrito por Gabriela Vargas Cetina del CIESAS. El objetivo del texto es pensar las imágenes de Sántiz Gómez como intermediarias en dos niveles. El primero es un puente entre las generaciones que han preservado la tradición oral; el segundo es un vínculo entre la fotografía tzotzil y el mundo “exterior”. Resulta muy interesante considerar que para Vargas “la fotografía es en Maruch una forma de narración visual”.⁷³ Llama mi atención que la autora propone que los refranes son parte de un saber colectivo en la comunidad de Cruztón y en parajes cercanos mientras que las imágenes son construcciones de Sántiz Gómez.

⁷⁰ Carlota Duarte, “Las fotografías de Maruch”, en *Creencias de nuestros antepasados* (México: Centro de la Imagen, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998), 8-11.

⁷¹ Duarte, “Las fotografías de Maruch”, 10.

⁷² Duarte, “Las fotografías de Maruch”, 8-11.

⁷³ Gabriela Vargas Cetina, “Creencias de Maruch Sántiz: un puente entre las épocas y las culturas”, en *Creencias de nuestros antepasados* (México: Centro de la Imagen, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998), 12-13.

El tercer texto fue escrito por Herman Bellinghausen al que tituló “Caligrafía de las cosas”.⁷⁴ El mismo escrito, con ligeros cambios, también fue publicado posteriormente en la revista *Luna Córnea*.⁷⁵ Bellinghausen realizó un listado con siete puntos donde considera a Sántiz Gómez como fotógrafa conceptual, éste es el primer momento en que se le atribuye una pertenencia al arte contemporáneo. Aunado a ello habla del papel de Sántiz Gómez como actriz y escritora; roles que los textos posteriores no habían destacado.

En “Caligrafía de las cosas” el autor presenta al *Chiapas Photography Project* como instructor de la técnica fotográfica para el desarrollo de lenguajes autónomos. Para Bellinghausen, el verdadero artista aprende la técnica e imprime un acento único. Sobre la obra de Sántiz Gómez menciona: “en la mirada trae su firma”.⁷⁶

A partir de este texto se posiciona la importancia de Sántiz como sujeto activo en la obra, es decir, la fotógrafa tzotzil recupera la tradición oral de su comunidad, a la par de ser “generadores de imágenes en sus propios términos”.⁷⁷ También resulta muy interesante su propuesta de no emplear el término indígena, prefiere referirse a Sántiz como mujer tzotzil.⁷⁸ Entre los elementos más polémicos del texto son las comparaciones que Bellinghausen hace entre la fotógrafa tzotzil, Cezánne y Quevedo; además de considerarla como un resurgimiento de Mesoamérica en el siglo XX y como la “revelación indígena de fin de siglo”.⁷⁹ Estas afirmaciones fueron cuestionados por José Antonio Rodríguez en un texto publicado en 1998, al que nos referiremos más adelante.⁸⁰

Por su parte, Christopher Fraga Willey publicó en 1994 el texto “Las políticas del tiempo en la obra de Maruch Sántiz Gómez” a manera de réplica a Bellinghausen.⁸¹ El autor discute con otras propuestas de interpretación que han abordado la obra de Sántiz y la

⁷⁴ Hermann Bellinghausen, “Caligrafía de las cosas”, en *Creencias de nuestros antepasados* (México: Centro de la Imagen, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998), 15-19.

⁷⁵ Hermann Bellinghausen, “Caligrafía de las cosas”, *Luna Córnea*, no. 5 (1994): 6-13.

⁷⁶ Hermann Bellinghausen, “Caligrafía de las cosas”, en *Creencias de nuestros antepasados* (México: Centro de la Imagen, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998), 15-19.

⁷⁷ Hermann Bellinghausen, “Caligrafía de las cosas” en *Luna Córnea*, no. 5 (1994): 13.

⁷⁸ Guillermo Bonfil Batalla, “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”, *Anales de Antropología*, no. 9 (1972): 105-124. El autor propone evitar el uso del término “indígena” para referirse a miembros de comunidades originarias debido a que se trata de un concepto de herencia colonial que resulta discriminatorio.

⁷⁹ Bellinghausen, “Caligrafía de las cosas”, 6-13.

⁸⁰ Rodríguez, “La promoción de Maruch”, 60.

⁸¹ Christopher Fraga Wiley, “Las políticas del tiempo en la fotografía de Maruch Sántiz Gómez”, *Trasatlántica Photo España* (1994): p. 1-9.

presencia de las imágenes de la fotografía tzotzil en distintos espacios expositivos.⁸² Para Fraga la obra de Sántiz Gómez ha sido mal entendida, se postula en contra de considerarla como artista conceptual y por ende no concuerda en adscribir sus fotografías al arte contemporáneo.

Para Fraga, el empleo de la cámara es uno de los elementos que le permite entenderla como expositora de arte contemporáneo. Continúa señalando que otro recurso empleado por la fotografía tzotzil para entrar al mundo y mercado del arte es insistir en lo pre-moderno y de esta manera replicar el discurso del indio fuera del tiempo. Para el autor la discusión no debería centrarse en la categoría que permite considerarla dentro del arte sino la razón por la que su obra tiene vigencia y validez. Al final del escrito Fraga señala: “Sus fotografías guardan un valor estético sólo a medida de qué sirvan como documento, no de "supersticiones" "chamulas" "caprichosas”, "sino de su propia indigeneidad esencial y fija”.⁸³ Como referíamos páginas antes, John Mraz señala la fotografía indígena en consonancia con la indigenista.⁸⁴ Justamente es la primera a la que pertenece la mirada de Maruch Sántiz y en este sentido es que se propondrá la lectura de las imágenes y los textos. Teniendo presente una visión de los estudios de la mirada alterna, la mirada diferenciada, aunque con sesgos occidentalizados a partir del uso de la cámara, lo que no la sustrae del mundo en el que vive. Sántiz Gómez se caracteriza por la autenticidad en la manera de mirar y disparar el obturador de la cámara para la fotoproducción.

2.2. La fotocrítica y la promoción

Dejando la discusión de Bellinghausen y Fraga atrás, el primero de los artículos publicados en prensa fue redactado por José Antonio Rodríguez en *El Financiero* bajo el título “La promoción de Maruch”;⁸⁵ justamente en el mismo año de la publicación de *Creencias de nuestros antepasados*. El artículo hace una presentación general sobre la obra de Sántiz Gómez y pone especial énfasis en que las imágenes no resultan entendibles sin el texto. Incluso cuestiona la etiqueta que se le ha dado como "revelación indígena de fin de siglo”.⁸⁶ Destaca

⁸² Christopher Fraga retoma el trabajo del académico mexicano Rubén Gallo y del curador Eduardo Pérez Soler.

⁸³ Fraga, “Las políticas del tiempo en la fotografía de Maruch Sántiz Gómez”, 7.

⁸⁴ Mraz, *El proyecto Edward Curtis, Una historia moderna de imágenes descolonizadoras*, 4.

⁸⁵ Rodríguez, “La promoción de Maruch”, 60.

⁸⁶ Hermann Bellinghausen le da esta etiqueta a Maruch Sántiz Gómez en el texto “Caligrafía de las cosas”.

que la importancia en el rescate y valoración de la obra radica en las circunstancias políticas que rodearon al estado de Chiapas en esos años. Resulta destacable que para el autor de este breve artículo periodístico, la obra de Sántiz se circunscribe a la posibilidad de incidir en el universo a partir de su entorno vivencial.

Rodríguez cuestiona la capacidad creativa de la fotógrafa y problematiza sobre la pertinencia de considerarla una artista y comprarla con Cézanne y Quevedo. Incluso señala que si se cae en este tipo de comparaciones entonces se da pauta a analizarla desde la mirada occidental. Para Rodríguez, Sántiz Gómez es creación de Carlota Duarte y Fundación Ford.⁸⁷ Aquí podríamos refutar el argumento del autor señalando uno de los problemas con mayor atención en la Historia del arte: la invención del genio. Según Rodríguez el trabajo de Sántiz Gómez resulta carente de creatividad y atribuye la construcción de las imágenes a Carlota Duarte.⁸⁸ Sin embargo, Laura González menciona que es importante conocer el papel que desempeña quien dirige la instrucción de los cursos fotográficos; y retoma el objetivo de Duarte “(...) estimular el uso de la fotografía para los propios fines de las comunidades.”⁸⁹ Sobre el papel del Archivo Fotográfico Indigenista, (AFI) González menciona: “Por ello, el AFI no orienta a los fotógrafos en cuestiones expresivas o artísticas y conscientemente deja libre la elección de los temas y títulos de las imágenes”.⁹⁰ Hasta aquí resulta evidente que si bien Duarte llevó la batuta en la instrucción de los procesos fotográficos no necesariamente estableció pautas obligatorias para las imágenes que crearon los fotógrafos indígenas. Además, recordemos que Sántiz ya contaba con una formación en torno a la fotoimagen, la producción, creación y resguardo de la misma, incluso antes de conocer a Duarte.

2.3. La mirada del otro: la Academia

Siguiendo el orden cronológico, la siguiente aportación a la discusión fue presentada por Laura González Flores en 2003 bajo el título *La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios*. El propósito fue analizar el acercamiento a la fotografía a

⁸⁷ Rodríguez, “La promoción de Maruch”, 60; José Antonio Rodríguez, correo electrónico, 8 de octubre de 2018.

⁸⁸ Laura González Flores, “La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios” (ponencia XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 35.

⁸⁹ González, “La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios”, 20; y Duarte, “Las fotografías de Maruch”, 8.

⁹⁰ González, “La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios”, 20.

cuatro grupos: Talleres de Fotografía Social de Perú, TAFOS; Archivo Fotográfico Indígena AFI, vinculado al CIESAS; mineros apalaches, niños campesinos de Chiapas y la India proyectos iniciados por la fotógrafa norteamericana Wendy Ewald y niños inmigrantes en Bangladesh Proyecto, Fuera de Foco del Colectivo Drik liderado por Shahidul Alam.⁹¹ Todos estos grupos tienen en común trabajar con clases minoritarias desprotegidas, contar con más de ocho años de trabajo y no haber tenido acceso a la educación formal ni contacto previo con la fotografía.

Para la autora es sumamente importante conocer la manera en que interactúan diversos factores en los proyectos como lo son patrocinador, fotógrafo, medio fotográfico, retratado, medio de difusión y el espectador. En conjunto, todos estos componentes dotan de sentido e interpretación a las producciones fotográficas.⁹²

Respecto a lo anterior, la autora considera que la manera en que se ha difundido y criticado la obra de Sántiz Gómez ha afectado el sentido de la imagen. Como ya lo mencionamos, el objetivo inicial fue recuperar la memoria de la comunidad a partir de refranes; sin embargo, las fotografías han sido abordadas en un sentido estético, entendiendo por estética la definición de Alexander Baumgarten, quien señala que estético es todo aquello que mueve al mundo de lo sensible, desde lo hermoso hasta lo terrible y doloroso.⁹³ En este sentido, el mundo de Sántiz mueve y conmueve por su autenticidad y claridad en el discurso visual, resulta ser directo, llano, claro, simplificado, que además recoge una tradición oral que se puede perder en el mundo de las herencias intangibles. Es por ello que el mundo del arte ha puesto atención en la mirada de la fotógrafa tzotzil. González Flores señala: “Los proyectos que no contemplan una participación activa de los procesos de difusión están más sujetos a la subversión de su trabajo (i.e. estetización del trabajo de Maruch Sántiz, del AFI)”.⁹⁴

Asimismo, destaca el cambio de roles donde el usualmente fotografiado pasa a ser el fotógrafo: “Sin embargo, su usurpación del rol del fotógrafo muestra cambios sustantivos tanto en la temática de las imágenes (que gira en torno a la vida práctica de la comunidad)

⁹¹ González, “La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios”, 3.

⁹² González, “La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios”, 35.

⁹³ Rebeca Monroy, “Siluetas sobre la lectura fotográfica”, en los *Andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, ed. Mario Camarena y Lourdes Villafuerte (México: Archivo General de la Nación, Instituto Nacional de Antropología e Historia), 319.

⁹⁴ González, “La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios”, 37.

como en la intención comunicativa de tales temáticas (revalorización simbólica de lo local cotidiano)”.⁹⁵ Dorotinsky llama a este tipo de labores, propósitos e intenciones de Sántiz el tener una agencia social.⁹⁶

Por otra parte, Olivier Debroise publicó en 2005 *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, un texto que permite conocer el panorama fotográfico hacia finales del siglo XIX y buena parte del XX. En la publicación dedicó unas páginas a la obra de la fotógrafa tzotzil bajo el subtítulo de “El proyecto fotográfico Chiapas”.⁹⁷ Para el autor resulta importante hablar de tres elementos: el papel de Duarte, la coincidencia o sincronía con el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y la adscripción de Sántiz Gómez al arte contemporáneo. En inicio señala que Duarte buscó la participación de apoyos en fundaciones norteamericanas como lo son *Arts International*, *Puffin Foundation* y hacia 1996 se unió la participación de Fundación Ford. Para Debroise, Duarte se encargó de proveer materiales a los participantes del proyecto “(...) sólo se encargaba de proporcionarles equipo, cámaras, ampliadoras, película y sales para el revelado”.⁹⁸ También destaca su papel como gestora de negociaciones para la exhibición de las imágenes. Justamente la red de relaciones sociales es lo que le permitió a Sántiz Gómez la participación en la exposición “Africus 95” en la primera Bienal de Johannesburgo.⁹⁹ En este sentido, comenta que la presencia de la fotógrafa en las exhibiciones también fue un elemento importante en la promoción de su trabajo.¹⁰⁰ Respecto al contexto social en Chiapas, el autor comenta:

Desde luego, el proyecto de Carlota Duarte, organizado desde San Cristóbal de las Casas, la capital del estado de Chiapas tomada por los zapatistas, no tenía que ver ideológica o estratégicamente con el programa fotográfico de Duarte, pero éste se vio envuelto por el aura del zapatismo -particularmente a los ojos de un público extranjero.¹⁰¹

Sobre el modo de mirar y crear imágenes de Sántiz Gómez, Debroise retoma la obra de Weston y en cierto sentido equipara ambos trabajos. Continúa señalando que los signos presentados por la fotógrafa tzotzil no pertenecen a lecturas occidentales y que la

⁹⁵ González, “La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios”, 24.

⁹⁶ Deborah Dorotinsky, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”, *Debate Feminista* 38 (2008): 100.

⁹⁷ Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, 225-227.

⁹⁸ Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, 226.

⁹⁹ Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, 226.

¹⁰⁰ Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, 226.

¹⁰¹ Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, 225.

composición está al servicio de una narrativa. Concluye afirmando que en las fotografías se aprecia una micro instalación conceptual: “En este sentido, lo arcaico de su proceder coincide aquí con operaciones típicas del arte contemporáneo –y, de hecho, son el motivo de la incorporación de su obra a las prácticas más avanzadas”.¹⁰²

Como ya hemos señalado, en un primer momento José Antonio Rodríguez hizo hincapié en que el interés en la obra de Sántiz Gómez radica en la situación política que aquejaba los altos de Chiapas en 1994. Posteriormente González Flores retomó el asunto y colocó en la discusión el nulo interés de los camaristas en el movimiento zapatista. Olivier Debrouse insertó seis imágenes de Sántiz Gómez de la serie de 1998 en un apartado del catálogo de exposición de *La era de la discrepancia*. Las primeras páginas del texto introductorio permiten al lector entender la relación del arte contemporáneo con la situación política en México hacia la segunda mitad del siglo XX, también destacan la globalización de las artes plásticas en la década de los 90’s y la proliferación de bienales. Para Debrouse, la obra de Sántiz Gómez sí destaca por el contexto social en Chiapas y señala que se trata de una nueva agencia indígena.¹⁰³ Asunto que fue posible gracias a que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional promovió el movimiento que revolucionó la vida política de grupos indígenas.

Ahora bien, hacia 2008 Deborah Dorotinsky Alperstein publicó “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada”.¹⁰⁴ La autora inicia señalando que para abordar las obras de Xunka López Díaz y Maruch Sántiz Gómez se requiere una mirada interdisciplinaria para entender los significados, la circulación y la recepción de las imágenes. Por otro lado, propone que para entender el proceso de producción de la fotografía tzotzil es preciso abordar la investigación de su cultura, historia personal y experiencia de transculturación; aspectos que otros investigadores no habían hecho explícito en sus textos.¹⁰⁵

Uno de los ejes centrales de “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada” es pensar como ha sido el cambio de roles y lo que implica que el indígena sea quien emplee el dispositivo fotográfico. La autora señala que la producción fotográfica funciona como un

¹⁰² Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, 227.

¹⁰³ Olivier Debrouse, “Insurgencias”, “Chiapas 1994”, “Maruch Sántiz Gómez”, en *La era de la discrepancia*, ed. Olivier Debrouse (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 244-273; 270-271; 272-273.

¹⁰⁴ Deborah Dorotinsky Alperstein, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”, *Debate Feminista*, 38 (2008): 91-113.

¹⁰⁵ Dorotinsky, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”, 91-113.

dispositivo de construcción, pero también como un control de la alteridad.¹⁰⁶ Menciona que el hecho de que las mujeres indígenas sean quienes utilicen la cámara “no necesariamente implica un cambio en la sintaxis tradicional e ideológicamente hegemónica del aparato fotográfico”.¹⁰⁷

En los textos revisados en las páginas anteriores, Maruch Sántiz Gómez resulta ser el único personaje destacado del *Chiapas Photography Project* y del Archivo Fotográfico Indígena. La historiadora del arte Deborah Dorotinsky recupera a otra fotógrafa que también fue parte del grupo al que Duarte impartió el curso de fotografía: Xunka López Díaz con su publicación titulada *Mi hermanita Cristina, una niña chamula*.¹⁰⁸ A diferencia de la obra de Sántiz Gómez, las imágenes creadas por López Díaz resultan problemáticas para la investigadora porque considera que fomentan una continuidad irreflexiva del canon racista. Esto se debe a que López Díaz presenta en su obra fotografías cercanas a imágenes antropométricas de su hermana e insiste en las vestimentas como elementos simbólicos y de identidad étnica.¹⁰⁹

La recuperación de Xunka López Díaz resulta sumamente importante no sólo para conocer el trabajo de otros miembros del Archivo Fotográfico Indígena sino también para pensar en el curso impartido por Duarte, en los conocimientos asimilados por sus estudiantes, así como un acercamiento a otras producciones que rodean y son cercanas a la obra de Sántiz Gómez.

¹⁰⁶ Dorotinsky, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”, 92.

¹⁰⁷ Dorotinsky, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”, 111.

¹⁰⁸ Dorotinsky, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”, 104-108.

¹⁰⁹ Dorotinsky, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”, 105.



Xunka' López, sin título, fotografías publicadas en *Mi hermanita Cristina, una niña chamula*.

De vuelta a la situación donde el indígena pasa a ser el fotógrafo, ya se indicó que Dorotinsky empleó el concepto “agencia social” para señalar que quien usa la cámara tiene la capacidad de provocar efectos en la vida cultural. Para la autora, Sántiz Gómez lo hace recuperando las creencias y usándolas en su obra.¹¹⁰ Entonces, se trata de un trabajo que busca promover la recuperación de la memoria, así como detonar la reflexión. El siguiente nivel de “agencia social” es cuestionar ¿cómo las imágenes de Sántiz Gómez causan efectos en la fotografía contemporánea? En este sentido González Flores diría que los elementos externos a la intención inicial de la fotógrafa, como patrocinador, medio fotográfico, medio de difusión y espectador, alteraron el significado de las imágenes.

Sobre la relación entre imágenes y textos, Dorotinsky argumenta que los refranes resultan imprescindibles para decodificar correctamente la obra debido a que como externos de la comunidad de Cruztón no compartimos los códigos culturales. Así mismo, considera que los textos son conceptos que remiten a la cultura tzotzil.

Finalmente, en 2012 tuvo lugar una tesis doctoral en la Universidad de Salamanca escrita por Laura Miroslava Corkovic titulada “La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90’s”.¹¹¹ Dicho trabajo estudia la temática indígena presente en la fotografía creada

¹¹⁰ Dorotinsky, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”, 100.

¹¹¹ Laura Miroslava Corkovic, “La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90’s” (Disp. de doctorado, Universidad de Salamanca, 2012), 369-464.

por personas pertenecientes a grupos originarios y por otros que no pertenecen. En numerosas páginas se dio a la tarea del estudio puntual del Archivo Fotográfico Indigenista y del Taller Fotográfico Guelatao. También realizó entrevistas a los camaristas y con Carlota Duarte, así como con Pablo Ortiz Monasterio, Marco Antonio Cruz, Graciela Iturbide y Olivier Debrouse, sólo por mencionar aquellos que han tenido trato directo con Sántiz Gómez. Resulta destacable el análisis de cinco fotografías de la publicación de *Creencias* y una más de reelaboraciones posteriores de la serie. En la búsqueda de publicaciones que reseñaron la obra la autora señala que la gran mayoría de ellas no han hecho un estudio pormenorizado de la publicación y que fragmentan la obra al no incluir los textos. Para la autora de la tesis doctoral en Salamanca, las imágenes ilustran los textos. Sobre estos últimos también menciona que la galería OMR buscó la presencia del texto en tzotzil para presentar “lo enigmático” y en cierto modo folclórico en un sentido peyorativo. Corkovic recupera de comunicación vía correo electrónico con Duarte:

Entiendo de mis conversaciones con los galeristas que ellos quieren que el trabajo tenga una calidad enigmática y por eso tan sólo incluyen el tzotzil al exponer el trabajo. Esto me parece como una decisión de “marketing”. Sin embargo, para mí, esto además limita el sentido e integridad del trabajo. La galería ofrece traducciones cuando sean deseadas.¹¹²

2.4. El ojo crítico de la prensa

Como se mencionó en las primeras líneas, además de los textos académicos, la prensa también ha centrado su atención en la obra de la fotógrafa tzotzil. Algunos de los artículos periodísticos retoman las propuestas de lectura de la academia y otros elaboran sus propias interpretaciones, por ejemplo, el caso del artículo de José Antonio Rodríguez, mencionado anteriormente. La mayoría de ellos abordan la exposición en turno de Sántiz Gómez a manera de difusión y promoción.¹¹³

En este sentido me interesa destacar tres notas periodísticas. La primera de ellas fue escrito por Juan Raúl Barreiro en el periódico *Reforma* con el título “Irrumpen en Houston

¹¹² Corkovic, “La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90’s”, 395.

¹¹³ Para mayor detalle sobre la participación de Sántiz Gómez en foros expositivos mirar el anexo Exposiciones de Maruch Sántiz Gómez”.

fotógrafos mexicanos”.¹¹⁴ El texto reseña la exposición “Fotofest” en su séptima edición con la participación de fotógrafos de Italia, Brasil, Vietnam y México. Para este último los curadores fueron José Antonio Rodríguez, Ana Casas y Oswaldo Sánchez. La línea curatorial de Ana Casas buscó artistas que hicieran uso del elemento fotográfico para explorar el entorno: “En todos los casos se trata de una fotografía directa en la que la voluntad del autor está en el acto fotográfico como exploración de la realidad”.¹¹⁵ Sobre Sántiz Gómez menciona que la fotografía es lo que le permite describir las tradiciones de su pueblo.

El segundo artículo periodístico es “Las creencias de Maruch” escrito por Blanca Ruiz, quien desde 1998 hasta 2002 ha seguido de cerca el trabajo de la fotógrafa tzotzil.¹¹⁶ Se trata de un texto que destaca de otras notas debido a que la autora describe y analiza varias de las fotografías de la serie *Creencias de nuestros antepasados* en consonancia con los refranes que acompañan a las imágenes. Además de eso, retoma la atención puesta en Chiapas debido a la situación social y política hacia 1994: “Cientos de cámaras que han conformado ‘otro ejército’ se desplazan en pos de las noticias, mientras que algunos autores como Antonio Turok, José Ángel Rodríguez y Marco Antonio Cruz realizan un trabajo profundo estrechamente ligado a la gente y a sus raíces. Maruch es un caso aparte”.¹¹⁷ El texto también surge a raíz de una exposición, esta vez en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de Ciudad Universitaria en 2001.

Finalmente, en 2009 Maruch Sántiz presentó una exposición en el Palacio de Iturbide, sede de Fomento Cultural Banamex. Uno de los textos que anunciaron la exposición fue “Vuelve Sántiz a sus creencias” por Julieta Riveroll. El texto recupera fragmentos de una entrevista a la fotógrafa tzotzil donde habla de su experiencia con el proceso de revelado y con la recepción de su obra dentro de la comunidad. La autora retoma un comentario y señala: “La comunidad desconoce a una mujer con cámara en sus manos, relata Sántiz Gómez, quien a cambio ha recibido gritos y rechiflas”.¹¹⁸ Este último punto llama la atención porque es uno de los aspectos menos conocidos del trabajo de Sántiz, y a pesar de ser relegada de su propia comunidad por romper los esquemas tradicionales, la fotógrafa chiapaneca ha persistido en

¹¹⁴ Juan Raúl Barreiro, “Irrumpen en Houston fotógrafos mexicanos”, *Reforma*, 5 de marzo de 1998, pág. 4.

¹¹⁵ Ana Casas en Juan Raúl Barreiro, “Irrumpen en Houston fotógrafos mexicanos”, p. 4.

¹¹⁶ Hasta el momento se han rastreado seis notas periodísticas escritas por Blanca Ruiz entre 1998 y 2002 para el periódico *Reforma*.

¹¹⁷ Blanca Ruiz, “Las creencias de Maruch”, *Reforma*, 22 de junio de 2001, pág. 33.

¹¹⁸ Julieta Riveroll, “Vuelve Sántiz a sus creencias”, *Reforma*, 20 de febrero de 2009, pág. 33.

su quehacer, porque forma parte de ella, de su vida, es una manera de manifestarse, de expresarse, pues la cámara es accesible para todos, no nada más para la mirada occidentalizada para los blancos, rubios o criollos, también los grupos subalternos, pueden y deben tener el recurso formal que proporciona la tecnología para expresarse y salvaguardar sus gustos, sus deseos y por supuesto su memoria.

Como hasta ahora he intentado hacer notar, existen dos posturas para abordar la obra, quienes consideran que la obra solamente es reflejo de creencias y supersticiones tzotziles sin vigencia; y aquellos que asumen el conjunto imagen y texto como un documento para historiar. A partir de los textos revisados podemos conocer los principales puntos para acercarnos a la obra: el rol que desempeñó Carlota Duarte al impartir el curso de fotografía, dicho papel se ha entendido como una intervención directa que ha alterado y decretado el sentido de las imágenes; otra propuesta es entender a Duarte como gestora de la obra y quien mediante una red de relaciones ha dado a conocer las fotografías de Sántiz Gómez.

Otra línea de análisis radica en la posición que ocupa la misma fotógrafa, su mirada ha sido admirada debido a que no tiene una formación académica. A partir del empleo de la cámara muestra una destacada creatividad para fotografiar su cotidianidad. Así mismo se ha hecho énfasis en su papel como fotógrafa donde ella protagoniza una agencia social. Además, ha sido considerada como sujeto activo al ser intermediaria entre lo tzotzil y lo no tzotzil a partir de la recuperación de refranes tradicionales y la creación de imágenes.

Ligado con lo anterior es la situación política y social que se vivió en el estado de Chiapas a raíz del movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Mientras algunos autores consideran que esta es la razón para centrar la atención en San Cristóbal de las Casas, otros apuntan que dicho movimiento es lo que le permite tener una nueva agencia social a los indígenas.

Por su parte las imágenes han sido entendidas como narraciones visuales, donde los textos juegan un papel preponderante para los que no pertenecemos a la comunidad tzotzil de Cruztón. Las composiciones presentes en cada encuadre en la obra de Sántiz Gómez se han adscrito dentro del mundo de las obras de arte contemporáneo y justamente esta recepción es lo que ha alterado el sentido de las imágenes. Sin embargo, también es lo que le ha permitido abrir espacios más allá del eje chiapaneco o mexicano. Es importante mencionar

las lecturas que postulan las imágenes como creaciones de Sántiz Gómez, acción entendida como un modo particular de ver su cotidianidad. También entender que es el mundo del mercado del arte el que ha hecho que algunos levanten la voz molestos por su incursión en las altas esferas intelectuales, artísticas y económicas, sin considerar que esto es lo que da paso a su conocimiento, difusión y disfrute. Que ello permite que se difunda su obra, su conocimiento y el de su comunidad como un resguardo social, y considerarlo como un patrimonio universal al que hay que albergar, difundir y estudiar. Gracias a la polémica surge entre la selva chiapaneca en la montaña más alejada enmarañada con la vida urbana mexicana y transnacional, la imagen de las tradiciones recónditas, de la tierra, de los animales, del tejido, traducidas desde la oralidad de las abuelas a la imagen de la fotógrafa que rompe audazmente, con las propias tradiciones para conciliar dos mundos que parecen no tener encuentros, pero que ahí están presentes las evidencias de sus coincidencias y reincidencias.

3. Capítulo III. *Creencias de nuestros antepasados*



Ich / Es malo sonar las semillas del chile
No se deben sonar las semillas de chile, porque al abrazar a un niño llora mucho.

En una revisión de la historiografía entorno a la producción fotográfica de Maruch Sántiz Gómez descubrí que en gran medida la obra en sí misma, es decir las 44 fotografías y refranes que componen la publicación de *Creencias de nuestros antepasados*, ha sido poco analizada. Tanto las notas periodísticas como la investigación académica ha propuesto diversos acercamientos o críticas a la obra.¹¹⁹ Pese a ello han descuidado el estudio puntual de las imágenes así como los ejes temáticos presentes en la obra. Igualmente, los autores no han puntualizado sobre las características de la visualidad en la que Sántiz Gómez ha construido imágenes y por tanto definir el estilo de su mirada. Como se ha comentado, Deborah Dorotinsky lo define bajo el concepto de “agencia social” que rescata desde la teoría feminista en la Historia del arte. Igualmente, John Mraz señaló que para los grupos subalternos, la representación fotográfica es un acto de poder. Sántiz Gómez cambia el binomio de ser fotografiados a fotografiar, de ser vistos a ver y de ser objetos a ser sujetos en el acto fotográfico.

Pienso que tener estos factores presentes, los ejes temáticos y las características de la visualidad de Sántiz Gómez, junto a los intereses que promueven la creación, permitirán afinar la discusión sobre la importancia de la publicación en relación a los factores paternalistas y de poder que resultarían determinantes en las fotografías; pero sobretodo nos facilitará entender la publicación y los discursos inmersos en *Creencias de nuestros antepasados*.

¹¹⁹ Para ahondar en este tema se recomienda revisar la sección titulada “Fiel a la mirada: la mirada de Maruch Sántiz Gómez” que se presenta en páginas anteriores.

3.1. Entre medios

Vale la pena señalar que una de mis preocupaciones al abordar la obra fue pensar cuál de los discursos tendría que ser la guía para emprender el análisis. Es importante retomar que la intención primaria de Sántiz Gómez al crear la primera serie de *Creencias de nuestros antepasados* fue la recuperación del idioma tzotzil a partir de una serie de refranes o dichos presentes en la tradición oral de la comunidad de Cruztón en Chiapas. En un segundo momento Sántiz Gómez decidió incorporar fotografías a manera de “ilustración” de los textos dando lugar a la creación de *Creencias de nuestros antepasados* con dos posibilidades discursivas. Siguiendo esta lógica, los refranes serían la guía del libro mientras que las imágenes quedarían en función de los primeros. Por otra parte el discurso de la tradición de la Historia del arte indicaría que el eje rector serían las imágenes visuales, entendidas como las fotografías. Sin embargo, considero que la publicación de *Creencias de nuestros antepasados* tiene una lógica de pensamiento que interrelaciona los discursos sin importar las categorías rígidas de imagen y texto, dando lugar al concepto de medio. Vale la pena destacar que los objetos funcionan como articuladores entre ambos discursos y esto podría ser debido a la agencia que radica en ellos.

3.2. Materialidades

En este momento me parece necesario explicitar las diferentes materialidades o medios presentes en la obra. En el caso que nos ocupa, la materialidad es entendida como la superficie exterior o apariencia de lo tangible.¹²⁰ En primer lugar habría que tener presente aquellas materialidades que fueron fotografiadas, es decir, la cultura material;¹²¹ posteriormente el uso del dispositivo que da lugar a las imágenes; en tercer lugar las imágenes en sí mismas y por último la publicación entendida como un discurso intermedial donde radican dos discursos, uno visual y otro textual. Todo ello hace referencia a la peculiar mirada de Sántiz Gómez así como a los ecos dentro de la comunidad de Cuztón y fuera de ella.

¹²⁰ “Materialidad”, Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Real Academia Española, consultado el 24 de octubre de 2018, <https://dle.rae.es/?id=ObWbshi>.

¹²¹ Mauricio García Arévalo, “Fotografía de gran formato en el ámbito del foto estudio: acercamiento a su desarrollo y práctica actual a través de su cultura material” (Disp. de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 30-35.

3.2.1. Los objetos fotografiados

Los objetos fotografiados por Sántiz Gómez se constituyen de materiales perecederos y resultan ser objetos comunes en la vida cotidiana. Se trata de cazuelas, canastos, comales, jícaras, así como de la escoba, el peine, el espejo, el sombrero, la cuerda, la lana, el estambre, el telar, la aguja, la mesa, la leña, el carrizo y el metate. También habría que precisar que para su análisis los referenciamos en tres tipos de género fotográficos: el de objetos que corresponde a los objetos cotidianos; retratos de mujeres, niños y animales como el perro, la gallina y el puerco; y en tercer lugar la fotografía de paisaje que hace referencia al campo, al sendero y a la fachada del hogar.¹²² Tres grupos que en suma componen los temas que aparecen en las fotografías.

3.2.2. El dispositivo fotográfico

En segundo lugar, tenemos la cámara empleada por Maruch Sántiz Gómez y aunque no conocemos con precisión la marca y el modelo empleado sabemos que fue una cámara análoga de 35 mm que le fue facilitada por Carlota Duarte.¹²³ Es importante considerar que la cámara no es elección de la fotógrafa sino que trabaja con los recursos que le son proporcionados. Vilem Flusser señala que la imagen producida está determinada por el dispositivo fotográfico: “La libertad misma del fotógrafo está programada: está restringida por las categorías de la cámara. La libertad del fotógrafo se inscribe en escoger un objeto que esté en armonía con el programa de la cámara”.¹²⁴ Podríamos señalar que la cámara empleada determina el producto, aunque también lo haría la cultura visual y las posibles influencias.¹²⁵

Con una intención de enriquecer lo propuesto en *Creencias*, la equiparación con *Camaristas*, una publicación también del Archivo Fotográfico Indigenista que fue publicado en 1998, resulta sumamente importante.¹²⁶ En primer lugar habría que decir que *Camaristas*

¹²² Mraz, *Historiar fotografías*, 86-87. Dice Mraz que el género es definido por quien los capta, contexto histórico y geográfico, los modelos retratados, convenciones estéticas, usos que se destinan y el uso que se les da.

¹²³ Para continuar con las propuestas de los estudios intermediales, en este momento resultará sumamente útil tomar la definición de medio como herramienta.

¹²⁴ Vilem Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (México: Trillas, Sigma, 1990), 34-35.

¹²⁵ Con cultura visual me refiero a la manera en la que Sántiz Gómez se ha relacionado con su entorno cotidiano, con los paisajes a las afueras de su casa, con los miembros de Cruztón y con los mismos objetos. En mi opinión esto es lo determinante para entender cómo piensa los objetos y como crea las imágenes fotográficas.

¹²⁶ Carlota Duarte, *Camaristas, Fotógrafos mayas de Chiapas* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998), 1.

se compone de 110 fotografías acompañadas solamente de un título. Las fotografías no incluyen de manera directa y personal la autoría sino que se presenta la publicación como un trabajo colectivo, en esto rompe de manera significativa con *Creencias de nuestros antepasados*. Sobre los títulos, estos se presentan en español, inglés, tzotzil, tzeltal, ch'ol, tojolabal y mam. A diferencia de *Creencias*, *Camaristas* destaca por una clasificación temática en seis grupos, los cuales son: nuestro mundo, la gente y la comida, el mercado, la gente y sus animales, el trabajo y las cosas, y las fiestas. También es importante destacar que, así como *Creencias*, *Camaristas* también privilegia las temáticas relacionadas con el trabajo en el campo, la alimentación, el tejido y la crianza de animales. Sin embargo, dista de *Creencias* por presentar ciertos temas como la fotografía del espacio público como el mercado o el atrio de la iglesia, así como por fotografías que permiten adentrarnos en ciertos rituales como la preparación de ofrendas o el retrato de personas que es considerablemente diferente y más frecuente del retrato que Sántiz Gómez presentó en *Creencias*. Quisiera destacar la presencia de 11 fotografías que responden al blanco y negro mientras las demás son a color. Quizá esta es una de los argumentos más claros para pensar en la mano de Carlota Duarte sobre *Creencias*.

3.2.3. La imagen fotográfica

En tercer lugar, se encuentra la imagen fotográfica en sí misma, se trata de 44 imágenes en blanco y negro que siguen un estilo al que podríamos definir con una predilección por ángulos en picada y un ángulo con lente normal, pues la intención es mostrar el objeto lo más claro posible. Sobre la manera de proceder, Juan, el hijo mayor de Sántiz Gómez comenta que en algunas ocasiones ha acompañado a su mamá para auxiliarla con las tomas fotográficas.¹²⁷

En tanto a la composición es necesario destacar que las imágenes se caracterizan por tener pocos elementos, esta ha sido una razón determinante para la inserción de las fotografías al mercado del arte debido a que empata con las características de la cultura visual hacia la segunda mitad del siglo XX, teniendo como referencia a Edward Weston y Tina Modotti.¹²⁸ El objetivo de los encuadres y acercamientos en la mayoría de las imágenes sugieren la intención de mirar los objetos en su totalidad haciendo especial énfasis en un fragmento.

¹²⁷ Juan Leonardo Jiménez Sántiz, comunicación personal, 16 de diciembre de 2018.

¹²⁸ Deborise, *Fuga mexicana*,. El autor considera que se trata de microinstalaciones. Esto, apoyado en el empleo del blanco y negro, ha facilitado la conceptualización de las imágenes en el arte contemporáneo y en el mercado del arte.

Dicho objeto o retratado fue posicionado al centro de la escena o siguiendo las reglas compositivas estipuladas por el estudio de la imagen convencional aunque eventualmente sobra espacio en los márgenes laterales o inferiores o superiores de la fotografía. En el grupo “*Ba vaj / No comer la primera tortilla que sale del comal*” que refiere a los alimentos, es evidente notar como destacan los círculos y las líneas para permitir al ojo dirigirse hacia el punto focal. Dos características presentes en todas las imágenes de la serie son la tierra como escenario primordial y el uso de la luz natural.

Sobre la imagen fotográfica en sí misma, y siguiendo con lo propuesto por la intermedialidad habría que precisar sobre los distintos medios de la imagen. Por un lado las fotografías han sido vendidas a partir de la gestión de la galería OMR a coleccionistas públicos y privados. Dicha galería también ha sido la responsable de la promoción de la obra en exposiciones, ferias y bienales de arte no sólo en México sino también en el extranjero.¹²⁹ Esto nos permite hablar de un constante flujo, movimiento, revaloración y re significación de las fotografías de Sántiz Gómez que ya no viven únicamente en la publicación de *Creencias de nuestros antepasados*, como había sido la intención primaria.¹³⁰

3.2.4. Un asomo a lo multimedial

En un cuarto momento podríamos considerar la publicación como un recurso multimedial. Líneas arriba se ha insistido en la conformación de dos discursos en *Creencias de nuestros antepasados*, el visual y el textual, así como en la visualidad construida por Sántiz Gómez. Ahora pensemos en las posibilidades brindadas desde los textos.

Los textos que acompañan a cada una de las imágenes resultan normas para regular la conducta social pues buscan evitar, prevenir, promover o fomentar algún tipo de situación. Estas oraciones insisten en acciones dirigidas hacia objetos, al entorno natural, a partes del cuerpo humano y a animales lo que podría indicar que la agencia está contenida no sólo en lo humano. Los mismos textos hacen referencia a actividades por la tarde y noche mientras que el espacio privilegiado es la casa aunque las imágenes también remiten al campo.¹³¹

¹²⁹ Para mayor detenimiento al respecto consultar el anexo Exposiciones de Maruch Sántiz Gómez.

¹³⁰ Recordemos que la intención primaria de Sántiz Gómez fue el rescate de la tradición oral para evitar perder los refranes y el desuso del idioma tzotzil.

¹³¹ Entre las acciones encontramos moler, costurar, quemar, soñar, pastorear, soplar, acostar, pegar, barrer, labrar, desgranar, beber, chiflar, roncar, ver, sentarse, comer, jugar, sonar, abrazar, tragar, acariciar, untar, bailar, decir, hacer, usar, peinarse y correr.

Ahora bien, los temas más frecuentes tanto por el discurso el textual son lo relacionado con la comida, el sueño, las enfermedades, la muerte, la calumnia y el fuego. Como ya lo habíamos señalado, los textos pueden ser de tres tipos, aquellos que buscan evitar, avisar o promover algún tipo de situación. Los más recurrentes son aquellos buscan evitar, sobre todo enfermedades como perder la vista, quitar el ronquido, la rabia y postergar la muerte. Otros textos buscan regular la conducta social evitando ser comelón, calumniador, risueño, llorón y celoso.

Sobre los discursos quisiera mencionar que se trata de oraciones cortas que en algunas ocasiones alcanzan el tamaño de un párrafo aunque en su mayoría son cortas con hasta tres verbos. La estructura de las oraciones varía y podemos encontrar en diferentes lugares el sujeto, el verbo y el predicado. Quisiera hacer mención que se trata de frases usadas en el lenguaje oral tzotzil lo que posiblemente cambia al momento de su escritura y su posterior traducción al castellano.¹³²

Aunado a lo dicho en líneas anteriores, quisiera complementar que la articulación entre los discursos visuales y textuales es gracias a la agencia contenida no sólo en lo humano sino también en los objetos, en las acciones y en el cuerpo humano y animal. Para ello retomaré lo estipulado en *Art and Agency* de Alfred Gell quien propone los términos agente social y agencia social. El primero entendido como las personas que realizan las acciones ejercidas a objetos y el segundo como la acción ejercida por lo no humano como cosas o animales.¹³³ Para Gell los objetos no son autosuficientes sino que dependen de las relaciones sociales.¹³⁴

Ahora bien, los estudios en términos de performatividad se han dedicado al estudio del lenguaje y cómo éste se permea y alimenta de las acciones.¹³⁵ Es a ello que se le atribuye un sentido performativo en donde la acción y las palabras en conjunto hacen mundo: “Los

¹³² Hacia 1974 Gary H. Gossen con el apoyo del Instituto Nacional Indigenista realizó un trabajo para estudiar el municipio de Chamula. Además del estudio geográfico, político, social y cultural se dio a la tarea de hacer una recopilación de tradición oral en los Altos chiapanecos. Registró 170 narraciones vinculadas con la cosmovisión tzotzil donde destaca el trabajo en el campo, la organización social y familiar, el origen de los chamulas además de acciones para evitar malas costumbres y enfermedades. Todas ellas se acompañan por tres categorías: el nombre del informante, el límite temporal de la narración así como la categoría espacial más distante. Resultan registros sumamente cercanos a los recuperados por Sántiz Gómez a excepción de que los de 1974 son más extensos y en su mayoría refieren a la religión cristiana-católica. Lo anterior se puede consultar en el texto *Los chamulas en el mundo del sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*.

¹³³ Alfred Gell, *Art and Agency: an antropologocal theory* (Oxford: Claredon Press, 1998).

¹³⁴ Los estudios intermediales irían en contra de esta premisa debido a que el medio tiene la capacidad de flujo y movimiento sin la necesidad de otras agencias.

¹³⁵ John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. 'palabras y acciones'* (España: Paidós, 1996), 1-21; Jacques Derrida, *Firma, Acontecimiento, Contexto*, traducción de Cecilia González, 1-22.

enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen y son constitutivos en realidad porque crean la realidad social que expresan”.¹³⁶ Siguiendo esta idea podríamos entender los refranes contenidos en *Creencias*, como enunciados que buscan evitar, avisar o propiciar ciertas actividades. Justamente en el momento en el que convive el lenguaje oral, junto con la acción humana y la agencia, la situación cobra sentido y efecto.

Un ejemplo para pensar en los términos de agencia y performatividad presentados anteriormente sería aquella fotografía de los jarritos cerca de la puerta, donde el texto señala: “Para que regrese a casa un perro perdido, se asienta un jarrito de barro en medio de la puerta, se le paga a la boca del jarrito, se le dice tres veces el nombre del perro: ¡Ven, aquí está tu casa! ¡ven, aquí está tu casa! ¡ven, aquí está tu casa!, se le dice.” La enunciación de estas palabras, junto con la acción de golpear la boca del jarrito activa la agencia del objeto y genera un acto performativo permitiendo, en el pensamiento tzotzil, el regreso del perro perdido.

3.3. Las temáticas

En un intento por entender las temáticas contenidas en la publicación y pensar en las interrelaciones decidí agrupar las fotografías en los siguientes ejes temáticos: tejido, alimentos, maternidad e infancia y fogón. Así mismo, he decidido anexar un grupo llamado enfermedades que se origina de la lectura de los textos y que considero es uno de los ejes principales de la publicación y por tanto de los intereses al contar los refranes.¹³⁷ He decidido nombrar los grupos a partir de los refranes contenidos en *Creencias* con el objetivo de elogiar el uso del tzotzil y respetando la obra de Sántiz Gómez y las creencias tzotziles. Bajo estos grupos he buscado construir una lógica de red que permita relacionar las imágenes y los textos contenidos en de *Creencias de nuestros antepasados*, justamente aludiendo a la propia

¹³⁶ Fischer, *Estética de lo performativo*, 48.

¹³⁷ Los grupos temáticos se han establecido a partir de elementos iconográficos que nos permitan vincular de manera directa a las imágenes dentro de un grupo o bien a la lectura de los textos detectando alguna relación con los temas. Debo destacar que en el análisis puntual no se incluyen las 44 fotografías de la publicación de *Creencias de nuestros antepasados*, sino solamente aquellos que permitan acercarnos a conocer procesos de actividades cotidianas, a la regulación de la conducta y a los remedios para evitar enfermedades y la muerte. Así mismo se hace especial énfasis en aquellos ejemplos que permitan analizar de manera más clara elementos de agencia y performatividad.

naturaleza de la publicación y siguiendo la orientación de los estudios intermediales. Esto daría origen a una tercera posibilidad para pensar los vínculos intertextuales, es decir, permitir contar historias de y desde los medios contenidos en la publicación.

La agrupación de las imágenes también me ha permitido acercarme a narraciones visuales de procesos como la confección de prendas de lana, la preparación del maíz para hacer tortillas, la relación entre madres e hijos y los usos de la madera como leña o como materia prima para la elaboración de productos.

A continuación se presentan y desarrollan cinco grupos junto con las imágenes y textos que he considerado se relacionan con los ejes temáticos. Esto con la finalidad de abordar no solamente textualmente los discursos sino también en el sentido visual. En el apartado “Las imágenes y los textos de *Creencias de nuestros antepasados*” es posible consultar la totalidad de fotografías y refranes que componen la publicación además del orden en el que fueron presentados.

33.1. *Komen* / No pasar encima de donde preparan el telar

Se compone por cuatro fotografías relacionadas con el proceso de lana. Éste resulta ser uno de los materiales más valiosos en los altos chiapanecos y puntualmente de gran utilidad entre los tzotziles debido a que es empleado para la confección de sus prendas. Habrá que tener presente que las bajas temperaturas en la zona han promovido el uso de la lana en los atuendos tanto de hombres como de mujeres. Las prendas son confeccionadas por las mujeres y el trabajo inicia con el cuidado de los borregos, imagen 39, y su alimentación para fomentar el efectivo crecimiento del pelaje, siendo los más largos altamente cotizados para la elaboración de textiles. En otras ocasiones se diseña y confecciona una sección de las prendas y el resto se puede comprar en el mercado aunque su costo es considerablemente elevado.¹³⁸

En el caso de las fotografías relacionadas con el tejido que nos muestra Sántiz Gómez, vemos el pelaje cortado en mechones dentro de una canasta, imagen 40, listo para proceder al hilado. La fotografía 1 muestra el hilo de lana enredado en una pelota. Posteriormente vemos el hilo dispuesto sobre el telar para iniciar con la confección de alguna prenda, imagen 41. El último ejemplo de esta serie es el hilo de lana u algodón ensartado en una aguja, imagen

¹³⁸ Quisiera destacar la serie de procesos de lana en la que recientemente Sántiz Gómez ha trabajado y ha presentado en diferentes espacios expositivos. Para ello ver el anexo “Exposiciones de Maruch Sántiz Gómez”.

42. Dentro de la cosmovisión tzotzil, los borregos indican avisos de muerte así como asumen un rol humano: “Si uno sueña pastoreando con los borregos, es que alguien llegará a morir. Se dice que los borregos son la gente que visitará al muerto”.¹³⁹



1. *Pisbil batz'i no* / El estambre de lana

Es malo jugar con el estambre de lana como pelota. Si se juega así, no va a salir completa una prenda, aunque se haya contado cuántos pares lleva, porque se dice que al espíritu de la lana se lo va a llevar el viento.



40. *Tzotz* / Lana

No quemar la lana de borrego, porque sino se va a quedar sin vista el borrego.



41. *Komen* / No pasar encima de donde preparan el telar

Cuando están preparando el telar no puede uno pasar encima, porque si pasamos se va a enredar el hilo.



42. *Akuxa* / Aguja

Es malo costurar en la noche, porque de joven puede uno quedarse ciego.

¹³⁹ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 40.

Lo que vemos en las imágenes relacionadas con el tejido es la documentación de un proceso frecuentado en la vida de Sántiz Gómez desde niña, ella narra que:

Una parte gracias a mi mamá me educó estrictamente fuerte, sobre todo cuando uno cuida uno al borrego no nos deja ir solo así con las manos cruzadas cuidando, me daba trabajo sobre procesos de lana, ya sea el hilado, el candado, deshilachar lana, ese es el trabajo de la niñez que estaba realizando.¹⁴⁰

No sólo el recurso visual remite a la importancia del tejido en la vida tzotzil. Los discursos textuales también hacen referencia a la actividad de tejer. Por ejemplo, el texto de la fotografía 42, un telar dispuesto sobre el suelo que dice: “Cuando están preparando el telar no puede uno pasar encima, porque si pasamos se va a enredar el hilo”.¹⁴¹

En el grupo “*Chabajel ta vaechil / Labrando sueños*” es posible observar las faldas empleadas por las mujeres tzotziles, imágenes 4, 19, 25 y 43. Se trata de grandes trozos de tela finamente confeccionados que en la parte externa muestran el largo del pelaje del borrego. Para Maruch Sántiz el portar esta indumentaria ha pasado a ser un rasgo importante de identidad y de su definición como tzotzil, no sólo hacia los mestizos sino también para diferenciarse de otros grupos originarios. Ella porta la falda de lana y blusa de satín bordada a mano diariamente, como lo muestra en la fotografía en la contraportada de *Creencias de nuestros antepasados*.

Sobre los flujos en la obra es posible mencionar aquel donde vemos dos patas de pollo sobre un banco, iconográficamente la imagen 20 sugiere lo relacionado a la comida, sin embargo, el texto señala: “Es malo que los niños coman patas de pollo, porque la niña enreda su tejido. Y al niño también, cuando utiliza un lazo, le pasa lo mismo.” La actividad es la ingesta de comida y se relaciona con la acción de enredar el hilo, imagen que nos remite a la fotografía de la bola de lana, imagen 1.

332. *Ba vaj / No comer la primera tortilla que sale del comal*

Este grupo contiene imágenes relacionadas con comida e instrumentos que permiten o facilitan la ingesta de los mismos. Sólo en dos casos es posible ver los alimentos directamente relacionada con el comensal. Llama la atención que las fotografías se distinguen por presentar los alimentos fuera del entorno de la mesa o del lugar donde se come. Posiblemente responde

¹⁴⁰ Sántiz, “Entrevista 1”.

¹⁴¹ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 98.

a una dinámica social donde a Sántiz Gómez no le fue permitido hacer fotografía al interior de la casa.¹⁴²



2.



5. *Unin Ixim* / Elote

Si uno está desgranando elotes, es malo dejar el trabajo a la mitad, porque puede aparecer al ratito un tzucumo en la ropa.



7. *Apubil* / No tomar agua de donde se lavan las manos al tortear

No se debe tomar agua de donde se lava uno las manos al tortear. Si toma, uno puede quedar muy risueño.



9. *Yo'sna' sut talel ta sna ch'ayemal tz'i'e* / Para llamar a casa a un perro perdido

Para que regrese a casa un perro perdido, se asienta un jarrito de barro en medio de la puerta, se le paga a la boca del jarrito, se le dice tres veces el nombre del perro: ¡Ven, aquí está tu casa! ¡ven, aquí está tu casa! ¡ven, aquí está tu casa!, se le dice. El perro regresará al día siguiente o al tercer día. Si no hay un jarrito, se puede soplar tres veces un tecomate.

¹⁴² Maruch Sántiz Gómez, “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”, entrevista de Valentina Locatelli, noviembre 2015 a enero 2016. En la entrevista Maruch Sántiz comentó que en algunas comunidades no le fue posible hacer retratos de personas portando indumentaria tradicional. Para ahondar al respecto se recomienda revisar el primer capítulo de esta investigación.



11. *Selb Semet* /

No deben verse los brillos del comal al sacarlo del fuego

Al sacar del fuego el comal, no se deben ver las chispitas que se forman, porque nos crecen granos en la cara, así como se ve en el comal.



14. *Bin* / No comer directamente de la olla

Si come directamente de la olla, se puede uno quedar muy comelón.



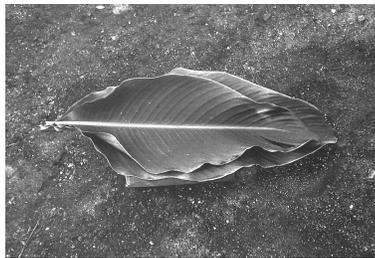
15. *Nap'uxal vaj xchi'uk ve'ben ch'o* / Pedazos de tortilla quemada y lo mordido por el ratón

Es malo comer los pedazos de tortilla quemada que salen del comal, y lo mordido por el ratón de cualquier alimento, porque la gente nos va a calumniar.



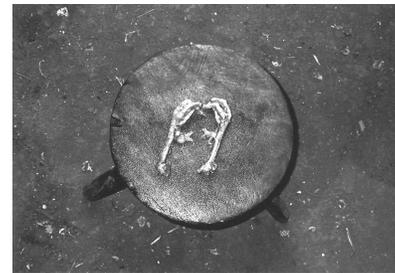
17. *Ich* / Es malo sonar las semillas del chile

No se deben sonar las semillas de chile, porque al abrazar a un niño llora mucho.



18. *Ch'uch'* / No mencionar el nombre de la hoja de bejao para envolver tamales

Al cortar hoja de bejao para envolver tamales, no se debe mencionar su nombre, porque no se cuecen bien los tamales: salen pedazos cocidos y pedazos crudos.



20. *Vax alak'* / Los niños no deben comer patas de pollo

Es malo que los niños coman patas de pollo, porque la niña enreda su tejido. Y al niño también, cuando utiliza un lazo, le pasa lo mismo.



24. *Yav Ye Sup* / No comer lo que muerda un gato

Si uno come cualquier alimento que muerda un gato, se queda uno ronco.



25. *Yo'onton alak' xchi'uk xik'* / No comer la punta del corazón de pollo ni las alas

Es malo comer la punta de alas de pollo, porque se vuelve uno celoso. Es malo comer la punta del corazón de pollo, porque se vuelve uno muy llorón.



33. *Ch'umte'* / Chayote

No se debe comer chayote gemelo o cualquier fruta gemela, porque pueden nacer gemelos.



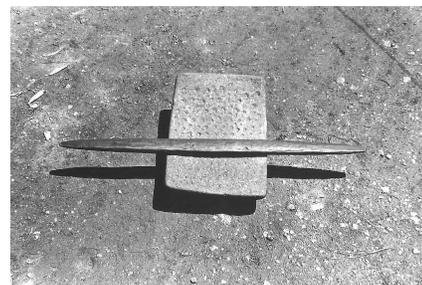
34. *Ba vaj* / No comer la primera tortilla que sale del comal

Es malo comer la primera tortilla que sale del comal, porque se vuelve uno muy hablador, hablando en contra de los demás.



35. *Yuxub itaj* / No comer tronco de repollo

No comer tronco de repollo. Dicen que no va uno a poder tumbar luego el árbol, que va a costar mucho y que a cada rato brincan los pedazos de madera a los ojos.



44. *Smetz'ul muk'tik bot* / Para evitar que caigan granizos grandes

Secreto para evitar que caigan granizos grandes: se recogen trece granizos y se empiezan a moler en el metate, utilizando como mano de metate el palo de tejer.

Al mirar en conjunto las imágenes que componen este grupo se hace evidente la presencia de círculos y líneas como parte de las composiciones. Para la toma de algunos objetos la cámara fue posicionada en picada y ligeramente inclinada lo que permite mirar el objeto y un costado del mismo; en otros casos la cámara se colocó justo sobre el objeto lo que nos permite tener una vista aérea. Por ejemplo, el caso de la imagen 20 que se mencionó al final del grupo “*Komen / No pasar encima de donde preparan el telar*”.

Los textos buscan regular el comportamiento, evitando situaciones como ser comelón, hablador, llorón, risueño o ser calumniado. Otros textos remiten a la cosmovisión tzotzil al señalar que no se debe mencionar la hoja de bejao al envolver tamales porque sino no se cuecen, como lo indica el discurso textual 18.¹⁴³ O bien, aquel que señala no ingerir chayotes porque nacen gemelos, texto 33.¹⁴⁴

En seis de las imágenes está presente el maíz y sólo en tres textos se hace referencia a la tortilla y al tamal. El maíz resulta ser el alimento básico de la dieta tzotzil, puntualmente la tortilla. La familia de Sántiz Gómez y ella misma son dueños de parcelas de cultivo donde destinan un importante espacio a la milpa. Pese a que Sántiz Gómez ya no radica “la casa de campo”, frecuentemente busca pasar tiempo en la comunidad para poder trabajar el campo así como para convivir con su familia, sus hermanos y sus padres. La relación con la tierra es sumamente fuerte, y no sólo se cultiva maíz sino también calabaza, frijol, jengibre, repollo y chayote.

Ayudada por su hijo Juan, realiza la cosecha y cultivo de la milpa, así como la preparación del maíz una vez que ha sido cortado. Posteriormente se guarda y distribuye en los meses siguientes para la elaboración de tortillas, atole y tamales. Algunas de las imágenes contenidas en *Creencias de nuestros antepasados* hacen alusión a este proceso. La imagen 5 permite ver las mazorcas dentro de una canasta, posiblemente durante el proceso de desgranar. Después vemos el comal con la masa para realizar la cocción de las tortillas, imagen 7. Seguido de un guaje que funciona para la conservación de la tortilla, para evitar que se endurezcan, imagen 2. Finalmente, sobre un pequeño banco de madera vemos la tortilla lista para su ingesta, imagen 15. Mientras que los textos también hacen referencia a

¹⁴³ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 50.

¹⁴⁴ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 80. Sobre lo último destaca Mercedes la hija de Sántiz Gómez, quien tiene tres hijos, una niña de 5 años, y unos cuates de 3 años. Ella cuenta sobre diferentes dificultades que ha tenido al ser madre joven y sobretodo de sus “cuatitos” como ella los llama.

este proceso, por ejemplo aquel que menciona que no se debe comer la primera tortilla que sale del comal porque sino se vuelve uno muy hablador, imagen 34. O aquel texto que señala no interrumpir la actividad de desgranar el elote porque puede aparecer un tzucumo (gusano) en la ropa, imagen 5.

En las imágenes y textos que complementan este grupo destaca la agencia contenida en los alimentos o bien, en los utensilios. Por ejemplo, el texto de la imagen 18 que menciona: “No mencionar el nombre de la hoja de bejao para envolver tamales, no se debe mencionar su nombre, porque no se cuecen bien los tamales: salen pedazos cocidos y pedazos crudos.”¹⁴⁵ En esta oración la agencia parecería estar contenida en la hoja de bejao para la cocción de los tamales. Sin embargo considero que se trata de una agencia compartida entre la enunciación de la hoja y la hoja en sí misma, un ejemplo de performatividad.

En este grupo, dos de las imágenes responden al género de retrato, el gato en la imagen 24 y la niña sentada junto a un plato en la imagen 25. El texto 25 remite a la ingesta de la comida y a la regulación de la conducta al mencionar que no se coman las puntas de las alas del pollo y las puntas del corazón para no volverse celoso y llorón.¹⁴⁶ La imagen de la niña en la escena 25 nos vincula con el grupo de “*Chabajel ta vaechil / Labrando sueños*” que se distingue por el retrato de mujeres y niños.

333. *Chabajel ta vaechil / Labrando sueños*

Las imágenes que conforman este grupo destacan por la presencia de mujeres y niños, a diferencia de los otros grupos que presentan fotografías de objetos. Entre las actividades realizadas es posible encontrar a una mujer amamantando y a otra al cuidado de un infante, incluso mientras se trabaja en el campo. Las composiciones responden a espacios abiertos como solares o el campo donde los alimentos son cultivados.

Las composiciones de las imágenes se inclinan por buscar la verticalidad al fotografiar a una mujer de pie, o bien sentada en la tierra. En dos de las fotografías apreciamos situaciones de composición más complejas que el resto de las imágenes que componen *Creencias de nuestros antepasados*. Este es el caso de la imagen 4, 10 y 16 debido a que ofrecen un contexto mayor que el estilo característico de Maruch Sántiz. En la imagen 4

¹⁴⁵ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 50-51.

¹⁴⁶ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 64-65.

observamos a una mujer trabajando el campo, posiblemente una tierra de cultivo cerca de la casa habitación por la pared que se alcanza a ver en segundo plano. Por su parte, la imagen 6 permite ver el interior de una recámara, indicado por la presencia de la base de la cama. En la imagen 16 la lente normal y la posición del cuerpo de la cámara frente al niño jugando sobre la mesa, indican una profundidad de campo dejando al espectador conocer el entorno exterior, lo que podría ser una zona de viviendas.



4. *Chabajel ta vaechil* / Labrando sueños

Si uno sueña que está labrando, es que alguien va a morir.



10. *Smetz 'ul buch 'u lok 'el xjoket xni ' chvaye* / Para curar a alguien que ronca mucho

Si una persona mucho al dormir, se le da un pequeño golpe con huarache en la nariz, o se le introduce la cola de una pequeña lagartija en una de sus fosas nasales. Hecho alguno de esos remedios, ya no volverá a roncar, porque se tiene que sobresaltar cuando despierte.



12. *Mu xtun slap moch olol* / No utilizar la canasta como sombrero

No se deben utilizar (especialmente los niños) la canasta como sombrero, porque cuando uno se llega a enfermar de sarampión, dicen que no se va a formar bien el sarampión: que va a crecer dentro del corazón y puede ser hasta la muerte.



16. *Mu xtun xtajin t aba mexa olol* / Los niños no deben jugar encima de la mesa

Los niños no deben jugar encima de la mesa. Si lo hacen así, se enferman muy seguido.



19. *K'uxi ta metz'tael li toj isba xlok' stub olole* / Remediar a un niño si le sale mucha saliva

Si a un niño le sale mucha saliva, se hace lo siguiente: la mamá del niño va a conseguir tres libélulas, se pasan por la boca del niño las libélulas diciéndole: “¡Traga tu saliva! ¡traga tu saliva! ¡traga tu saliva!”. Pero sólo se debe decir tres veces, porque si le dicen cuatro veces, se empeora.



22. *Yut yok olol* / La palma del pie de un niño

Es malo acariciar la palma del pie a un niño, porque si no al caminar caerá muy seguido, porque se va a debilitar.



43. *Ye olol* / No soplar en la boca del niño

Es malo soplar en la boca de un niño porque nos muerde.

Los textos que se relacionan con estas imágenes buscan evitar males a los infantes como, enfermedad recurrente, dolor de cabeza, debilitar la planta de los pies, o acciones y comportamientos como el llanto, salivación, mordeduras o ser haragán. La palabra empleada en los textos es remedio, en el sentido de curar algún mal. Por ejemplo no jugar encima de la mesa para no enfermarse muy seguido o “Es malo acariciar la palma del pie a un niño, porque si no al caminar caerá muy seguido, porque se va a debilitar”, imagen 22. Otra de las frases, imagen 19, brinda la posibilidad de remediar el excesos de salivación que se logra al juntar la agencia de la voz madre del infante y tres libélulas: Si a un niño le sale mucha saliva, se hace lo siguiente: la mamá del niño va a conseguir tres libélulas, se pasan por la boca del niño las libélulas diciéndole: “¡Traga tu saliva! ¡traga tu saliva! ¡traga tu saliva!”. Pero sólo se debe decir tres veces, porque si le dicen cuatro veces, se empeora.¹⁴⁷ Sin embargo, los remedios no solamente van dirigidos hacia los niños sino también a los adultos como aquel que menciona no prender la leña con el sombrero para evitar sentir mareo.

Sobre la relación entre madres e hijos vale la pena precisar que en muchas de las comunidades tzotziles no se cuenta con instituciones gubernamentales como hospitales y escuelas que permitan el cuidado, educación y salud de los niños. Esto ha dado lugar a que las madres, abuelas y sabias de la comunidad asuman el rol de curanderas y educadoras.¹⁴⁸ Quizá esto explicaría el uso de estos refranes con el fin de propiciar la salud y las buenas costumbres entre los miembros de la comunidad.

334. *Sni' Si' / La punta de la leña*

El cuarto grupo se compone solamente por tres fotografías que se relacionan con la leña para prender fuego. Iconográficamente solamente dos de ellas nos vinculan de manera directa al tema. La importancia de la leña o bien, de la madera seca, radica en las bajas temperaturas

¹⁴⁷ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 53.

¹⁴⁸ “Camula, Chiapas”, México en cifras, Instituto Nacional de Estadística y Geografía, consultado el 24 de octubre de 2018, <https://www.inegi.org.mx/app/areasgeograficas/?ag=070230018#tabMCcollapse-Indicadores>; Sántiz, “Entrevista 1”. Cruztón, ubicado en el municipio de Chamula es una de las regiones mayormente segregadas en tema de salud y educación en la República Mexicana. El porcentaje de mortalidad en menores de un año durante 2017 fue de 1643 infantes. En tanto a las condiciones de educación en 2015 se reportó que el 16.4% de la población en Chiapas de 15 años o más cuenta con instrucción media superior. Al acceder a la base de datos del INEGI a través de su portal web queda poco claro las condiciones de vida en Cruztón, sin embargo Sántiz Gómez comenta que solamente pudo cursar la primaria asistiendo a una escuela que quedaba a una hora caminando de su comunidad. También comenta que los servicios de educación y salud que proporciona el Estado solamente funcionan de manera óptima en la ciudad mestiza más cercana: San Cristóbal de las Casas.

en los altos chiapanecos siendo éste un material sumamente valioso para “calentarse”, para efectuar la cocción de los alimentos, así como para la construcción de casas o la fabricación de objetos utilitarios.

El fuego o fogón tiene dos espacios para prenderse, uno es en una pequeña construcción llamada “la casa del fuego” donde la familia se reúne para compartir los alimentos alrededor de la leña. Otra posibilidad es dentro de la casa habitación que en algunas casas se compone de uno o dos cuartos. Ejemplos de fogones se presentan en las imágenes 6 y 37.

Otra de las funciones de la madera es para realizar la cocción de los alimentos y la imagen 7 permite observar dos troncos delgados del lado izquierdo que permite asumir la presencia del fuego debajo del comal donde están colocadas las tortillas para su cocción.



6. *Sni' Si'* / La punta de leña

Es malo quemar primero la punta de la leña, se puede uno morir muy flaco. También a las mujeres embarazadas se para el bebé.



29. *Nap'uxte'* / Árbol silvestre

No es bueno usar como leña el árbol silvestre llamado *nap'uxte'* en tzotzil. Si lo usamos como leña la gente nos va a calumniar muy seguido.



37. *Pixolal xchi'uk k'ok /*
No soplar el fuego con el sombrero

No es bueno soplar el fuego con el sombrero, porque al dueño del sombrero le puede doler la cabeza, o siente mareo.

El uso de la madera para la construcción de las casas, la imagen 16, permite apreciar a una pequeña niña jugando encima de la mesa, del lado izquierdo alcanzamos a ver una parte de la pared de madera de una casa. Mientras que la imagen 10 nos muestra el interior de la casa donde la pared, así como la base de la cama son de madera. Estas imágenes así como otras de la serie permiten conocer los diferentes objetos que se pueden fabricar con la madera como mesas, pequeños bancos, peines, telares y el palo de tejer. Justamente considero que la propuesta de los vínculos intermediales cobra importancia en este grupo que permite relacionar unas imágenes con otras a partir de la presencia indirecta de la madera en las composiciones.

En tanto a los textos, llama la atención el número 44 que busca evitar que caigan granizos grandes. Para ello se deben moler 13 granizos con el palo de tejer elaborado de madera sobre el metate, como lo menciona el texto 35.¹⁴⁹ Otros textos relacionados con la leña y puntualmente con el fuego establecen una relación cercana con la vista mencionando: “No comer tronco de repollo. Dicen que no va uno a poder tumbar luego el árbol, que va a costar mucho y que a cada rato brincan los pedazos de madera a los ojos”, refrán 11.¹⁵⁰ O bien como aquel que menciona: “Al sacar del fuego el comal, no se deben ver las chispitas que se forman, porque nos crecen granos en la cara, así como se ve en el comal”.¹⁵¹ Y como

¹⁴⁹ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 104.

¹⁵⁰ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 84.

¹⁵¹ Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 36.

el texto 40: “No quemar la lana de borrego, porque sino se va a quedar sin vista el borrego”.¹⁵² En estos ejemplos también es posible ver como la agencia radica en lo no humano en conjunto con la acción humana o animal.

335. *Pixolal xchi’uk k’ok* / No soplar el fuego con el sombrero

En los grupos “*Ba vaj* / No comer la primera tortilla que sale del comal” y “*Chabajel ta vaechil* / Labrando sueños” se han mencionado un tipo de refranes que busca por una parte regular la conducta a manera de normas sociales donde se busca fomentar en los individuos ciertos hábitos como el del trabajo mientras otros evitan ser comelón, hablador, celoso, llorón, risueño, roncar y calumniador. Otros textos buscan evitar males u enfermedades entre los miembros de la comunidad, por ejemplo, no quedar ronco, estéril, sentir mareo, salivar en exceso, estar flaco o lastimar la vista al mirar el comal o verse en el espejo. En algunos casos esto se presenta a manera de avisos como el chiflido del colibrí o el baile del puerco.

Unos más tratan de alejar la muerte. Para muestra están aquellos que evitan acciones como sentarse en el camino, peinarse o usar una canasta como sombrero para no propiciar la muerte de la madre o del propio individuo. Otros textos llegan como avisos, como el canto de la gallina que anuncia la enfermedad y la posibilidad de muerte. Estos avisos también se presentan a manera de sueños con una estrecha relación al campo, como soñar que está labrando o pastoreando que también indica la muerte.



4. *Chabajel ta vaechil* / Labrando sueños

Si uno sueña que está labrando, es que alguien va a morir.



8. *Tx’unun* / El colibrí de noche

Si pasa chiflando un colibrí en la noche, es un aviso que alguien se va a enfermar.

¹⁵² Sántiz, *Creencias de nuestros antepasados*, 94.



12. *Mu xtun slap moch olol* / No utilizar la canasta como sombrero

No se deben utilizar (especialmente los niños) la canasta como sombrero, porque cuando uno se llega a enfermar de sarampión, dicen que no se va a formar bien el sarampión: que va a crecer dentro del corazón y puede ser hasta la muerte.



13. *Tz'ujub* / No sentarse donde gotea el techo

No es bueno sentarse donde cae gotera del techo, porque le puede dar a uno enfermedad de ataque. Además, cuando a las 12 del día en punto se sienta uno en el lugar ya mencionado, se puede quedar uno estéril.



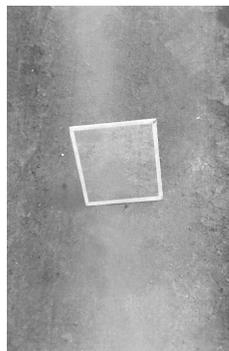
27. *Me'ch'ech'ek* / Culeca

Si la culeca dijo kikirikí, es porque alguien llegará a enfermarse que puede ser hasta la muerte.



30. *Jach'ubil* / El peine

Es malo peinarse en la noche, porque se dice que morirá nuestra madre.



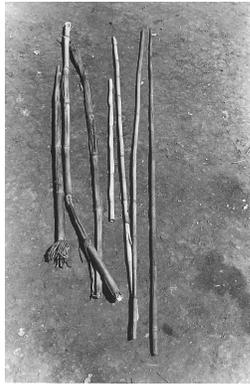
31. *Nen* / Espejo

Es malo vernos en el espejo en la noche, porque se tapa uno la vista.



32. *Mu xtun xijchoti ta be* / No sentarse en el camino

No debemos sentarnos en el camino, porque puede morir nuestra madre.



36. *K'ajben xchi'uk aj* / No pegar a alguien con rastrojo y carrizo

Si se le pega a una persona con rastrojo y carrizo, esa persona se enflaquece, ya que el rastrojo y el carrizo no tienen humedad, y lo mismo le pasa a nuestro cuerpo. Pero no sólo a la gente le provoca mal, sino también a los borregos.



39. *Ilchilajel vaechil* / Pastoreando en sueños

Si uno sueña pastoreando con los borregos, es que alguien llegará a morir. Se dice que los borregos son la gente que visitará al muerto.

Considero que este grupo permite entender que los textos no solamente cuentan creencias sino también regulan la conducta de los miembros de la comunidad así como entender la interrelación entre las diversas actividades. En este sentido también podríamos pensar que los textos no están en función de explicar las imágenes sino que generan conocimientos por sí mismos.

Consideraciones finales

A partir de lo revisado a lo largo de tres capítulos podemos entender la publicación de *Creencias de nuestros antepasados* en consonancia con la vida de su creadora Maruch Sántiz Gómez, el contexto social y cultural en Chiapas y en México y la recepción que la obra ha tenido en el medio académico y periodístico. Tal como se pudo ver al reconstruir una parte de su historia, de su papel en la comunidad, de su diferencia como mujer, madre y fotógrafa, el papel de Sántiz Gómez como mujer indígena ha sido el elemento clave por el cual su trabajo ha sido recibido en el mundo de la fotografía y del arte contemporáneo. Esto se vio fomentado por el estilo de su mirada en la serie de *Creencias* que se caracteriza por pertenecer mayoritariamente al género de imágenes objetuales. Sin embargo, las entrevistas con la fotógrafa han permitido entender los intereses de rescate de tradiciones y de la lengua tzotzil que la mayoría de las reseñas han pasado por alto, pues al perder de vista el contexto de realización, las intenciones de la autora y las formas de creación han encasillado a la fotógrafa indígena en basamentos y visualidades poco afines al tratamiento de su obra de tinte indígena.

Así mismo, la atención en la obra de Sántiz Gómez se vio favorecida por la situación social en Chiapas a raíz de los movimientos armados del EZLN. Entre las críticas a la obra se encuentra la omisión de la fotógrafa por temas relacionados con el movimiento armado. Uno de los objetivos de los zapatistas fue insistir ante el Estado la precariedad y necesidades de los indígenas, logrando una nueva agencia a las comunidades originarias al posicionarlas como interlocutores ante el gobierno mexicano. De manera indirecta Sántiz Gómez destaca y da voz a los tzotziles a partir de la recuperación de saberes y de su creación visual pese a ello, no se ha visto traducido en mejoras a la comunidad.

Tal y como se ha podido ver a lo largo de las páginas de esta investigación, Maruch Sántiz Gómez resulta ser una persona que irrumpe en el entorno de su cotidianidad. En primer lugar por buscar actividades remuneradas fuera de su comunidad y descuidando, en la concepción social, sus labores en el campo, en la casa y al cuidado de sus hijos. Esto ocasionó el rechazo de su padre y la separación con su pareja sentimental, el padre de sus hijos. Como ella misma lo ha narrado en diferentes entrevistas, a las mujeres tzotziles no les es permitido salir de la comunidad y buscar trabajo. Posteriormente su adscripción al grupo religioso de

los Testigos de Jehová también ha sido una situación poco aceptada, aunque su familia tampoco practica la religión católica como la gran mayoría de los tzotziles lo hace. Otro factor ha sido su interés y creación de imágenes fotográficas asunto que no es compartido por los miembros de su familia y por algunos integrantes de la comunidad de Cruztón. Estas situaciones han llevado a Maruch Sántiz a vincularse entre varias esferas, el mundo tzotzil y mundo que no pertenece a lo tzotzil.

Otro punto importante que también se deriva de las entrevistas que realicé con Sántiz Gómez ha sido el de desmitificar la imposición visual de Carlota Duarte sobre las imágenes. Esto debido a que antes de establecer relación con la artista norteamericana, Sántiz ya conocía y realizaba la práctica fotográfica. Considero que Duarte ejerció un acción maternalista sobre la obra, despuntando la serie de *Creencias de nuestros antepasados* bajo la autoría de Sántiz Gómez, mientras que publicó *Camaristas* como un trabajo colectivo sin presentar autoría en cada una de las imágenes. Igualmente fomentó la relación entre la galería OMR y Sántiz Gómez, además gestionó su participación en ferias y bienales de arte contemporáneo. Es decir, Duarte ejerció papel de gestora y de conexión al mundo del arte y las galerías, dado que la obra de Sántiz contenía elementos estéticos, sociales, documentales y de micro historia regional visual, que permitieron que trasgrediera los cánones formales del arte y lograra entrar a espacios inimaginables apenas unos años atrás.

Los tres factores descritos anteriormente la adscripción de las imágenes al arte contemporáneo, el contexto sociopolítico del estado de Chiapas, y el papel de Carlota Duarte han sido los ejes a partir de los cuales se observa y analiza el trabajo realizado por la fotógrafa tzotzil. La generación de prejuicios en contra de la fotógrafa y de un desconocimiento en general sobre su producción plástica ha llevado a un desdén en ciertos mundos del arte y de la historia de la fotografía, puesto que se ha pasado por alto el análisis de la publicación en sí misma y los intereses propios de Sántiz Gómez como una auténtica y poco típica *insider*.¹⁵³ Tampoco se había buscado entender el conjunto imagen-texto como una fuente para acceder al pensamiento, la cosmovisión y la construcción de visualidad tzotzil en el flujo entre el siglo XX y XXI. Es por ello que he considerado sumamente importante descifrar las

¹⁵³ Vale la pena destacar que solamente seis de las imágenes son las más publicadas y donde la mayoría de las reseñas omite referirse al discurso textual. Laura Miroslava Corkovic en su tesis doctoral comenta que las reseñas que fragmentan la obra escapan de la complejidad artística. Entre las imágenes más conocidas podemos señalar las imágenes 6, 7, 8, 18, 19 y 41.

temáticas inmersas en los dos discursos, tanto el visual como el textual, y pensar en las características del estilo de Sántiz Gómez.

El flujo entre ambos discursos permite acercarnos a la comunidad de Cruztón desde adentro, conocer las actividades cotidianas y la regulación de la conducta social. Pese a que la publicación no lo enuncia directamente, podemos asumir que la repartición de trabajo es a partir del género, donde las mujeres están destinadas al tejido, al cuidado de los niños, al campo y a la preparación de alimentos; mientras que los hombres realizan la preparación de las tierras de cultivo, cortan la leña y realizan la manufactura de objetos como jícaras, bancos, mesas y la construcción de las viviendas. Una riqueza y mirada que solamente la fotografía indígena ha permitido para dar voz y entender con mayor detalle las dinámicas en la comunidad.

La publicación de 1998 también permite una aproximación a las creencias y cosmovisión tzotzil donde la agencia no radica solamente en la acción humana sino también en los objetos, animales y en el entorno natural como el campo y la lluvia. La enunciación de las creencias también remite a las actividades practicadas y a la estructura del lenguaje. Y juntos, la enunciación de los refranes con los objetos da lugar a lo que desde la psicología se conoce como “pensamiento mágico” pero que resulta ser parte de la cosmovisión propia de la comunidad.

A ello, Sántiz Gómez le suma una intervención directa al crear imágenes de objetos utilitarios a partir de la cámara fotográfica. La composición se llevó a cabo a partir del uso del plano entero y ángulos picados donde el punto focal se apoya en las líneas y se encuentra en el centro de la imagen. Los objetos fotografiados resultan ser utilitarios en la vida tzotzil como ollas, canastos, comales, jarros, bancos, mesas, peines, espejos, telares, agujas y metates. Todos estos objetos y los refranes permiten vislumbrar las actividades más frecuentes en la vida tzotzil como son los temas relacionados con el tejido, los alimentos, el fogón, la maternidad y la infancia y las enfermedades. Las imágenes fotográficas no solo responden al género objetual sino también al retrato y al paisaje aunque en menor cantidad. El tipo de composiciones donde prevalece en su mayoría un solo objeto, además de las temáticas preferidas por Sántiz Gómez dan lugar a su muy peculiar estilo. Ya decía Bellinghausen, “en la mirada trae su firma”.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Hermann Bellinghausen, “Caligrafía de las cosas”, en *Creencias de nuestros antepasados* (México: Centro de la Imagen, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998), 15-19.

Queda pendiente estudiar las líneas curatoriales inmersas en las exposiciones de Maruch Sántiz en el entendido de que resulta una manera de resignificar la obra y aproximarnos a nuevas líneas de pensar las imágenes y los refranes. Sobretudo pensando en la intervención de gestores en la promoción de la obra que en su mayoría promueven la exposición de la serie de *Creencias* y descartan el trabajo posterior. Sántiz Gómez comenta sobre los comentarios que ha recibido sobre sus trabajos más reciente: “Ay Maruch, ya perdiste lo perdiste, el toque, tu técnica”.¹⁵⁵ Pero Maruch persiste en tomar sus imágenes de manera nítida, clara, honesta y formalmente apropiada por ella, a pesar de que es una técnica que privilegia el mundo y la composición occidentalizada, ella se mantiene fiel a sus creencias. A su modo, a su estilo, pues si no hubiese sido trasgresora en su tiempo y espacio no habría tomado una cámara, ni el curso, ni roto la tradición familiar, no habría trabajado con la fotografía como medio expresivo de sus necesidades históricas, cotidianas y estéticas. Y ahí está ella, estable, construida y clara de la manera en que quiere traducir su vida y la de su comunidad en imágenes. Ha trasgredido su tiempo, ha traspasado las críticas por mantenerse fiel a su estampa, a su origen de clase y de etnia.

La importancia en el estudio de la obra de Sántiz Gómez radica en la recuperación de esas creencias tzotziles inmersas en el mundo indígena, conservado por la comunidad y dado a conocer al exterior a partir de la imagen fotográfica. Con ello, la fotoartista obtuvo un reconocimiento y un valor especial, pero sobre todo fue importante conocer el microcosmos, una historia regional, una historia que gracias a Maruch y su obra ahora se conoce, y que pudo perderse. Es decir, su obra sí trasciende su tiempo y espacio al mostrarnos un mundo muy poco (re)conocido. Es indudable que el uso de la fotografía ayudó a que se difundiera el material de tradición oral con un mayor impacto, aportando al concepto de arte fotográfico indígena, su develación desde otra perspectiva de análisis, así como su recepción en diferentes medios académicos, documentales y del mundo del arte.

En suma, considero que desde el ámbito académico tenemos una inmensa deuda hacia el análisis y revaloración de artistas provenientes de comunidades indígenas para entender sus preocupaciones, necesidades y formas de solucionar estética y políticamente a partir de las expresiones plásticas. En primer lugar, para desmitificar la idea de que no hay arte indígena contemporáneo y sobre la necesidad de acudir a tradiciones de larga duración en el

¹⁵⁵ Maruch Sántiz Gómez, “Entrevista 3”, entrevista de Mariana Mejía Villagarcía, San Cristóbal de las Casas, 16 de diciembre de 2018, audio, 09:24.

sentido de ver reflejadas tradiciones y dinámicas de sociedades remotas en las del siglo XXI. Esto debido a que cuando usamos el concepto arte indígena nos remontamos a imágenes relacionadas con un pasado mesoamericano que transmuta en el cruce de las primeras décadas con la dominación española y que hacia el siglo XIX la producción indígena es ignorada y nulificada.¹⁵⁶

Trabajos como el de Maruch Sántiz Gómez permiten la recuperación del patrimonio intangible como la tradición oral, y convertirlo en algo tangible gracias a la fotografía, además dan la pauta para acercarnos a entender la gran diversidad de cosmovisiones de las que está formada nuestra sociedad y dar voz a comunidades con las que históricamente estamos en deuda. Justamente considerando que se trata de formas de pensar resultantes del tránsito y reformulación de las sociedades “mestiza” y tzotzil, que derivan en complejas formas dinámicas, sociales, culturales, dando lugar a estas importantes y definitivas *Creencias*.

¹⁵⁶ Vale la pena señalar que en los dos años que he estado inscrita como estudiante de la maestría en el Posgrado en Historia del arte en la UNAM, las clases ofertadas en el campo de Arte indígena en América únicamente abordan problemáticas dentro del corte temporal mesoamericano y los primeros años de la conquista, descuidando el estudio y análisis de producciones posteriores a dicha temporalidad.

Fuentes

Entrevistas

Álvarez Quiñones, Francisco. “Conversación sobre la obra de Maruch Sántiz Gómez”. Entrevista realizada por Mariana Mejía Villagarcía. San Cristóbal de las Casas, 13 de diciembre de 2018. Audio, 54:26.

Burnstein, John. “Conversación sobre la obra de Maruch Sántiz Gómez”. Entrevista realizada por Mariana Mejía Villagarcía. San Cristóbal de las Casas, 11 de diciembre de 2018. Audio, 27:32.

Duarte, Carlota. “Conversación entorno al trabajo de gestión en el Chiapas Photography Project y el Archivo Fotográfico Indigenista”. Entrevista realizada por Mariana Mejía Villagarcía. San Cristóbal de las Casas, 18 de diciembre de 2018. Audio, 120:13.

Sántiz Gómez, Maruch. “Entrevista 1”. Entrevista realizada por Mariana Mejía Villagarcía. San Cristóbal de las Casas, 10 de diciembre de 2018,. Audio, 48:35.

_____. “Entrevista 2”. Entrevista realizada por Mariana Mejía Villagarcía. San Cristóbal de las Casas, 14 de diciembre de 2018,. Audio, 33:24.

_____. “Entrevista 3”. Entrevista realizada por Mariana Mejía Villagarcía. San Cristóbal de las Casas, 16 de diciembre de 2018. Audio, 09:24.

_____. “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”. Entrevista realizada por Valentina Locatelli. noviembre 2015 a enero 2016.

Hemerografía

Aguilar Gil, Yásnaya Elena. "Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía". *Nexos*, 18 de mayo de 2018.

_____. “Ēëts, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena”. *Revista de la Universidad*, septiembre de 2017.

Barreiro, Juan Raúl. “Irrumpen en Houston fotógrafos mexicanos”. *Reforma*, 5 de marzo de 1998.

Bellinghausen, Hermann. “Caligrafía de las cosas”. En *Creencias de nuestros antepasados*. México: Centro de la Imagen, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998.

_____. “Caligrafía de las cosas”. *Luna Córnea*, no. 5 (1994): 6-13.

Bonfil Batalla, Guillermo. “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”. *Anales de Antropología*, no. 9 (1972): 105-124.

Deborah Dorotinsky, “Mirar desde los márgenes o los márgenes de la mirada. Fotografía de dos mujeres indígenas de Chiapas”. *Debate Feminista* 38 (2008): 98-108.

Duarte, Carlota. “El archivo fotográfico indígena”. *Tierra adentro*, no. 119 (Diciembre 2002 – Enero 2003): 24.

Fraga Wiley, Christopher. “Las políticas del tiempo en la fotografía de Maruch Sántiz Gómez”. *Trasatlántica Photo España* (1994): p. 1-9.

Riveroll, Julieta. “Vuelve Sántiz a sus creencias”. *Reforma*, 20 de febrero de 2009.

Rodríguez, José Antonio. “La producción de Maruch”. *El financiero*, 7 de mayo de 1998.

Ruiz, Blanca. “Las creencias de Maruch”. *Reforma*, 22 de junio de 2001.

Vargas Plata, Itzel. “8 artistas de pueblos originarios: negociaciones, cuestionamientos y posicionamientos políticos”. *Revista Código*, 25 de septiembre de 2019.

Bibliografía

Aparici, Roberto y Agustín García-Matilla. *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

Araiza, Elizabeth. *Las artes del ritual*. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2010.

Arnal, Ariel. *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*. Distrito Federal: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Asociación Civil Melel Xojabal. *Sjalel Kibeltik = Sts' isjel Ja Kechtiki' = Tejiendo nuestras raíces*. Tuxtla Gutiérrez: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario México Nación Multicultural, 2010.

Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras. 'palabras y acciones'*. España: Paidós, 1996.

Coquet, Michèle. *Figuración, creación y estética. Etnografía de las prácticas y antropología de las imágenes*. Traducido por Elizabeth Araiza y Olivia Kindl. Zamora: El colegio de Michoacán, 2018.

Corkovic, Laura Miroslava. “La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90’s”. Disposición de doctorado, Universidad de Salamanca, 2012.

Derrida, Jacques. *Firma, Acontecimiento, Contexto*. Traducido por María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Dorotinsky, Deborah. “Muy breve genealogía de la imagen científica-fotográfica de los indios”. En *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, editado por Rebeca Monroy, 139-153. México: Yeuatlatolli, 2003.

_____. “La vida de un archivo ‘México Indígena’ y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México”. Disposición de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

_____. *Viaje de sombras. Fotografía del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.

Debroise, Olivier. “Chiapas 1994”. En *La era de la discrepancia*, editado por Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, 270-271. Distrito Federal: Teratoma A.C., 2007.

_____. “Insurgencias”. En *La era de la discrepancia*, editado por Olivier Debroise, 244-273. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

_____. “Maruch Santíz Gómez”. En *La era de la discrepancia*, editado por Olivier Debroise, 272-273. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

_____. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: Gustavo Gilli, 2005.

Del Castillo, Alberto. “Fotografía e historia oral: un diálogo necesario”. Taller, Pontificia Universidad Javeriana, 4 de abril de 2019.

Didi-Huberman, Georges. “Ante la imagen: ante el tiempo”. En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*, editado por Georges Didi-Huberman. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Duarte, Carlota. “Las fotografías de Maruch”. En *Creencias de nuestros antepasados*. México: Centro de la Imagen, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998).

_____. *Camaristas, Fotógrafos mayas de Chiapas*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 2010.

Fernández, Horacio. “Fotolibros. Fotos en libros, libros de fotos”. Disertación, Instituto de Investigaciones Estéticas, 11 de septiembre de 2019.

Fischer, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Adaba Editores, 2014.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Distrito Federal: Siglo Veintiuno, 2010.

Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, Sigma, 1990.

García Arévalo, Mauricio. “Fotografía de gran formato en el ámbito del foto estudio: acercamiento a su desarrollo y práctica actual a través de su cultura material”. Disposición de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

García, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Distrito Federal: Debolsillo, 2009.

Gossen, Gary. *Los chamulas en el mundo del sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. Traducido por Celia Paschero. Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista, 179.

Gell, Alfred. *Art and Agency: an antropologocial theory*. Oxford: Claredon Press, 1998.

González Flores, Laura. “La mirada del otro. La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios”. Disertación XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

_____. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Herzog, Hans-Michael. “Conversation with Maruch Sántiz Gómez”. En *La mirada – Looking at Photography in Latin America Today*, editado por Hans-Michael Herzog, 100-104. Zurich: Edition Oehrli GmbH, 2002.

Kent Trejo, Didanwy. “Resonancias de la promesa: Ecos y reverberaciones del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial”. Disposición de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Kul-Want, Christopher. *Aesthetics. A Graphic Guide*. London: Clays Ltd, 2012.

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social. *Tejedores de imágenes. Propuestas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. Distrito Federal: Instituto Mora, 2014.

Leistner, Rita y John Mraz. *El proyecto Edward Curtis, Una historia moderna de imágenes descolonizadoras*. Puebla: Benemérita Universidad de Puebla.

Leyva Solan, Xochitl. “El Neozapatismo. De guerrilla a ‘Social Movement Web’”. En *Movimientos armados en México siglo XX*, editado por Verónica Oikión, 725-737. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2006.

López Díaz, Xunka’. *Mi hermanita Cristina, una niña chamula*. San Cristóbal de las Casas: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, Archivo Fotográfico Indígena, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.

Megchún Rivera, Rodrigo. “Zapatismo como movimiento social”. En *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico*, editado por Margarita Nolasco Armas, 191-196. Distrito Federal: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.

Mitchell, William. *Iconology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

_____. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Monroy, Rebeca. *Con el deseo en la piel. Un episodio de la fotografía documental a fines del siglo XX*. Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.

_____. *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoreportero*. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003.

_____. “Siluetas sobre la lectura fotográfica”. En los *Andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, editado por Mario Camarena y Lourdes Villafuerte, 317-336. Distrito Federal: Archivo General de la Nación, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____. *El sabor de la imagen. Tres reflexiones*. Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

Mraz, John. *Historiar fotografías*. Oaxaca: Edén subvertido, 2018.

Neurath, Johannes. “Anacronismo, pathos y fantasma en los medios de expresión huicholes”. En *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, editado por Elizabeth Araiza, 99-125. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2010.

Nolasco Armas, Margarita. “Introducción”. En *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico*, editado por Margarita Nolasco Armas. Distrito Federal: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.

_____. “La condición indígena después del levantamiento del EZLN” en *Los pueblos indígenas de Chiapas: atlas etnográfico*, editado por Margarita Nolasco Armas, 2007-212. Distrito Federal: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.

Rodríguez, José Antonio. *Ruth D. Lechuga. Una memoria mexicana*. Distrito Federal: Artes de México, Museo Franz Mayer, 2002.

Sántiz Gómez, Génaro. *Pox: un licor tradicional de Chiapas*. San Cristóbal de las Casas: Archivo Fotográfico Indígena, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social del Sureste, 2005.

Sántiz Gómez, Maruch. “Diálogos desde la comunidad. La fotografía de Maruch Sántiz”. Conversatorio con Ingrid Suckaer en el marco de la exposición de Confines, confluencias y conformidades, Museo de Arte Moderno, 2019.

_____. *Creencias de nuestros antepasados*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998.

Suckaer, Ingrid. *Arte indígena contemporáneo. Dignidad de la memoria y apertura de cánones*. Distrito Federal: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2017.

Vargas Cetina, Gabriela. “Creencias de Maruch Sántiz: un puente entre las épocas y las culturas”. En *Creencias de nuestros antepasados*. México: Centro de la Imagen, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998.

Weising, Lambert. “What are media?”. En *Technē/Technology, Researching Cinema and Media Technologies -Their development, Use, and Impact*, editado por Annie van den Oever. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

Sitios web

Asociación Cultural Na Bolom. “Fundadores”. Consultado el 18 de octubre de 2019. <https://www.nabolom.org/>.

Chiapas Photography Project. “Publicaciones”. Última modificación en septiembre de 2011. <https://chiapasphoto.org/pubs/pubs.html>.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, “Materialidad”. Consultado el 24 de octubre de 2018, <https://dle.rae.es/?id=ObWbshi>.

HIPGive. “Club Balam de Chiapas, México”. Consultado el 18 de octubre de 2019. <https://hipgive.org/es/project/club-balam-of-chiapas-mexico/>.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. “Camula, Chiapas”, México en cifras. Consultado el 24 de octubre de 2018. <https://www.inegi.org.mx/app/areasgeograficas/?ag=070230018#tabMCcollapse-Indicadores>.

Chiapas Photography Project. “Publicaciones”. Última modificación en septiembre de 2011, <https://chiapasphoto.org/pubs/pubs.html>.

Sántiz Gómez, Maruch. “Creencias Maruch Sántiz Gómez”. Consultado el 04 de noviembre de 2019, <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/maruch/maruch04sp.html>.

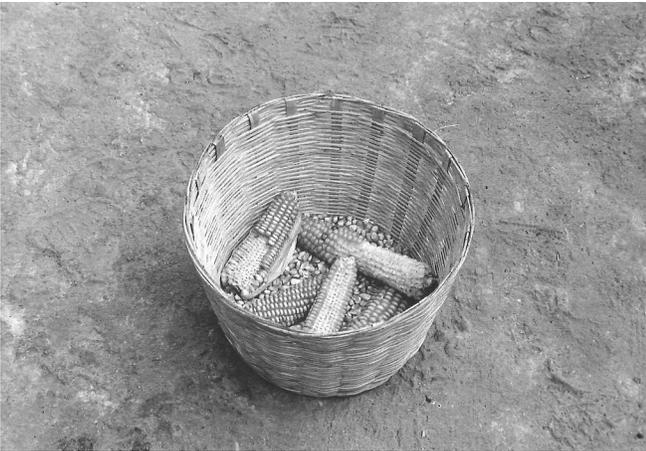
Galería MUY. “Quiénes somos”. Consultado el 18 de octubre de 2019. <https://www.galeriamuy.org/>.

Las imágenes y textos de *Creencias de nuestros antepasados*¹⁵⁷

| | | |
|---|--|---|
| 1 |  | <p><i>Pisbil batz'i no</i> / El estambre de lana</p> <p>Es malo jugar con el estambre de lana como pelota. Si se juega así, no va a salir completa una prenda, aunque se haya contado cuántos pares lleva, porque se dice que al espíritu de la lana se lo va a llevar el viento.¹⁵⁸</p> |
| 2 |  | <p>(El texto de esta imagen aparece en el lugar 34 de esta serie)</p> |

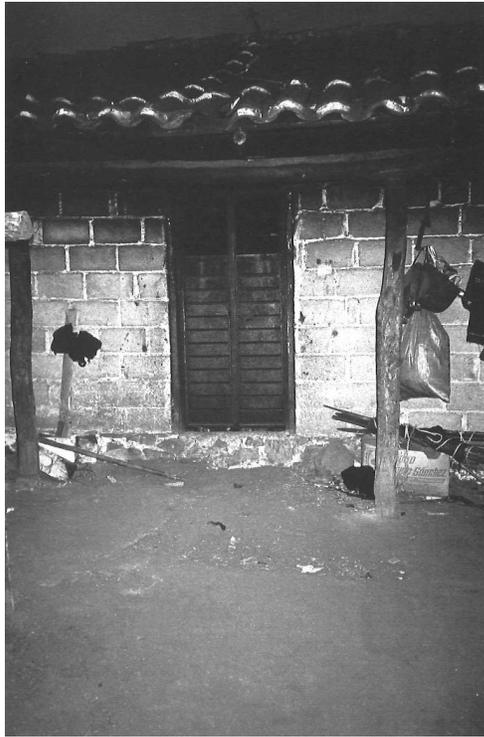
¹⁵⁷ Maruch Sántiz Gómez, “Creencias Maruch Sántiz Gómez”, consultado el 04 de noviembre de 2019, <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/maruch/maruch04sp.html>. A continuación se presentan las imágenes y los textos que conforman la publicación de *Creencias de nuestros antepasados* en orden de aparición, del número 1 al 44.

¹⁵⁸ Este es el único caso de la serie que en la publicación de 1998 no cuenta con título y refrán. Sin embargo en el sitio web de Sántiz Gómez sí cuenta con el discurso textual y por ello lo he incluido en esta sección.

| | | |
|----------|--|--|
| <p>3</p> |  | <p><i>Mesob</i> / No barrer la casa en la tarde</p> <p>Es malo barrer la casa por la tarde, porque puede desaparecer la surte hasta que uno se quede sin dinero.</p> |
| <p>4</p> |  | <p><i>Chabajel ta vaechil</i> / Labrando sueños</p> <p>Si uno sueña que está labrando, es que alguien va a morir.</p> |
| <p>5</p> |  | <p><i>Unin Ixim</i> / Elote</p> <p>Si uno está desgranando elotes, es malo dejar el trabajo a la mitad, porque puede aparecer al ratito un tzucumo en la ropa.</p> |

| | | |
|----------|---|--|
| <p>6</p> |  | <p><i>Sni' Si'</i> / La punta de leña</p> <p>Es malo quemar primero la punta de la leña, se puede uno morir muy flaco. También a las mujeres embarazadas se para el bebé.</p> |
| <p>7</p> |  | <p><i>Apubil</i> / No tomar agua de donde se lavan las manos al tortear</p> <p>No se debe tomar agua de donde se lava uno las manos al tortear. Si toma, uno puede quedar muy risueño.</p> |

8



Tx'unun / El colibrí de noche

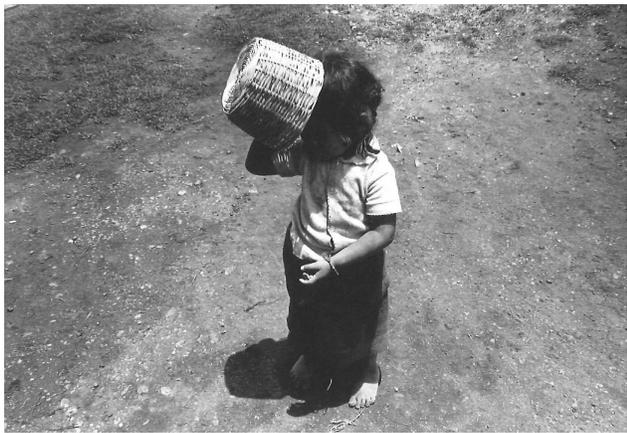
Si pasa chiflando un colibrí en la noche, es un aviso que alguien se va a enfermar.

9

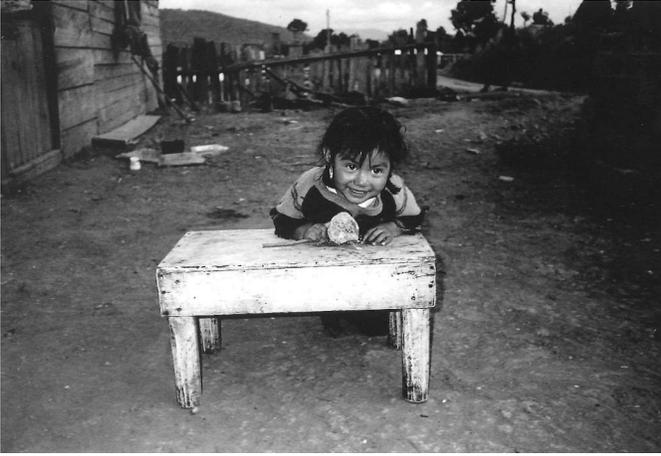
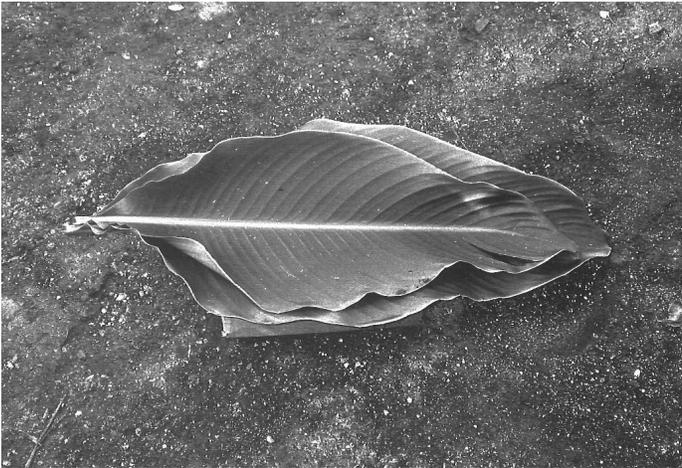


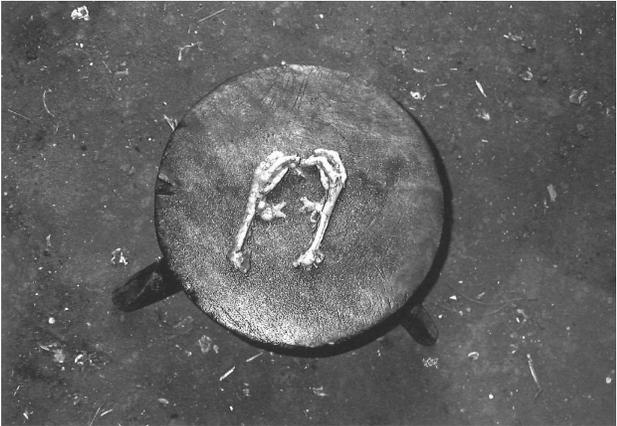
Yo'sna' sut talel ta sna ch'ayemal tz'i'e / Para llamar a casa a un perro perdido

Para que regrese a casa un perro perdido, se asienta un jarrito de barro en medio de la puerta, se le paga a la boca del jarrito, se le dice tres veces el nombre del perro: ¡Ven, aquí está tu casa! ¡ven, aquí está tu casa! ¡ven, aquí está tu casa!, se le dice. El perro regresará al día siguiente o al tercer día. Si no hay un jarrito, se puede soplar tres veces un tecomate.

| | | |
|----|---|--|
| 10 |  | <p><i>Smetz'ul buch'u lok'el xjoket xni' chvaye</i> / Para curar a alguien que ronca mucho</p> <p>Si una persona mucho al dormir, se le da un pequeño golpe con huarache en la nariz, o se le introduce la cola de una pequeña lagartija en una de sus fosas nasales. Hecho alguno de esos remedios, ya no volverá a roncar, porque se tiene que sobresaltar cuando despierte.</p> |
| 11 |  | <p><i>Selb Semet</i> / No deben verse los brillos del comal al sacarlo del fuego</p> <p>Al sacar del fuego el comal, no se deben ver las chispitas que se forman, porque nos crecen granos en la cara, así como se ve en el comal.</p> |
| 12 |  | <p><i>Mu xtun slap moch olol</i> / No utilizar la canasta como sombrero</p> <p>No se deben utilizar (especialmente los niños) la canasta como sombrero, porque cuando uno se llega a enfermar de sarampión, dicen que no se va a formar bien el sarampión: que va a crecer dentro del corazón y puede ser hasta la muerte.</p> |

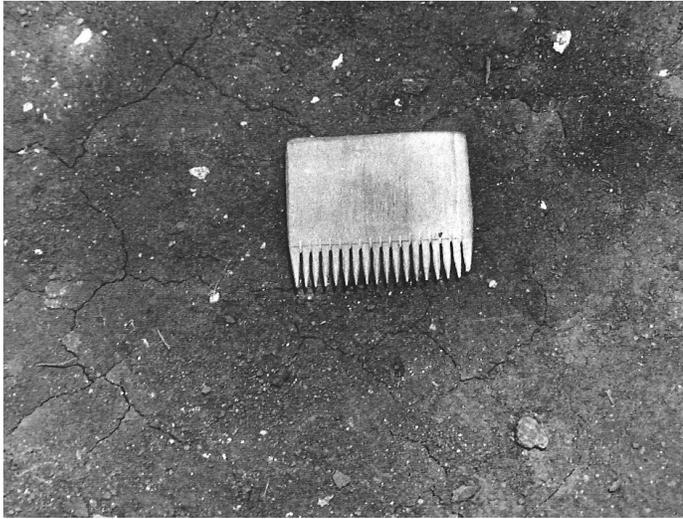
| | | |
|----|--|---|
| 13 |  | <p><i>Tz'ujub</i> / No sentarse donde gotea el techo</p> <p>No es bueno sentarse donde cae gotera del techo, porque le puede dar a uno enfermedad de ataque. Además, cuando a las 12 del día en punto se sienta uno en el lugar ya mencionado, se puede quedar uno estéril.</p> |
| 14 |  | <p><i>Bin</i> / No comer directamente de la olla</p> <p>Si come directamente de la olla, se puede uno quedar muy comelón.</p> |
| 15 |  | <p><i>Nap'uxal vaj xchi'uk ve'ben ch'o</i> / Pedazos de tortilla quemada y lo mordido por el ratón</p> <p>Es malo comer los pedazos de tortilla quemada que salen del comal, y lo mordido por el ratón de cualquier alimento, porque la gente nos va a calumniar.</p> |

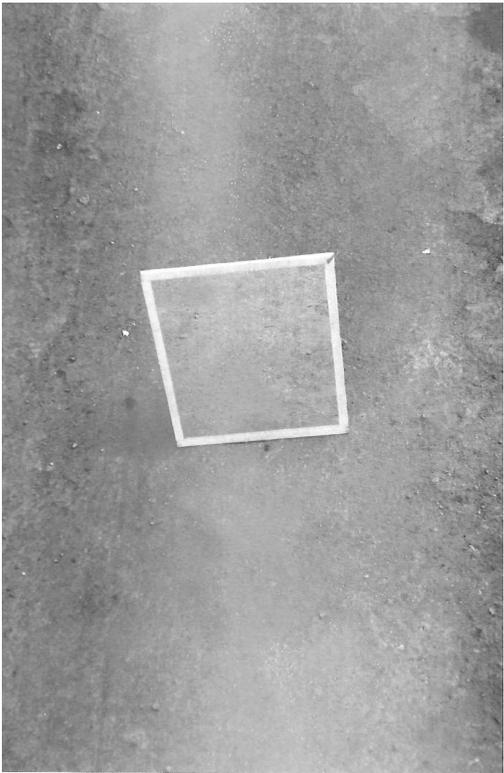
| | | |
|-----------|--|--|
| <p>16</p> |  | <p><i>Mu xtun xtajin t aba mexa olol</i> / Los niños no deben jugar encima de la mesa</p> <p>Los niños no deben jugar encima de la mesa. Si lo hacen así, se enferman muy seguido.</p> |
| <p>17</p> |  | <p><i>Ich</i> / Es malo sonar las semillas del chile</p> <p>No se deben sonar las semillas de chile, porque al abrazar a un niño llora mucho.</p> |
| <p>18</p> |  | <p><i>Ch'uch'</i> / No mencionar el nombre de la hoja de bejao para envolver tamales</p> <p>Al cortar hoja de bejao para envolver tamales, no se debe mencionar su nombre, porque no se cuecen bien los tamales: salen pedazos cocidos y pedazos crudos.</p> |

| | | |
|-----------|---|--|
| <p>19</p> |  | <p><i>K'uxi ta metz'tael li toj isba xlok' stub olole / Remediar a un niño si le sale mucha saliva</i></p> <p>Si a un niño le sale mucha saliva, se hace lo siguiente: la mamá del niño va a conseguir tres libélulas, se pasan por la boca del niño las libélulas diciéndole: “¡Traga tu saliva! ¡traga tu saliva! ¡traga tu saliva!”. Pero sólo se debe decir tres veces, porque si le dicen cuatro veces, se empeora.</p> |
| <p>20</p> |  | <p><i>Vax alak' / Los niños no deben comer patas de pollo</i></p> <p>Es malo que los niños coman patas de pollo, porque la niña enreda su tejido. Y al niño también, cuando utiliza un lazo, le pasa lo mismo.</p> |
| <p>21</p> |  | <p><i>Mu xtun xchoti ta ton, ta k'echob olol / No sentar a los niños en un tronco o en una piedra</i></p> <p>No es bueno sentar a los niños en un tronco o en una piedra. Si así lo hacen, se volverán muy haraganes, como el tronco y la piedra, que no se mueven.</p> |

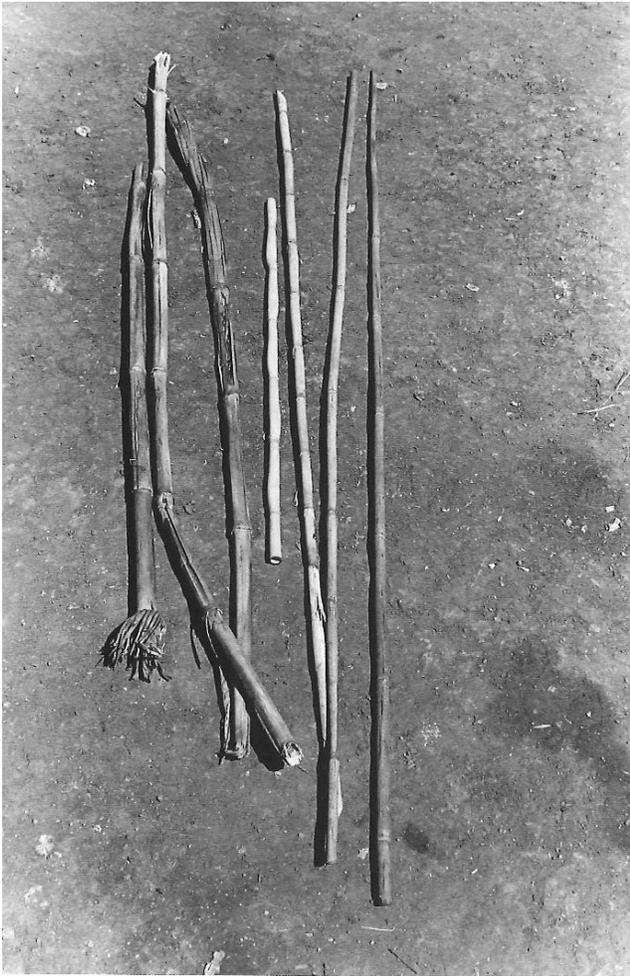
| | | |
|-----------|--|---|
| <p>22</p> |  | <p><i>Yut yok olol</i> / La palma del pie de un niño</p> <p>Es malo acariciar la palma del pie a un niño, porque si no al caminar caerá muy seguido, porque se va a debilitar.</p> |
| <p>23</p> |  | <p><i>Yo' mu xisti'otik tz'i'e</i> / Para que no nos ladren los perros</p> <p>Hay remedio para que no nos ladren y muerdan los perros. Cuando hace un rato que está muerto un perro, la sangre se unta en el pie.</p> |
| <p>24</p> |  | <p><i>Yav Ye Sup</i> / No comer lo que muerde un gato</p> <p>Si uno come cualquier alimento que muerda un gato, se queda uno ronco.</p> |

| | | |
|----|--|---|
| 25 |  | <p><i>Yo 'onton alak' xchi 'uk xik' / No comer la punta del corazón de pollo ni las alas</i></p> <p>Es malo comer la punta de alas de pollo, porque se vuelve uno celoso. Es malo comer la punta del corazón de pollo, porque se vuelve uno muy llorón.</p> |
| 26 |  | <p><i>Ak'alal ch-ak'otaj chitome / Cuando bailan los puercos</i></p> <p>Si los puercos bailan, es que va a llover ese día.</p> |
| 27 |  | <p><i>Me'ch'ech'ek / Culeca</i></p> <p>Si la culeca dijo kikirikí, es porque alguien llegará a enfermarse que puede ser hasta la muerte.</p> |

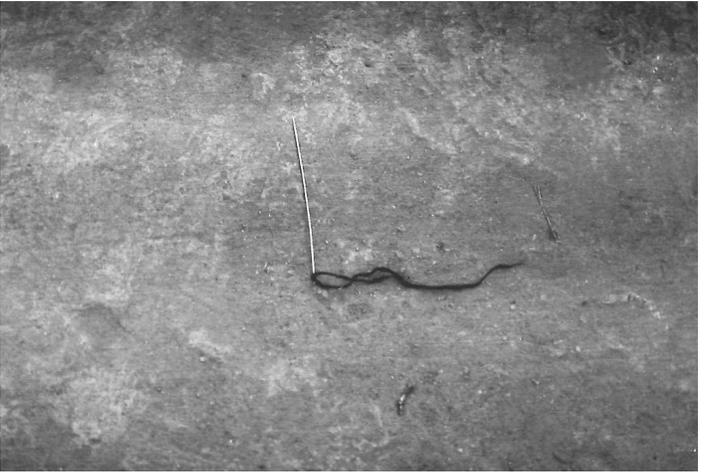
| | | |
|-----------|--|--|
| <p>28</p> |  | <p><i>Yo' mu xvovi tz'i'e /</i> Para que no le pegue la rabia a un perro</p> <p>Para que no le pegue la rabia a un perro, se le hace una cruz en la frente con un tizón.</p> |
| <p>29</p> |  | <p><i>Nap'uxte' /</i> Árbol silvestre</p> <p>No es bueno usar como leña el árbol silvestre llamado nap'uxte' en tzotzil. Si lo usamos como leña la gente nos va a calumniar muy seguido.</p> |
| <p>30</p> |  | <p><i>Jach'ubil /</i> El peine</p> <p>Es malo peinarse en la noche, porque se dice que morirá nuestra madre.</p> |

| | | |
|-----------|--|---|
| <p>31</p> |  | <p><i>Nen / Espejo</i></p> <p>Es malo vernos en el espejo en la noche, porque se tapa uno la vista.</p> |
| <p>32</p> |  | <p><i>Mu xtun xijchoti ta be /</i> No sentarse en el camino</p> <p>No debemos sentarnos en el camino, porque puede morir nuestra madre.</p> |

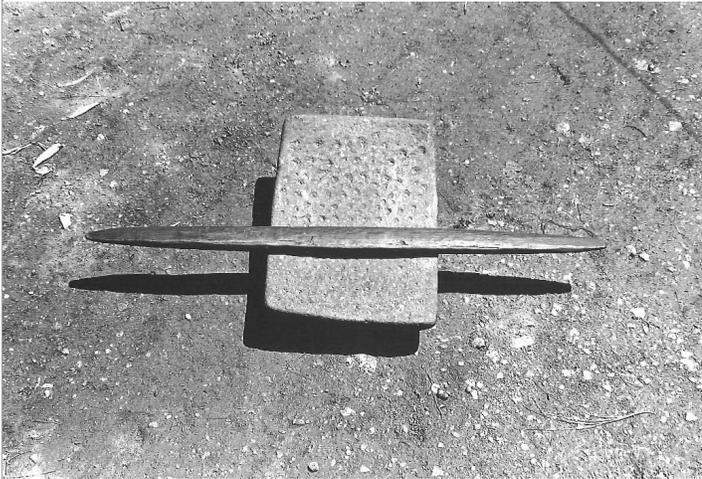
| | | |
|-----------|--|---|
| <p>33</p> |  | <p><i>Ch'umte'</i> / Chayote</p> <p>No se debe comer chayote gemelo o cualquier fruta gemela, porque pueden nacer gemelos.</p> |
| <p>34</p> |  | <p><i>Ba vaj</i> / No comer la primera tortilla que sale del comal</p> <p>Es malo comer la primera tortilla que sale del comal, porque se vuelve uno muy hablador, hablando en contra de los demás.</p> |
| <p>35</p> |  | <p><i>Yuxub itaj</i> / No comer tronco de repollo</p> <p>No comer tronco de repollo. Dicen que no va uno a poder tumbar luego el árbol, que va a costar mucho y que a cada rato brincan los pedazos de madera a los ojos.</p> |

| | | |
|-----------|--|---|
| <p>36</p> |  | <p><i>K'ajben xchi'uk aj / No pegar a alguien con rastrojo y carrizo</i></p> <p>Si se le pega a una persona con rastrojo y carrizo, esa persona se enflaquece, ya que el rastrojo y el carrizo no tienen humedad, y lo mismo le pasa a nuestro cuerpo. Pero no sólo a la gente le provoca mal, sino también a los borregos.</p> |
| <p>37</p> |  | <p><i>Pixolal xchi'uk k'ok / No soplar el fuego con el sombrero</i></p> <p>No es bueno soplar el fuego con el sombrero, porque al dueño del sombrero le puede doler la cabeza, o siente mareo.</p> |

| | | |
|-----------|--|--|
| <p>38</p> |  | <p><i>Xotbil ch'ojon</i> / Secreto para evitar que huya un asesino</p> <p>Para que no huya lejos un asesino (que ande nomás ahí ceca de su casa) acuestan al muerto encima de un lazo enrollado.</p> |
| <p>39</p> |  | <p><i>Ilchilajel vaechil</i> / Pastoreando en sueños</p> <p>Si uno sueña pastoreando con los borregos, es que alguien llegará a morir. Se dice que los borregos son la gente que visitará al muerto.</p> |
| <p>40</p> |  | <p><i>Tzotz</i> / Lana</p> <p>No quemar la lana de borrego, porque sino se va a quedar sin vista el borrego.</p> |

| | | |
|-----------|--|--|
| <p>41</p> |  | <p><i>Komen</i> / No pasar encima de donde preparan el telar</p> <p>Cuando están preparando el telar no puede uno pasar encima, porque si pasamos se va a enredar el hilo.</p> |
| <p>42</p> |  | <p><i>Akuxa</i> / Aguja</p> <p>Es malo costurar en la noche, porque de joven puede uno quedarse ciego.</p> |
| <p>43</p> |  | <p><i>Ye olol</i> / No soplar en la boca del niño</p> <p>Es malo soplar en la boca de un niño porque nos muerde.</p> |

44



Smetz'ul muk'tik bot /
Para evitar que caigan
granizos grandes

Secreto para evitar que
caigan granizos grandes:
se recogen trece granizos
y se empiezan a moler en
el metate, utilizando
como mano de metate el
palo de tejer.

Exposiciones de Maruch Sántiz Gómez

1995

Africus '95

Primera Bienal de Arte Contemporáneo en Johannesburgo
(Fraga Willey)

12 a 18 de febrero 1997

Feria Arco en Madrid

Exposición colectiva, tema Latinoamérica

Curaduría de la foto mexicana: Rafael Doctor

(Blanca Ruiz, Llevan fotografía mexicana a la Feria ARCO en Madrid)

7 marzo 1997

Fotofest en Houston

Vine Street Studios, remodelado ex-profeso

“Mirando a los años 90”

Curadores: José Antonio Rodríguez, Ana Casas, Oswaldo Sánchez, Miguel Femmat

Ana Curadora de Maruch: El acto fotográfico

Junto a Javier Ramírez Limón, Katya Brailowsky, Maya Goded y Maruch

(Irrumpen en Houston fotógrafos mexicanos, Juan Raúl Barreiro)

Mayo de 1998

Exposición individual

“Creencias de Chamula”

Centro Cultural de San Ángel

(Fraga Willey)

1998

Exposición individual

“Creencias”

Galería OMR

(Fraga Willey)

1998

“Looking at the 90ís: Four Views on Contemporary Mexican Photography”

NY

(Reflejan nostalgia por el médico perdido, Carla García)

1999

Creencias, Individual

Consulado mexicano en NY / Instituto Cultural de México en Nueva York

(Naief Yehya / América Latina 1960-2013)

27 de mayo al 30 de julio 1999

Galería del Instituto Cultural Mexicano

Nueva York
Individual
(Reflejan nostalgia por el médico perdido, Carla García)

Septiembre 2000
Fotoseptiembre 2000
Centro de la imagen
Camaristas
10 de septiembre, Museo de Historia Natural, segunda sección del Bosque de Chapultepec

21 de julio de 2001
24 impresiones en blanco y negro
MUCA CU
(Marcela Quiroz Luna)
22 de junio hasta 23 de julio 2001
22 fotos que OMR presta para exposición en el MUCA
Con imágenes creadas entre 1998 y 2000
(Blanca Ruiz, Las creencias de Maruch)

2001
Versiones del sur. Más allá del documento, colectivo
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Madrid

2002
Magische Expeditionen, individual
Museum Folkwang
Essen, Alemania
(América Latina 1960-2013)

26-30 de septiembre de 2002
“Art Forum” de Berlín”
154 expositores, 25 países, 4 galerías de México y 3 de España
México:
Galería Guerrero: José Dávila, Guillermo Kuitca
Galería Kurimanzutto: Minerva Cuevas, Abraham Cruzvillegas
Galerista Nina Menocal: Gustavo Artigas
Galería OMR: Eduardo Abaroa, Rubén Ortíz-Torres, Maruch Sántiz Gómez

2002-2003
La mirada, Looking at Photography in Latin America Today, colectivo
Daros Latinamerica Collection
Zúrich
(América Latina 1960-2013)

2003
Art Basel- Miami

Patricia Ortiz Monasterio-OMR

18 autores

Francis Alÿs, Dan Lezama, Thomas Glassford, Melanie Smith, Maruch Sántiz

Dice que al mismo tiempo tiene obra en Berlín y Suiza

(Blanca Ruiz, OMR en Art Basel-Miami)

2004

Cuarta Bienal de Arte Contemporáneo de Taipei

co-curadoras Barbara Vanderlinden y Amy Huei-Hua Cheng

“Crees en la realidad?”

32 artistas: Rem Koolhaas, Steve McQueen, Yoko Ono, Gabriel Orozco, Walid Raad, Martha Rosler y Agnès Varda

35 fotos de Maruch; 12 producidas en 1994. Algunas de las imágenes ya se habían expuesto en Johannesburgo.

(Fraga Willey) (América Latina 1960-2013)

2009

“Lo mágico de lo íntimo”

Palacio de Cultura Banamex, Madero 17, centro Histórico

8 imágenes de la serie

(Julieta Riveroll, Vuelve Sántiz a sus creencias/América Latina 1960-2013)

25 de abril de 2015

“Instalaciones”

Exposición colectiva

presentó serie sobre herbolaria

Galería MUY

(video youtube)

<https://www.youtube.com/watch?v=Mw3EzjZpfxE>

Octubre 2015

“El arte de la medicina ancestral”

Exposición individual en el Cervantino

Universidad Guanajuato

(video youtube)

<https://www.youtube.com/watch?v=9QPB8NqBcbA&t=109s>

2019

“Los huecos del agua”

Exposición colectiva

Museo Universitario del Chopo, CDMX

2019

“Creencias de Maruch Sántiz Gómez”

Exposición individual

Centro de textiles del mundo maya, San Cristóbal de las Casas

(Tania Roa)

Casa de Cultura Citibanamex
Palacio del Conde del Valle de Súchil
Del 15 de marzo de 2018 a agosto de 2019
Durango, Durango

2019

“Spoxil ch’ulelal; medicina del alma”
Conversatorio con John y Francisco
Exposición colectiva con la MUY
Sala de exposiciones Hospital Centro Médico siglo XXI, Ciudad de México
11 de septiembre al 22 de noviembre de 2019

2019

Feria del libro de la Paz, Bolivia

2019

“Confines, confluencias y conformidades”
Exposición colectiva
Museo de Arte Moderno, CDMX
8 de septiembre a 24 de noviembre de 2019

2019

“Voces de la Tierra. Lenguas indígenas”
Exposición colectiva
Museo Nacional de Arte
8 de agosto 2019 al 01 marzo de 2020
<http://www.munal.mx/en/exposicion/voces-de-la-tierra>

2019

“Así sucesivamente”
Muestra de resultados del Diplomado de Producción de Artes Visuales
Exposición colectiva
Centro de las Artes de San Agustín, Oaxaca
19 de octubre de 2019
(instagram maruchsg_hilandolana)