

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Imágenes alrededor del ritual de la lluvia
y el jaguar en Chilapa y Zitlala Guerrero”

TESINA

Que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Ixtlaccíhuatl Lorena Barrón Machado

Director de Tesina

Lic. José Francisco Villaseñor Bello



México, D.F. 2013



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Escuela Nacional de Artes Plásticas



“Imágenes alrededor del ritual de la lluvia y el
jaguar en Chilapa y Zitlala Guerrero”

TESINA

Que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Ixtlaccíhuatl Lorena Barrón Machado

Director de Tesina
Lic. José Francisco Villaseñor Bello

México, D.F. 2013

Dedico a nadie por temor a ofenderles...

“Imágenes alrededor del ritual de la lluvia y el jaguar en Chilapa y Zitlala Guerrero”

(Los cambios socioculturales en las comunidades de Zitlala, Acatlán y Chilapa en el estado de Guerrero del 3 al 5 de mayo 2008). Práctica de campo.

ÍNDICE

Introducción	9
1. Antecedentes.	
1.1. Breve acercamiento a la definición del registro documental y los elementos que definen una propuesta icónica-fotográfica de carácter plástico en este contexto.	15
2. La fotografía etnográfica.	
2.1 Breve acercamiento a las características de la documentación fotográfica en contextos etnológicos y etnográficos; la fotografía y la antropología, principales argumentos.	23
3. El ritual de la lluvia en Chilapa y Zitlala Guerrero	
3.1 Breve descripción del ritual en su contexto etnológico y antropológico.	43
3.2 La importancia etnológica del ritual de la lluvia y el Jaguar.	47
4. El ritual de la lluvia.	
4.1 Elementos del ritual.	51
4.2 Características del entorno ritual.....	57
5. El registro documental.	
5.1 Propósitos y objetivos.	61
5.2 Resultados y productos.	65

6. De lo Documental a lo Artístico.	
6.1 Proceso y reflexión hacia una propuesta visual.	73
6.2 Etapas y fases de acercamiento.	79
6.3 Productos y definición de la obra.	85
6.4 La propuesta plástico-icónica.....	95
7. Conclusiones.	103
Bibliografía.....	109
Anexo de imágenes.	111

INTRODUCCIÓN

La presente tesina aborda la temática de la fotografía documental y sus posibilidades como propuesta plástica así como la polémica transformación del medio mecánico al digital, por lo que plantea un primer acercamiento al concepto documental, retoma algunos parámetros de la fotografía etnográfica, sus orígenes y discrepancias con la fotografía artística.

El objetivo de esta investigación es construir una propuesta plástica a partir del registro fotográfico documental del ritual de la lluvia y el jaguar que se lleva a cabo en la comunidad de Chilapa y Zitlala Guerrero, dilucidando el proceso revelador en que la imagen se reinscribe visualmente como obra de arte, teniendo nuevas herramientas interventoras en el proceso creativo de la pieza, estableciendo los parámetros para diferenciar la obra fotográfica del registro.

En esta tesina encontraremos conceptos de índole antropológico, debido a que el proceso de documentación se hace a partir de esta ciencia social, lo cual nos permite adentrarnos en un análisis de la imagen en su sentido sociocultural.

También se incursionará en la polémica que surge del uso de las nuevas tecnologías digitales y el discurso documental, mostrando que éstas son sólo una nue-

va forma de fotografiar que no altera la documenta-
lidad. Por lo que tendremos como referencia la obra
documental del fotógrafo Pedro Meyer quien junto
a otros fotógrafos establecieron los paradigmas que
hoy son debatibles en el registro documental.

La propuesta documental y plástica contenida en esta
tesina surge de los estudios realizados al concluir la
Licenciatura de Artes Visuales en la Escuela Nacional
de Artes Plásticas y de la licenciatura en Antropología
Social de la Escuela Nacional de Antropología e His-
toria. Esto debido a la necesidad de la búsqueda de
respuestas a los cuestionamientos que surgían en los
procesos creativos de las propuestas plásticas a rea-
lizar ya que éstas planteaban situaciones de carácter
sociocultural y de la importancia que estas tienen en
el sentido de la vida del hombre. Las temáticas que se
abordaban eran de género, urbanidad, infancia y fes-
tividades mexicanas tradicionales. Dichas propuestas
necesitaban un análisis más profundo debido a que
se reflejaba un vacío en la obra. El incursionar en la
antropología social permitió detectar con mayor cla-
ridad las relaciones socioculturales que permean a
las artes y con ello reforzar sus procesos tanto re-
flexivos, de producción como plásticos.

Pues bien, como parte del enfoque curricular de la
licenciatura de antropología social se realizan prácti-
cas de campo las cuales consisten en estudios que
se efectúan directamente en la comunidad o región
que se va a investigar. Los cambios socioculturales
en las comunidades de Zitlala, Acatlán y Chilapa en

el estado de Guerrero efectuada del 3 al 5 de mayo 2008 fue una práctica realizada por el profesor Arqueólogo Omar Luna para la asignatura de procesos de hominización. Los materiales documentales que complementaron dicha actividad fueron fotografías, videos y un mapa etnográfico.

El trabajo fue realizado en equipo teniendo los siguientes objetivos: observar la importancia de una fiesta tradicional, petición de lluvia; asimismo, se registraron los cambios y la importancia del medio ambiente en las comunidades, así como las implicaciones y connotaciones económicas, sociales y religiosas de las actividades antrópicas en un medio muy particular. Se elaboró y diseño un diario de campo, un informe preliminar y mapa etnográfico.

Con lo que respecta al diseño del diario de campo se solicitó considerar la importancia de las prácticas de campo en general, y en específico, distinguir los elementos tradicionales y costumbres prehispánicas actuales así como sincretismo actual; identificar, observar y registrar con medios fotográficos o video, factores ambientales y sus implicaciones económicas sociales y religiosas históricas en el municipio de Chilapa y Zitlala, Guerrero.

A continuación se presenta el esbozo de la cronología de la práctica, que se realizó del diario de campo:

Duración:

Del 1 al 7 de mayo del 2008.

Jueves 1 de mayo

El primer día, salida de la ENAH, llegada a la Zona arqueológica de Cuetzalajuchitlan. Llegada a Tixtla por la tarde y visita al mercado. Llegada a Chilapa 10:00 p.m.

Viernes 2 de mayo

Visita al pueblo de Zitlala. Ascenso a la iglesia. Recorrido por la comunidad de Zitlala, en los pozos y alrededor del río. Asistencia a la comida en uno de los pozos principales y visita al artesano que elabora las máscaras. Visita al municipio de Chilapa, recolección de datos sobre el medio.

Sábado 3 de mayo

Llegada a la comunidad de Acatlán y realización del mapa etnográfico. Ascenso al cerro de Quiotepec y recorrido en la cueva de Oxtotitlan. Ascenso al cerro del Crusco. Asistencia a la petición de lluvia.

Domingo 4 de mayo

Recorrido por el mercado de Chilapa. Asistencia a una boda en Zitlala.

Lunes 5 de mayo.

Inicia regreso a la ciudad de México: 11:00 am.

Al término de la práctica de campo se elaboró un reporte documental. Al participar en la práctica de campo documentando los rituales en Chilapa y Zitlala, es posible apreciar toda la fuerza plástica de la imagen; personajes, lugares y bailes. Se elaboró un reporte con imágenes documentales con un sentido ilustrativo, la selección de las imágenes estuvo a cargo del profesor, seleccionando sólo diez imágenes del total de tomas realizadas por el grupo. Posteriormente se utilizaron las fotografías realizadas por quien presenta esta tesina, para plasmar su experiencia del documento a la propuesta y realización plástica.

Este proceso es el que se irá develando en el documento que aquí se presenta describiendo el problema a resolver, cuya base se encuentra en deconstruir a partir del registro fotográfico documental de un evento ritual hacia una propuesta plástico-icónica.

Es de nuestro interés dar a conocer desde las artes visuales para esta investigación los elementos que se hallan adscritos tanto en la imagen documental como en la obra gráfica que aquí se presenta. Misma que ha sido exhibida en EL Faro Cultural y Recreativo de Iztacalco, Casa de cultura las jarillas y en la Casa de cultura IMPI Picos, que como ya se mencionó fue resultado de la práctica documental en Zitlala y Chilapa

ANTECEDENTES 1

1.1

Breve acercamiento a la definición del registro documental y los elementos que definen una propuesta icónica-fotográfica de carácter plástico en este contexto.

Guerrero.

Desde que fue instaurada la fotografía como de dominio público en Francia en 1839, comienza a construirse la imagen como documento. Aunque muchos autores privilegian su función primigenia como documento debido a la incidencia social que esta tuvo en sus principios, se adscribirán en ella con el tiempo muchas otras funciones.

Como sostiene Javier Marzal en el libro *La interpretación fotográfica*¹ la fotografía posee una flexibilidad semántica que le permite contener en ella misma un sin fin de géneros, sin embargo se debe tener en cuenta que el género sirve más para la interpretación y no para la clasificación de ella. Esto se debe a que con los cambios sociales, culturales y tecnológicos, los géneros se van acrecentando y las clasificaciones se vuelven cada vez más ambiguas, es así que en la fotografía podemos encontrar las siguientes categorías: la fotografía social, el fotoperiodismo, la fotografía de retrato, de paisaje, artística y documental entre otros.

¹ Marzal, Javier, *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.

Ante esta crisis del género fotográfico, la categorización limita las posibilidades de interpretación de una imagen, siendo que una misma fotografía puede tener varias interrelaciones genéricas. No obstante, no podríamos descartar tajantemente estas categorías, ya que en particular hablaremos de los componentes de la fotografía documental, sin embargo, podremos observar que las limitantes genéricas de esta categoría se pondrán entre dicho, ante las necesidades y retos que esta misma ira enfrentando al paso del tiempo. Para ello es necesario describir conceptualmente al documento el cual descansa en constatar datos fidedignos o susceptibles a ser empleados como tales para probar algo, por tanto, puede ser documento cualquier icono entendiendo que en éste existe una semejanza parcial entre el representante y el representado; el icono es un símbolo que está fundado en la similitud entre el representante y el representado, de modo que el documento utiliza diferentes iconos para poder fundamentar la veracidad. Es entonces que debido a su cualidad representacional la fotografía funciona como icono en el documento.

Mucho se le ha atribuido en diferentes planos esta cualidad representacional, un ejemplo de esto es que debido a sus procesos mecánicos de producción de la imagen por medio de la luz en la que la mano humana no interviene directamente; se le dio la propiedad de veracidad y muestra de la realidad, aunque hoy día nos queda claro que esa realidad es sólo un efecto, una sensación. Para el investigador de cualquier

ciencia o disciplina, la fotografía es otro icono cultural indispensable para la documentación.

Y para el documentalista que es el encargado de reunir pruebas fehacientes en la investigación, éste sostiene sus argumentos basado en diferentes representaciones culturales como bien pueden ser las artes visuales. Partiendo en primer instancia de la pintura, escultura, arquitectura, danza, (la fotografía y el cine entraran después a la categoría de arte) debido a que forman parte de creaciones humanas que nos permiten conocer diferentes razas y etnias a través del tiempo; por medio de ellas se logra descifrar fragmentos del hombre como ser cultural, nos dejan acercarnos al conocimiento de sus instituciones así como de sus actividades coercitivas que en su propia producción tienen implícitas.² Existe así una interdependencia entre cultura y arte, se ve reflejado el desarrollo cultural y el grado de conciencia del individuo. En el arte antes de la aparición de la fotografía, existe una necesidad de representación de la realidad y perpetuidad en el tiempo para proyectar al hombre a través de éste.

Con la aparición de la fotografía se genera la idea definitiva de la conquista de la imagen por el hombre debido a su gran capacidad de mimesis. Sin embargo, aquí podemos dar cuenta de otra cualidad importan-

² Es decir, la serie de reglas que tienen para su realización, la creación de escuelas, estilos según la época y los cánones de academias según la perspectiva iconológica de Warburg.

Marzal, Javier, *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007. p. 130.

te que posee la fotografía que es esta secuencialidad en la historia, puede captar no sólo el “momento” sino que tiene la capacidad sustractiva del instante en el espacio que se inscribe en lo sincrónico y a su vez queda registrada en lo diacrónico, esta sustracción del tiempo-espacio dota a la fotografía del enorme valor que tiene como documento.

En cada momento de la historia se produce un arte propio, la fotografía no sólo tiende a la sustracción de estos momentos sino que los captura. Esta temporalidad es de suma importancia debido a su relación cultural, por ello, el contexto de una fotografía nos ayuda a determinar las situaciones culturales de tiempo en cualquier investigación, es un elemento importante en el sentido de documento, sin embargo este análisis contextual no es exclusivo del ambiente de la investigación, lo es en el mismo grado en la interpretación de cualquier género fotográfico.

En lo diacrónico la fotografía nos permite conocer los diferentes cambios a través de la historia, y en lo sincrónico, nos permite conocer el “momento” y más allá de éste la fotografía misma ya que hay un cambio en la escritura fotográfica, sea por avances técnicos que alteran sus formatos y soportes o por las formas de relación social que estas se crean en las diversas culturas, es decir, en el propio tiempo y espacio que en ella se incluye.

Si bien hablamos de la fotografía como documento de la mimesis ante la ruptura del paradigma de la

realidad, la documentalidad se cumple debido a que en ella se encuentra la riqueza cultural que le permite seguir siendo muestra de la cultura del hombre, Gisèle Freund describe: “la fotografía forma parte de la vida cotidiana y se incorpora a la vida social [...] es el medio de expresión de una sociedad establecida sobre la civilización tecnológica”.³

Por lo tanto, aunque se aleje de una realidad concreta, su carácter social, su temporalidad, el soporte mecánico y el sentido icónico en conjunto la hacen un elemento documental, debido a que todos estos elementos están interrelacionados y son interdependientes a la vez conformando al documento, sin embargo un elemento importante que le da su categoría documental a la fotografía es la apropiación del documento a nivel social y no solamente en el nivel de investigación, es decir, se expande al encontrar su medio de difusión en forma de información de las masas, en este punto también entran en juego los intereses económicos que generaran la difusión de las fotografías documentales.⁴

El documento fotográfico ya no es sólo una muestra del objeto de estudio, sino que forma parte del propio objeto de estudio (hablando en el ámbito antropológico que más adelante veremos) se extiende en sí mismo, rompe las barreras y adquiere su carácter

³ Para Gisèle Freund, el carácter documental de la fotografía se basa en lo social y en la incidencia que esta tiene en cualquier plano de las clases sociales y es dominada para modelar e influir en el comportamiento social.

⁴ Tal es el caso del exotismo fotográfico de finales del siglo XVIII o la incursión de la imagen fotográfica en los periódicos.

social por ser creación de éste mismo. Esta ruptura es inmediata a la fotografía se encuentra en la relación entre ella y el fotógrafo.

La fotografía documental se halla inmersa entre el fotógrafo, la fotografía y el documento, pasa por una serie de cambios en cuanto a cómo debe ser tomada e interpretada a lo largo de la historia, sin embargo, la importancia de éste género fotográfico radica en el compromiso y honestidad, en la forma de representación ante un hecho.

Actualmente con la incursión de las nuevas tecnologías digitales la fotografía documental se ha replanteado a sí misma y ha incurrido en diversas polémicas sobre su verdadero sentido como documento, sin embargo como apunta Javier Marzal: “la fotografía digital surge del nacimiento de una nueva cultura social [...] no modifica esencialmente la naturaleza de la fotografía ya que para el espectador lo determinante en el consumo de una imagen es la mirada que el fotógrafo nos ofrece”.⁵ Así, la fotografía digital es un nuevo medio para la fotografía documental.

Pepe Baeza considera que la fotografía documental no tiene por qué decir la verdad o representar fidedignamente la realidad, más bien, debe ser un acto de honestidad con la percepción de la realidad de las diferentes épocas y culturas, cito: “La fotografía documental supone un estricto compromiso de su autor con la realidad que representa. Este compromi-

⁵ Marzal, Javier, *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007. p. 88- 90.

so implica una aspiración de exactitud y honestidad en el cumplimiento de esta forma de representar, lo que en fotografía conlleva una voluntad de acercarse a los hechos y respetarlos”.⁶

⁶ Carreras, Claudi, *Laberinto de miradas*, España, RM, 2010. p. 20.

LA FOTOGRAFÍA ETNOGRÁFICA 2

2.1

Breve acercamiento a las características de la documentación fotográfica en contextos etnológicos y etnográficos; la fotografía y la antropología, principales argumentos.

Antes de realizar el acercamiento a la fotografía etnográfica, es necesario plantear algunos elementos importantes que conforman el método de investigación llamado etnografía.

La etnografía es un método cualitativo de investigación social, recopila información mediante la observación directa y la participación activa en la vida cotidiana de los grupos de estudio. Para poner en práctica este método es necesario realizar un trabajo de campo el cual consiste en pasar un tiempo determinado en el lugar de estudio. Como primer paso es necesario realizar una investigación preliminar donde primero se demarca el campo de estudio, se prepara documentación sobre el tema; después de ello se realiza la investigación de campo, durante ésta se documentan diversos elementos donde después de concluida la práctica el material etnográfico se analiza y se organiza para posteriormente redactar lo que se conoce como monografía.

El material etnográfico puede ser muy variado, la técnica por excelencia es la observación participante,

otras son las entrevistas y los cuestionarios así como los medios de registro (diario de campo o grabadoras, cámaras fotográficas o de video).

La historia de la antropología se remonta a Europa con los grandes viajes científicos naturistas en el siglo XIX. Estos viajes científicos trajeron consigo el interés de comprender las sociedades primitivas de tierras lejanas y de costumbres exóticas. Para la realización de esta nueva ciencia antropológica, se crea el método etnográfico descrito líneas antes; sin embargo, las perspectivas evolucionistas de la época delimitaban la visión de los pueblos y sus estudios. Siendo tan joven la antropología y por ende su método etnográfico, la documentación gráfica se realizaba con la ayuda de dibujos, ahora contamos con el conocimiento para argumentar que muchos de estos no eran tan verídicos, ya que estaban influenciados por la teoría evolucionista que inundaba y alimentaba en aquella época las conciencias colectivas, esto hacía que innumerables antropólogos dejaran volar su imaginación ante las sociedades que visitaban como “los pueblos primitivos”, delimitando su verdadera riqueza cultural⁷ por la interpretación que de ella hacían. Ante esta problemática de la visión etnocentrista y de la poca certidumbre de las pruebas, la antropología encuentra en la fotografía uno de sus medios etnográficos por excelencia.

⁷ Las representaciones de las personas exageraban los rasgos y los hacían ver grotescos o bien algunos detalles de las dimensiones y escalas humanas no estaban bien proporcionadas o por el contrario muy estilizadas.

Lévi-strauss, Claude, *Antropología estructural, mito, sociedad, humanidades*, España, Siglo Veintiuno, 1980. p. 9-28

Desde los orígenes de la antropología, la veracidad ha sido un elemento muy importante en la recolección de datos. En un inicio utilizaba como instrumentos documentales etnográficos a la pintura y el dibujo, elementos de los cuales también se valía el arqueólogo, más estos solamente eran representaciones relativas de los elementos de estudio ya que dependen de las habilidades de quien los ejecuta, por lo que al advenimiento de la fotografía junto con la representación fidedigna del objeto que con ella se logra, desplaza al dibujo y la pintura, la imagen percibida es más cercana a la tan buscada realidad. Sin embargo, la apropiación de la fotografía como método etnográfico no fue tan rápida sino paulatina. En un principio los antropólogos utilizaban para sus estudios las imágenes de daguerrotipos tomadas por los primeros fotógrafos viajeros.

La primera muestra de documentación sobre distintos lugares se realiza por los viajeros fotógrafos, éstos incursionaron en viajes por países que se consideraban exóticos, sobre todo en oriente. Fotografiaban lo que la mayoría de gente no conocía, la venta de estas imágenes generaba grandes ganancias y saciaban la curiosidad por dichas regiones. La divulgación de estas fotografías creó una gran competencia en los medios. Se inicia esta tendencia en 1839 con Noël Marie-Paymal Lerebous (1807 -1873) publicando *Excursions daguerriennes*, siguiéndolo una gran gama de aventureros dedicados a fotografiar el mundo y a la vez comienzan a surgir las primeras estrategias para el registro fotográfico, así como rutas para los viajeros.

Aunque muchos de estos trabajos ayudaron al acercamiento con otras culturas no los podemos considerar específicamente antropológicos. Es hasta 1842 cuando el naturalista Sabin Bertelos utiliza la fotografía con fines antropológicos en su obra *Histoire naturelle des îles canaries*, utilizó imágenes de cráneos para ilustrar sus teorías sobre la raza Canaria. A partir de esto, muchos antropólogos escribirían sobre las cualidades de la fotografía para la etnografía. Si bien la fotografía desataría una polémica y guerra entre la pintura, esta discrepancia no sería del todo para las ciencias, algunos ilustrados de la época encontraban ciertas deficiencias en la fotografía para el estudio, como lo son las críticas de Frédérick de Waldeck, cartógrafo e ilustrador de la época, quien responde a las imágenes tomadas por el fotógrafo Charnay, argumentando que la fotografía para los estudios es muy impropia ya que las sombras de la fotografía no permiten ver el detalle y que la ausencia de color limita las interpretaciones a diferencia del dibujo.

Podemos encontrar también otros argumentos como el de E.R Serres, quien desprestigia el dibujo al referirse a la mirada artística que lo aleja de la realidad. Sin embargo, esta visión subjetiva que posee la mirada artística que era un intruso negativo para la búsqueda de la objetividad en la ciencia, y que supuestamente no poseía la fotografía queda delegada cuando el crítico Ernest Conduché afirma que cada fotógrafo tiene un toque especial. La difusión de la luz, la perspectiva en la que es tomada y un sinnúmero de elementos hacen dudar ligeramente sobre la ob-

jetividad científica de la fotografía. Pese a ello los entusiastas amantes de los avances científicos en pos del estudio continuarán defendiendo la utilización de la fotografía para el estudio antropológico.

Ante las discrepancias será el elemento de veracidad el decisivo para utilizar a la fotografía como documento en el ámbito antropológico. Los antropólogos ante el hecho de que la fotografía siendo un medio de representación no directamente manual, ya que se realiza por un proceso mecánico y de la luz, privilegiaban su utilización ya que la acuarela o el dibujo eran directamente manuales y subjetivos que mostraban la perspectiva del ejecutante dudando sobre su veracidad, sin embargo, algunos estudiosos evidenciaran que en la fotografía también hay elementos que pueden poner entre dicho la veracidad de la imagen como lo son la disposición de los elementos, composición y luz.⁸ Una vez más, la antropología tendrá que poner parámetros a la fotografía como lo hizo con el dibujo en su momento para el estudio de la botánica o arqueología, había ciertos parámetros que debían de cubrir.⁹ El problema era que la fotografía poseía una libre expresión que se podía dar, dependiendo de cada fotógrafo y el documento se subjetivaba de manera tal, que era inservible para la antropología.

⁸ Como es el caso del dibujo que siendo directamente manual tiene ciertos problemas compositivos, aunque la fotografía sea mecánica también se logran ver los mismos problemas de composición.

⁹ Hoy en día la etnografía se apoya también del dibujo para la elaboración de plantas del territorio estudiado o para ciertas situaciones en donde tomar una fotografía podría ser ofensivo.

Para evitar dicha subjetivación se crean nuevos parámetros de cómo se debe sacar una foto. En primer lugar, las imágenes de fotógrafos y aventureros no servían para los fines, ya que estaban dotadas de exotismos románticos que no reflejaban la realidad, por lo que se invita a los antropólogos a conocer la fotografía y a realizarla ellos mismos para que al ser éstos los que tomaran las imágenes, se acercaran más a cubrir sus necesidades de documentación.

Tiempo después, algunos antropólogos concluyeron cómo debía de tomarse una fotografía. El biólogo Thomas Henry Huxley, en 1869 escribe a Lord Granville una serie de sugerencias para tomar fotografías de diversas razas de hombres que pueblan los territorios de los pueblos británicos, refiriéndose a que las fotografías que son tomadas no representan una verdadera proporción y configuración del cuerpo. Así Huxley clasifica en dos formas de fotografía: de cuerpo entero y las de cabeza.

Las fotografías de cuerpo entero no deberían medir menos de tres pulgadas de altura. Sería extremadamente conveniente que todas las fotografías tuvieran la misma altura, para así poder advertir casi a simple vista las proporciones relativas de las diferentes figuras; supongo que una medida estándar de cuatro pulgadas sería fácil manejar por el fotógrafo y resultaría suficiente para los propósitos del etnólogo.

La persona fotografiada debería aparecer completamente desnuda, o lo más desprovista de ropas que fuera posible.

Habría que fotografiar dos vistas de cada sujeto: en una debería estar totalmente de frente y, en la otra, totalmente de perfil.

En la vista frontal, el sujeto debería mostrarse en posición “firme”, aunque con el brazo derecho extendido horizontalmente; la mano completamente abierta, con los dedos extendidos; y la muñeca flexionada, con la palma mirando al frente. Los pies tendrían que estar juntos, y los tobillos deberían tocarse entre sí.

Para evitar que el brazo temblara, sería necesario procurarle algún tipo de soporte; en dicho soporte, o sujeta en el plano del cuerpo, habría que fijar una vara de medir, dividida en pies y pulgadas, que serviría de escala.

En la vista de perfil el objetivo del fotógrafo debería de captar el lado izquierdo del cuerpo, y el brazo izquierdo tendría que aparecer flexionado por el codo, de manera que no interfiera en la visión del contorno dorsal del tronco ni del perfil de la región pectoral.¹⁰

T.H. Huxley crea este método debido a su formación como biólogo y fusionado con la antropometría. Como se puede observar en el texto, trata al individuo como un conejillo de indias y en las fotografías se puede notar la frialdad de la representación, lo que tiempo después sería condenado por otros antropólogos. Lo importante aquí es que estas características van de acuerdo con la corriente antropológica de

¹⁰ Naranjo, Juan, *Fotografía, antropología y colonialismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006. p. 47.

la época que es el evolucionismo, donde su objetivo es establecer leyes universales sobre los fenómenos socioculturales y poner en evidencia las diferencias físicas, sobre todo de hombres negros, para la fundamentación de la evolución y el paso del estado de “salvajismo a civilización”. Por ello se entiende la necesidad de fotografiar a los individuos en dichas formas para su estudio.

El naturista y fotógrafo, Eugène Trutat, realiza un diseño de la fotografía antropológica donde hace algunas aclaraciones sobre, cómo debe ser la luz en la fotografía, evitando las iluminaciones oblicuas, y agregando a ellas elementos importantes, como lo son, la vestimenta, las armas, instrumentos y adornos, ya que son elementos importantes del arte característico de cada raza, para lo cual propone una puesta en escena que dará un significado a las piezas que portan los naturales, por lo que en este caso no debe ser tan estricta la fotografía.

Durante mucho tiempo y en los albores de la antropología comparada, la fotografía también ayudó a descifrar los caracteres generales de una familia, de una tribu o de una raza, en este aspecto es de importancia nombrar al fotógrafo Artur Batut, quien experimentaría con el fotomontaje de fotografías para poder definir los caracteres esenciales en las diferentes razas para la producción del Tipo. La producción del tipo es definir las características esenciales fisiológicas que diferencian a una raza o grupo de personas con características psicológicas.

En un inicio la utilización del daguerrotipo era muy difícil y costoso, emprender una investigación a diversos lugares implicaba enfrentarse a las penurias de terrenos agrestes y climas imprevistos, que con la fragilidad del equipo elevaba en mucho el costo de dicha proeza. La necesidad de poder hacer de mayor facilidad el manejo de la fotografía llevó a su evolución rápida. Las cámaras se hicieron más ligeras y su utilización fue mayor en diversos ámbitos como la antropología.

Para 1896 el fotógrafo Albert Londe en *La photographie moderne* escribe sobre la fotografía documental: “Bajo ese título englobamos todas las aplicaciones en las que no es más que copista fidedigna y rigurosa. Es evidente que, a menudo, los documentos podrían obtenerse por otros medios como, por ejemplo, la pintura o el dibujo, y así fue antes de la invención de la fotografía [...]”¹¹

Londe explica la importancia documental que trae la fotografía por su fácil ejecución y su obtención rápida, que hace que su uso sea indiscutible en los viajes de exploración porque se pueden hacer diversas tomas, como las vistas de conjunto, vistas de detalles, monumentos, fotografías de indígenas y todo ello en menor tiempo. Carmelo Vega en *La historia general de la fotografía*¹² nos describe el carácter documental de la fotografía y su aplicación como un instrumento de registro para las ciencias y sobre la cualidad que tiene al poseer una lógica de archivo: “En este sentido, las

¹¹ Naranjo, Juan, *Fotografía, antropología y colonialismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006. p. 155.

¹² Sougez, Marie Loup, *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

fotografías podían relacionarse por su empleo, con otras formas de representación de la realidad –como los mapas y los planos–, y con otras técnicas de registro –los atestados, las actas– pero también, con otros sistemas de organización del conocimiento como lo son diccionarios o las bibliotecas”.¹³

Esta posibilidad acerca y genera una mayor facilidad para el estudio de la antropología comparada la cual permite estudiar las diferencias que puede haber en una cultura con el paso del tiempo; para el antropólogo la fotografía sirve como un recurso en caso de que hubiese olvidado algo, es necesario recordar que el trabajo del antropólogo se divide en trabajo de gabinete y el trabajo de campo, la fotografía le ayuda a verificar algunos datos así como de recordar en el momento de ver las diferentes tomas o de realizar un mayor análisis de ellas.

Las formas de tomar fotografía comienzan a cambiar gradualmente por la conclusión del evolucionismo y la incursión del funcionalismo. El propio Franz Boaz realizaba hasta cien fotografías de mediciones, con la ayuda de un fotógrafo hacia el levantamiento de imágenes de Hamatsas¹⁴ en diferentes lugares naturales, esperando poder vender las fotos a una revista ilustrada.

La idea de exotismo que estaba pregnada a finales del siglo XIX continúa durante el siglo XX. Durante el evolucionismo existe una idea de exotismo que provoca

¹³ Sougez, Marie Loup, *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007. p.122.

¹⁴ Sociedades de indios de la costa norte del pacífico.

alejarse de la realidad debido a la visión etnocéntrica, al incursionar el funcionalismo (1900), tienen por objetivo alejarse de estas perspectivas evolucionistas sin embargo, esta idea está tan arraigada en la formación de muchos antropólogos, que pese a tratar de borrar las visiones etnocéntricas, aun se ve en su trabajo de investigación muchas incidencias de este tipo, al tomar fotografías los antropólogos funcionalistas se alejan de sus objetivos y utilizan la fotografía exótica como una forma de subsistencia económica. La antropología tomará en el funcionalismo escenas más comunes y limitará la fotografía antropométrica ya que su objetivo serán las funciones de las relaciones sociales; sin embargo, muchas fotografías no eran captadas en el momento de estas relaciones o de rituales. Varios antropólogos llegaron a hacer pequeñas puestas en escenas para poder tener evidencia de las acciones realizadas por los nativos. En 1920 aún existía la dificultad para tomar fotografías. Cuando se requería tomar fotos en la oscuridad, se complicaba más la toma teniendo una necesidad de capturar las fotos de los actos en movimiento, cosa que escapaba a la idea de la pose estática y que para aquellas épocas era muy complicado para los antropólogos tomar buenas fotografías. Durante el funcionalismo la actividad fotográfica documental se vuelve más dinámica y es necesario abrir más los ángulos y las escenas para captar la totalidad del acontecimiento. Conceptualmente la visión de la fotografía debe expandirse, ya que deberán tomarse fotografías con mayor rapidez y lograr resolver los problemas del en-

cuadre o el problema de la luz y el movimiento, la fotografía documental comienza a especializarse más, para poder conseguir captar la imagen pese a los inconvenientes, las acciones, bailes y rituales. Bronislaw Malinowski en su diario de campo en Malanesia en 1922 escribe lo frustrado que se sentía por no poder tomar fotografías a la luz de las fogatas.

Pese a la gran cantidad de fotografías tomadas con fines antropológicos al transcurrir el tiempo se volvería a cuestionar una vez más la utilidad de la fotografía documental para el uso en el estudio de la antropología.

Para los años cincuenta, la idea del instante decisivo del fotógrafo Henri Cartier-Bresson habría de convertirse en la base fundamental de la fotografía documental, donde es importante estar alerta de lo que ocurre ya que no se puede retroceder para volver a tomar la escena, para poder lograrla el fotógrafo tiene que acercarse a la escena con sutileza pues de no hacerlo podría ser agresiva su intromisión; otro elemento es la relación que se tenga con la persona a fotografiar ya que esta cambiará el sentido de la fotografía: “En el tiempo presente, el espacio nos impacta con mayor o menor intensidad y luego nos deja (visualmente) para ser aprisionado en nuestra memoria y modificado allí. De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo”.¹⁵

¹⁵ Sougez, Marie Loup, *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 485-487.

El encontrar la toma precisa para la fotografía que posea el instante decisivo se convierte en prioridad para los fotógrafos documentales, aunque para el antropólogo comienza a no ser prioridad. La fotografía documental como género se consolida, pero en el ámbito antropológico es sólo un apoyo ilustrativo de las investigaciones. Claude Lévi-Strauss comenta que casi no utilizaba la fotografía, ya que se sentía culpable por tener pegado el ojo al visor en lugar de mirar e intentar comprender lo que sucedía y en 1967 el fotógrafo John Collier jr. escribe que la etnología ha acogido a la fotografía con gran ánimo y sin embargo solo una pequeña parte la fotografía se utiliza en la investigación antropológica.¹⁶

De cierto modo la fotografía sería un medio para vender imágenes a revistas de divulgación o como ilustraciones de ciertos trabajos. John Collier propone usar a la fotografía no sólo para mostrar, sino para ampliar los procesos visuales y ayudar a descubrir más sobre la naturaleza del hombre y sus multiformes culturas. Así, la fotografía documental comenzaría a replantearse y a regular los modos de documentar, para 1970 surge una nueva polémica entre si el registro documental debería o no ser arte. Ya para 1990 se intenta redimir a la fotografía como un medio científico documental y se le instaura como apoyo de una nueva rama: la antropología visual. Donde se realiza el estudio de la imagen fotográfica por sí misma y como visión del que toma la fotografía. Se comienza entonces a analizar el sentido de la fotografía.

16 Naranjo, Juan, *Fotografía, antropología y colonialismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006. p. 177-180.

En la antropología es indispensable no descartar ningún elemento de ahí que se suscitaban críticas y discusiones al darse cuenta del carácter no tan realista de la fotografía. Sin embargo en la antropología, son elementos bastante importantes para entender la complejidad humana, que ella misma se trueca al igual que la fotografía, debido a su carácter flexible. Durante este replanteamiento de la antropología viene también un replanteamiento en la fotografía, por sentirse amenazada por sí misma.

Se han estipulado las nuevas necesidades de la fotografía documental y dejando de un lado su sentido artístico, surge un nuevo debate: la fotografía digitalizada o más bien, tratada con medios digitales.

La fotografía digital cambia el discurso no sólo en el ámbito artístico, sino también en el ámbito documental antropológico, los fotógrafos documentales comienzan a ser uso de este nuevo género fotográfico rápidamente debido a su manipulación mucho más sencilla tanto al momento de la toma como en el momento de impresión; se cuestiona entonces su veracidad y el apoyo en la lógica de la antropología. Se considera que el trabajar con programas digitales una imagen se aleja de la idea del “instante decisivo”. Mientras algunos documentalistas relegan a la fotografía digital como fotografía documental, la antropología visual la acoge en otro sentido.

Elizabeth Edwards escribe que la construcción digital permite que el fotógrafo vaya más allá de las fragmentaciones del tiempo y del espacio lo cual constru-

ye relatos, donde ninguno de los elementos es falso, es decir, se inscriben nuevos elementos que se integran en coherencia y que a su vez relatan algo.¹⁷ Pues bien, para Edwards, la fotografía digital tiene que ver con procesos de visión y de traducción más que de contenido con la imagen en sí.

Si anteriormente se decía que la imagen fotográfica era el reflejo de la sociedad mecanizada, hoy día podemos decir que la imagen digital es reflejo de la sobre modernidad donde el mundo se convierte en una imagen. Se da un cambio radical en el discurso, para que las representaciones funcionen tienen que responder ampliamente a las expectativas de realidades fotográficas socialmente construidas. Un ejemplo de ello es la fotografía documental de Pedro Meyer, quien en una entrevista realizada en Nueva York se le cuestiona sobre haber abandonado la fotografía documental pura, en esta entrevista Meyer expone el hecho como lo hace Edwards, de que los elementos que se encuentran en sus fotografías digitales no son falsas, ya que en infinidad de ocasiones, no pudo tomar las fotos en el “instante decisivo” y muchas de sus fotografías que se quedaron en el registro, fueron desechadas.

Con el advenimiento de la tecnología se puede entonces rescatar tanto de su archivo fotográfico como del archivo de la memoria humana lo vivido en las imágenes que carecen de ese “instante” y por medio de

¹⁷ Naranjo, Juan, *Fotografía, antropología y colonialismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006. p. 251-280.

la alteración fotográfica completar aquellos discursos visuales que no alcanzó a fotografiar, tal y como los presencié, algunas otras fotografías las dotaba de relatos que en un sentido formal de la imagen no lograban transmitir la idea que él quería. Lo que hace Pedro Meyer es revivir fotografías “mal tomadas” para dotarlas del sentido que perdieron, por no inscribirse en la lógica del documental que se exigía en esos años.

La fotografía documental se va transformando conforme a la tecnología y pensamientos del colectivo; en esta sobre modernidad, la documentalidad en la antropología no se pelea con las tecnologías. El buen antropólogo logra descifrar las iconografías de la esencia del documento fotográfico, que no se pierde a la llegada de la fotografía digital por ser un producto de la interacción social y de la visión del fotógrafo y ya sea en su forma “pura” o digital no pierde la esencia icónica de documento para el apoyo de la antropología.

La fotografía documental en México se distingue por la exhaustiva búsqueda de la identidad, teniendo sus inicios en las primeras excavaciones que el entonces Presidente de la República Porfirio Díaz mandó a realizar en Teotihuacán, las fotografías que fueron realizadas en este proceso servían de registro, el cual daría forma al archivo fotográfico documental que motivaría el surgimiento de la Arqueología en México. La mayoría de estas fotografías estarían plagadas de retratos de indígenas y de ruinas prehispánicas. Al concluir la revolución mexicana, esta deja no sólo

una enorme fractura social sino una identidad mexicana más difusa, en los años de gobierno de Álvaro Obregón prolifera y se edita “la historia gráfica de la revolución mexicana, memoria colectiva” del archivo de los hermanos Casasola.

Es entonces que la fotografía social hará su aparición en México, esta tendrá mayor fuerza debido a las condiciones económicas del país, en esta fotografía se presentan imágenes de la miseria y de sus luchas internas por lo que en el mercado internacional encontrarán una enorme distribución debido al gran exotismo que para éste representan, esta sería una base de cómo nos mira el resto del mundo, que se conserva a lo largo del tiempo aunado a una publicidad de los territorios y de las películas mexicanas de ese tiempo. En respuesta a ésta tendencia la fotografía social trata de mostrar una nueva visión del México contemporáneo; sin embargo, pocos logran alcanzar estos objetivos y se crea una moda documentalista y folclórica.

La fotografía documental en México se convierte en una reducción romántica que muchos llaman indigenista, que es una manera en la que también la antropología en México comenzó a abordar la “problemática de los pueblos” donde se hacía hincapié con la influencia de la Raza cósmica, de José Vasconcelos, de mantener vigentes los vestigios prehispánicos como muestra de nuestra identidad y que llevó a la antropología y la arqueología a realizar aberraciones como el saneamiento de la pirámide de Cholula, Puebla a la cual se le conoce

sarcásticamente como la pirámide Tolteca, pues fue reconstruida con esa marca de cemento.

De entre los fotógrafos que apoyaron con sus fotografías las investigaciones antropológicas podemos encontrar a Mariana Yampolsky, Flor Garduño, Nacho López, Rafael Dóniz, Pablo Ortiz Monasterio, Pedro Meyer y Graciela Iturbide. La fotografía cambia en los años 70 a una fotografía urbana; sin embargo, sigue siendo objeto de exotismo.

La fotografía etnológica cambia cuando los fotógrafos trabajan al igual que los antropólogos desde adentro de las comunidades, para eliminar la visión etnocentrista que plagaba las imágenes de curiosidades mexicanas, así su trabajo coincide con el del antropólogo, una muestra de ello es el libro *México profundo* de Guillermo Bonfil Batalla publicado en 1987 el cual transformó la visión del mundo indígena.

Los fotógrafos mexicanos en su mayoría se distinguen por no utilizar alteraciones en sus fotografías, lo cual hace hincapié en la importancia de veracidad para uso documental y sigue siendo este aspecto uno de los más controvertidos en la fotografía documental hoy en día.

En la fotografía documental latinoamericana hay un fuerte compromiso político que hace pensar que no hay otra ruta para expresar este género fotográfico, lo cual la hace una fuente de denuncia contra los sectores más acomodados para hacerles mirar a los marginados. Pero con el paso del tiempo se puede notar

cada vez más la intervención de fotografías arregladas digitalmente y con propósitos muy diversos; la justificación de los nuevos medios se ha sustentado en que estas formas son solamente un nuevo miembro de identidad que entra en la lógica de los nuevos sistemas de distribución de imágenes a través de redes de intercambio de datos, lo que muestra que sólo es un cambio de metodología.

Hay que considerar que cualquier cambio de metodología implica un cambio de significantes que debe ser tomado en cuenta y no a la ligera. Las temáticas del documental cambian y se crean nuevos estilos y formas de expresión, que muchas veces se asocian con el arte y que los críticos les niegan su capacidad documental. Pedro Souza en su artículo de "*La nueva fotografía*", escribe: "Los nuevos documentalistas desarrollan más comentarios visuales sobre el mundo que noticias visuales sobre ese mismo mundo".¹⁸

La fotografía documental abre sus horizontes a nuevas formas de representaciones, y con ello a nuevas formas de relaciones sociales, habrá que observar el rumbo por el cual estas transiten y de qué manera sin perder sus cualidades documentales se enfrente a la guerra de imágenes que hoy por hoy se viven en todos los medios de comunicación.

¹⁸ Carreras, Claudi, *Laberinto de miradas*, España, RM, 2010, p. 353.

EL RITUAL DE LA LLUVIA EN 3 CHILAPA Y ZITLALA GUERRERO

3.1

Breve descripción del ritual en su contexto etnológico y Antropológico.

El rito es un acto, ceremonia, de valor simbólico y de carácter repetitivo que posee un conjunto de reglas establecidas para el culto, tiene por objeto orientar una fuerza oculta hacia una acción determinada. El ritual es acción y movimiento conlleva una cuestión de secundar una transición a otros estados, por lo que se logran distinguir diversos tipos de ritos como los religiosos, de petición, equinoccio, funerarios, iniciáticos entre otros.

Los rituales responden a una necesidad simbólica que forma parte de la construcción de pensamiento, esta se entiende a partir del mito. Los mitos son representados a través del rito. El ritual legitima y hace vivido el mito, éste es la respuesta ontológica y su conocimiento se realiza por medio de la oralidad, dicha característica tiene una lógica de la memoria que para su manipulación sintetiza y economiza información; así, el ritual perpetúa la respuesta ontológica por medio de la representación del mito para evitar que este sea perdido por la oralidad, siendo el rito un mecanismo de memoria que transmite información y reconstituye la memoria histórica.

El ritual se estructura de signos que construyen significados y perpetúan símbolos. Esta construcción de signos depende del lugar y las circunstancias de cada región. Sin embargo, con el paso de los tiempos y la presencia de nuevos significantes se generan cambios en los ritos, las imágenes cobran sentido en el interior de sistemas simbólicos, estas imágenes se reproducen y se modifican por obra de la actividad ritual, al reproducir el mito el rito lo enriquece.

Los mitos y los ritos son formas de cómo operan modos de observación o de reflexión en los pueblos, ya sea en la lógica de su entorno social o de las características del medio ambiente. En ellos existe un sentido metafórico que se liga al consciente social, convirtiendo signos en símbolos. Los símbolos, determinan la coerción social, ejercen poder. Claude Lévi-strauss señala que los mitos y ritos poseen un operador lógico que produce una eficacia simbólica, lo cual garantiza la armonía entre el mito y el rito, por lo que en ellos existe un manejo de símbolos diversos. Marc Auge, escribe que los ritos hacen entrar en juego al otro, por lo que son conciencia de la unión, por lo tanto los ritos generan identidad.

Este sentido de la otredad que describe Marc Auge, se puede entender en el rito por medio de un intérprete y mediador de los ritos el cual puede tener muchos nombres, dependiendo de la cultura; en este caso lo nombraremos el chamán (en el caso del ritual de la lluvia el personaje que tiene funciones chamánicas es el mayordomo y los personajes del ritual). Este

personaje tiene la capacidad de entrar en trance de manera pasiva o bien de manera desenfrenada con el fin de curar enfermos, causar los cambios de tiempos deseados, predecir el futuro o conversar con espíritus, abandonando su cuerpo. Otro elemento del ritual son los estadios de conciencia alterada que bien pueden ser propios del chamán o de los participantes del ritual.¹⁹

Estos estados de conciencia alterada se dan debido a la privación sensorial, al aislamiento social, dolor intenso o flagelaciones, danza extenuante, sonidos insistentes y rítmicos (sobre todo de tambores), cánticos salmodiados o consumo de bebidas tóxicas. Dichos elementos se encuentran en los rituales de todo el mundo. Estos elementos permiten la aducción al trance donde suele haber transformaciones en animales, lo cual explica la creación de imágenes antropomorfas dentro del ritual. Dentro de los rituales se pueden observar la utilización de imágenes antropomórficas o teriántropos. Es interesante esta doble reciprocidad del chamán y el rito, ya que para la elección del chamán, también se inscriben en rituales de iniciación, donde impera la capacidad del individuo para entrar en trance.

En el ritual se elaboran objetos ornamentales con elementos propios de la región; es decir, transforman los signos en presencias. Dichos objetos poseen un elemento mágico que los transforma en símbolos del ritual donde hay una relación entre imagen y sujeto.

¹⁹ Clottes, Jean, *Los chamanes de la prehistoria*, España, Ariel, 2001, p. 11-33.

En el caso de antropomorfismos la imagen actúa sobre la persona o el animal figurado. La representación de un ser viviente es una emanación propia de éste y el hombre que tiene en su poder la imagen del ser, ya tiene un cierto poder sobre él (esta idea queda clara con la representación del hombre jaguar que más adelante veremos). La necesidad del dominio de la imagen por el hombre.

El mito y el rito imprimen a sus personajes atributos, dentro de los cuales las prácticas mágicas no se cuestionan, por lo que en el ritual opera la eficacia, por lo tanto, prolonga su perpetuidad en el imaginario de los pueblos.

3.2

La importancia etnológica del ritual de la lluvia y el Jaguar.

Ante los continuos cambios del imaginario individual y colectivo, de sus condiciones de circulación en tiempos de sobre modernidad donde nos encontramos con homogenizaciones de crisis económicas, culturales y tecnológicas, la idea de identidad parece en la actualidad indefinible. Es necesario mirar a las pequeñas comunidades, que resisten a los embates de la sobre modernidad, para la conservación de su identidad. En dichas comunidades es posible para la etnología encontrar aún rastros icónicos de rituales prehispánicos. El etnólogo deberá de discernir los nuevos elementos y signos de estas comunidades para poder encontrar lo que está investigando, enfrentándose a la par con las nuevas técnicas de la comunicación y de la imagen que hacen relaciones más abstractas. Debido a su formación, el etnólogo tiene la capacidad de encontrar el sentido en el interior de los sistemas simbólicos ante esta crisis del sentido.

Las culturas están en una continua transformación, por eso, el etnólogo vuelve a redescubrir la trama de signos y símbolos de entre los que dará cuenta si estos han cambiado, se han resignificado o se les han agregado elementos correspondientes a la época.

Para el etnólogo el ritual de la lluvia y el jaguar que tiene vigencia en las comunidades del estado de Guerrero, siguen legitimando el ritual prehispánico, así como la mitología que este encierra, este tipo de prácticas rituales permite cuestionarse sobre la polémica de la resistencia cultural que dichas comunidades mantienen, o sobre la sustitución o impresión de las características culturales. La importancia del manejo simbólico y de perpetuidad de estas prácticas se basa en cuestionarse sobre la amplitud del efecto de reconocimiento que dichas devociones suscitan. Tal es el caso del estudio que realizó Rosalba Díaz Vázquez, donde manifiesta las repercusiones que tiene la migración de pobladores en la realización de las festividades, así como los cambios en la indumentaria y en el significado del ritual. Este hecho migratorio también tuvo sus repercusiones en la conciencia de identidad que dichas comunidades sostienen, y tienen sus repercusiones en su producción artesanal que son convertidas de imágenes de vínculos sociales a imágenes del consumo exacerbado mercantil.²⁰

El etnólogo infiere cuestionamientos sobre cómo ante la invasión de imágenes y un mundo de acumulación excesivo, con un sentido de inmediatez del tiempo y de imagen pueden estas comunidades mantener vigentes en sus estructuras las relaciones míticas –rituales de más de doscientos años–. Sin embargo, pareciera ser que estas comunidades viven en un continuo proceso de conquistas. Según maneja

²⁰ Díaz, Rosalba, *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigre*, México, CONACULTA, 2003.

Marc Auge las prácticas religiosas de los dominados o colonizados se sitúan en una dimensión de dos mitos entre un pasado mutilado (el pasado prehispánico) y un futuro oscuro.

La rápida apropiación de los medios de estas imágenes y sobre información descontrolada genera un déficit simbólico a costumbres de diferentes culturas. Se mezclan distintos signos y hay una adquisición y acumulación de imágenes desenfrenada que comienzan a carecer de significados. En diferentes partes del mundo las tradiciones comienzan a carecer de significados y se entremezclan con otras en un sinfín de la lógica del marketing. Las propias religiones se encuentran amenazadas así mismas por la incursión de nuevas vertientes. La velocidad de las redes de comunicación y su saturación hacen difícil la subsistencia tradicional de comunidades y aun que el cambio es indispensable en una cultura para mantenerse viva, hay una proporción de su lógica que debe conservarse para evitar la homogenización y la pérdida total. En estas comunidades el tiempo corre más lento y aún se pueden encontrar elementos de estudio prehispánico y colonial. Todavía logramos ver ejemplos de rituales que poseen un sentido simbólico y que representan la visión cosmológica.

La inserción de internet en estas comunidades, las crisis ecológicas, económicas y simbólicas que comienzan a hacerse presentes en ellas al paso de la sobre modernidad, nos hacen cuestionarnos acerca de cómo enfrentarán estos cambios dichas comuni-

dades, ya que estos no están inscritos dentro de su lógica cultural.

Nos preguntamos si dentro de algunos años más aún conservarán los rituales o estos cambiarán como lo han hecho en otras regiones, y su presencia simbólica quedara delegada.

Para que las comunidades puedan sobrevivir ante la colonización, Marc Auge advierte la importancia de mantener los tres polos del imaginario: el imaginario y memoria colectiva, el imaginario y memoria individual, y la creación de ficción, aclara que todo agotamiento de una de estas fuentes puede perjudicar a las otras dos.²¹

Dichos problemas de sobre impresiones de imágenes también se ven reflejados en la cualidad de documentar que el etnólogo puede hacer, ya que los medios utilizan un sin número de imágenes de carente significado, pero que son consumidas sin pleno entendimiento de ellas, por lo que es importante también en el estudio de las comunidades la reivindicación de la imagen, no como una forma conservadora, sino en la flexibilidad de transmutaciones que esta posee, que permita ser entendida dentro de los nuevos códigos, lo cual sería una tarea importante para la fotografía documental.

21 Auge, Marc, *La guerra de los sueños*, España, Gedisa, 1998, p.99.

EL RITUAL DE LA LLUVIA 4

4.1

Elementos del ritual.

A partir de la conciencia de subsistencia del ritual de la lluvia y del jaguar podemos encontrar elementos de índole prehispánicos y católicos, así como contemporáneos.

En el mes de mayo se celebra en varias regiones de México el día de la Santa Cruz, esta festividad tiene sus orígenes en las épocas prehispánicas con el inicio del ciclo agrícola. Con la conquista Española, esta festividad cambió el culto a Tláloc dios de la lluvia y fue trasladado a Jesús; así las peticiones de lluvia que se hacían a Tláloc ahora se realizan como peticiones de lluvia a Jesús, en muchos poblados de México, así el ícono del jaguar cambia por el de la cruz. Estos rituales religiosos católicos que se celebran en distintas partes son también festejados en la zona montañosa de Guerrero. Estas festividades de la Santa Cruz se llevan a cabo también en el municipio de Chilapa de Álvarez, en la comunidad de Acatlán (perteneciente a la región de la montaña baja de Guerrero). Dichas festividades se realizan de igual forma en Zitlala.

A la par de ella se celebran rituales para asegurar la fertilidad de la tierra. En estas festividades no participan los sacerdotes de la iglesia católica. La organiza-

ción está dividida según los participantes del ritual, que tienen diferentes cargos jerárquicos y simbólicos.

En la comunidad de Acatlán se colocan casi en cada esquina cruces las cuales se decoran, a los padrinos que han vestido las cruces, se les da el cuentle que es una canasta. Las coronas con que se visten las cruces, las realizan con gran dedicación tres familias.

En todo este proceso existe un sujeto mediador en el ritual, este es *El mayordomo*, él es el encargado de organizar las fiestas de petición de lluvia, lo cual implica un gran gasto económico, para ello se sirve de la cooperación de la comunidad o de comisarios, principales y personas que quieran cooperar. El mayordomo estará presente en toda la festividad será el encargado de la recepción de los participantes y la realización de las ceremonias, también se encarga de las peregrinaciones a los cerros, cuevas y pozos considerados como lugares sagrados donde ofrendan aves sacrificadas, coronas de flores, comida, copal y velas. Por todo ello ser el mayordomo en esta festividad representa una forma de prestigio ante la comunidad.

Como parte de las festividades encontramos a los tecuanis, combatientes que realizaran una pelea para pedir lluvia y las buenas cosechas, se cree que entre más peleen más lluvia caerá, estos combatientes poseen una vestimenta que simula a la piel de tigre, el ritual tiene como operador lógico el auto sacrificio para rendir honores a la naturaleza.

Anualmente, este rito se inicia en Acatlán el 25 de abril con la bendición de semillas donde llegan pobladores de varias regiones como Zitlala, después se realizan rezos en casa del mayordomo, y llega a su clímax a principios de mayo con las ceremonias propiciatorias organizadas por los mayordomos y autoridades de la comunidad. Esta celebración consta de distintos eventos realizados a lo largo de las semanas y en ella participa toda la comunidad, en las peleas podemos encontrar a niños desde los ocho años hasta hombres maduros y mujeres.

El 2 de mayo se sube al cerro del cruzco donde se ofrendan animales, se realizan rezos y se *viste* una gran Cruz, al bajar del cerro se realizan bailes en las calles donde las señoras portan una vestimenta especial de fiesta (falda negra con bordados). Todos los pobladores toman mezcal, aunque en algunos festejos sólo los hombres lo pueden tomar, en otros, como lo son las danzas las mujeres pueden ingerir esta bebida durante todo el día lo que les permite resistir durante todo el baile. Con la toma de mezcal se hace evidente el elemento de los estados de trance y de conciencia alterada que se hayan inscritos en el ritual ya que durante las festividades a los guerreros se les da a beber mezcal, lo que los prepara para entrar en el papel del Guerrero Jaguar (es decir los tecuanis, personas disfrazadas de tigres) y poder llevar a cabo la pelea, también los demás personajes hacen uso de esta bebida para entrar en trance durante el ritual así mismo hay que considerar el significado mítico del mezcal como bebida regalo divino.

Dentro de los personajes del ritual se encuentran los cotlatlastin, tlacololeros, maromeros, mecos y por supuesto los tecuanis (guerreros tigres).

Los cotlatlastin son danzantes cuya labor es llevar el teponaxtli al comisario quien le da a beber mezcal, y ellos son la metáfora de los vientos que traerán las nubes de lluvia por lo cual su baile tiene relación con el elemento de los vientos y suelen correr muy rápido.

Los tlacololeros son personajes que visten con máscaras, un látigo y trajes hechos de costales de yute, su función es importante ya que son los encargados de preparar la tierra con sus danzas, con el látigo ellos golpean la tierra simulando los rayos. Al igual que el teponaxtli, el látigo es tratado con mezcal para hacerlo más duro. Los tlacololeros salen en procesión rumbo a la casa del mayordomo, quien les ofrece pozole y mezcal como signo de invitación al ritual.

Por la tarde los tlacololeros, los cotlatlastin y los tecuanis se presentan en la iglesia donde se truenan cohetes; para seguir con el estado de trance, la ceremonia se lleva a cabo con música, utilizan instrumentos prehispánicos como el teponaxtli y la chirimía, instrumentos modernos como el bombo, tambores de batería, así como trompetas y cornetas. La escena central de la ceremonia se realiza en el Atlzazilistle (petición de lluvia) en donde comienzan las peleas.

La imagen del ritual más importante es la del hombre jaguar, esta imagen antropomorfa es representada con la vestimenta de un overol amarillo pintado

con manchas, y la utilización de máscaras hechas de varias capas de piel. El ritual se inicia con una danza y culmina con la última pelea y otra danza donde se prende un fuego, velas y la gente se acerca a rezar; el icono del jaguar tiene sus orígenes en el pensamiento prehispánico de la cultura Olmeca, el jaguar se relaciona con el inframundo, con la agricultura y la fertilidad de la tierra, este icono felino se asocia con el gobierno, su fuerza son virtudes masculinas, el hombre quiere poseer las atribuciones del jaguar. Su habilidad para cazar lo hace uno de los más importantes animales, todos los animales son presas del jaguar sin que él sea presa de ellos, sin embargo el hombre es el único que lo puede matar, por eso cada hombre lleva en su interior un jaguar y cada jaguar lleva en su interior un hombre.

Así, nace la idea del hombre jaguar que en el ritual contemporáneo de petición de lluvia posee una lógica en el trance, en el cual los peleadores dejan de ser ellos mismos para convertirse en hombres jaguares y realizar el ritual de sacrificio a las deidades naturales, en este acto se demostrará quien es el más fuerte y valiente hombre jaguar digno de hacer la petición de lluvia, ya que aquellos que no son bravos no sirven para pedir lluvia, el jaguar es valiente, peligroso y triunfante, es Gobernador y símbolo de la guerra y el sacrificio.

La imagen del jaguar está inscrita en la identidad de los pobladores ya que en su escudo se encuentra representada, en la parte superior hay un fondo azul

que además de simbolizar lo regio de la vigorosa personalidad que tenía el pueblo Cohuixca significa el agua que es vida, sobre el fondo el glifo de Chilapan la cazuela contiene el chilatequile, alimento de chile rojo que es la vida perenne, vigorosa fuente de eternidad, símbolo de la fuerza que se utiliza en el ritual de la lluvia. En el cuartel inferior, fondo de color rosa que es representación de vida nueva primaveral, tiene en el centro dos torreones de fuerte medieval y templo románico que simbolizan los brazos en alto que oran y luchan por medio del trabajo fecundo y productor de bienes. Sobre la torre de la izquierda está un jaguar rampante, alegoría de la mística raza cohuixca olmeca, raza de sabios y a la derecha un león rampante, símbolo de la raza castellana, unidas originaron el mestizaje, nueva raza de fuerza juvenil, vigorosa, sabia y virtuosa de grandes esperanzas.

Durante la realización de las peleas los danzantes cotlatlastin siguen con su participación, al término de esta corren a puntos donde prenden fuego y corren al siguiente punto, una vez prendido el fuego en donde están unas cruces, la gente se acerca y prende con el mismo fuego velas haciendo una oración.²²

²² Esta oración es de sentido católico, en uno de los videos tomados por uno de los participantes de la práctica se logra escuchar la petición con oraciones católicas.

4.2

Características del entorno ritual.

Acatlán de Álvarez corresponde al municipio de Chilapa de Álvarez, considerado como la entrada a la región de la Montaña de Guerrero, se localiza a 7 kilómetros al norte de Chilapa, su fundación es anterior al año 1582. Aunque en su mayoría las peleas y el ritual se realizan en la comunidad de Acatlán, también en Zitlala se llevan a cabo peleas. Pobladores de Zitlala dicen que sus peleas son más fieras que las de la comunidad de Acatlán.

Dentro de las características del entorno ritual podemos distinguir los elementos católicos, los elementos prehispánicos, y los elementos modernos (estos últimos determinados por la migración de sus habitantes), así como una región que cuyas cualidades ambientales hacen posible la sustentación en la actualidad del ritual de la lluvia, ya que su emplazamiento es una región árida de escasas lluvias lo que le permite la operación lógica de la realización del ritual.

Por otro lado, tenemos también la eficacia simbólica del ritual el cual se mantiene vigente debido a que las lluvias llegan después que se ha llevado a cabo el ritual. Por lo que se considera que ha tenido resultados, lo cual permite seguir manteniendo la ritualidad,

ya que dentro de la lógica de los habitantes esta tiene un valor importante para su subsistencia en la ganadería y agricultura, ya que no cuentan con sistemas de riego, y la producción de siembra es de consumo comunal y personal.

El orden del ritual es una metáfora sobre el proceso de lluvias y siembra, primero se ofrendan a los vientos para que traigan las nubes, después se prepara la tierra para la siembra, y por último se pide la caída de la lluvia. La llegada de lluvia permitirá seguir con la siembra y con el modo de vida comunal que tienen. En este ritual se cree que cada golpe de un luchador sobre otro es una plegaria de buena lluvia, buena fertilidad para la tierra y mejor semilla para la reproducción, fruto de la unión entre el tecuani y la mujer.

A la comunidad de Chilapa por mantener estas actividades rituales, se le conoce como el pueblo jaguar, lo cual legitima su identidad y refuerza sus vínculos sociales que le permite ajustarse a sus cambios internos, adaptarse al medio ambiente y al medio social exterior. Las migraciones de las personas y su regreso en temporadas de fiesta ponen entre dicho una polémica sobre las influencias que los migrantes traen a la comunidad, también se suma a esto la participación de personas de otras comunidades como la de Zitlala.

La integración de nuevos elementos de la “modernidad”, la obtención de cargos de mayordomía por parte de migrantes residentes en ciudades como el Distrito Federal o Acapulco genera un constante cuestionamiento y esfuerzos de la comunidad para

mantener el orden y el sentido original de petición de lluvias, que tiende a desvirtuarse por características que escapan de la lógica del ritual. Ejemplo de ello lo describe Rosalba Díaz con respecto a los cotlatlastin que se preparan físicamente para correr rápido lo que ha venido deformando la idea y los jóvenes participantes lo toman como una competencia de velocidad.²³ También nos encontramos con cambios significativos en la indumentaria de los tecuanis y otros participantes, por ejemplo el cambio del color amarillo o naranja a colores blancos y negros, o la introducción de máscaras de lucha libre.

Otro elemento importante es que la llegada de turistas y gente que quiere grabar las peleas ha producido un fenómeno de venta de imágenes, en los mercados no sólo se venden las artesanías y muñecos de los personajes del ritual, sino que también se venden videos de las peleas realizadas en las comunidades cercanas. Mientras que para algunos tecuanis este elemento pone en evidencia su fuerza y reconocimiento, para otros este uso desproporcionado de la imagen es una falta el respeto a la solemnidad de su ritual.

Así el entorno del ritual se ve permeado por nuevos agentes provenientes de las ciudades, los cuales comienzan a modificar el sentido de petición de lluvias, estos agentes son traídos por personas ajenas a la comunidad o por migrantes de la misma, también influyen la creación de nuevas vías que hacen posible la accesibilidad de dichos agentes a la región.

²³ Díaz, Rosalba, *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigre*, México, CONACULTA, 2003.

EL REGISTRO DOCUMENTAL 5

5.1

Propósitos y objetivos.

Los objetivos de la práctica de campo como se mencionó anteriormente fueron observar la importancia de una fiesta tradicional para con ella hacer una petición de lluvia, los cambios y la importancia del medio ambiente en las comunidades en donde se lleva a cabo dicha fiesta, sus implicaciones y connotaciones económicas, sociales y religiosas de las actividades antrópicas en un medio muy particular. Para poder llevar a cabo estos objetivos se utilizó un diario de campo el cual consta de una libreta pequeña en la que se hacen anotaciones sobre las vivencias, observaciones y entrevistas realizadas, en este mismo medio se registraron acotaciones para la realización de un mapa etnográfico, acompañado de evidencia fotográfica que ilustrara y avalara las observaciones en el anotadas.

Se elaboró un informe preliminar y se insertaron en él las imágenes más representativas sobre el medio. Los objetivos del registro eran poder tener material para evidenciar aquellas situaciones descriptivas sobre elementos tradicionales, prehispánicos y actuales, así como fotografiar factores ambientales económicos sociales y religiosos en el municipio de Chilapa y Zitlala, Guerrero.

El jueves 1 de mayo se llegó a la Zona arqueológica de Cuatlajuchitlan en donde se tomaron varias fotografías y videos, esta zona fue descubierta en 1990 por la construcción de una carretera. Se llegó a Atixtla por la tarde, en esta comunidad se fotografio el mercado como registro de su actividad económica.

El viernes 2 de mayo se realizó el recorrido por la comunidad de Zitlala, se visitaron los pozos y los alrededor del río en donde se fotografió el medio ambiente, algunos animales de la zona, plantas y viviendas así como las condiciones en las que se encontraban las calles repavimentadas, todo ello como muestra de los factores ambientales.

Se participó también en una comida en uno de los pozos principales, colaborando en la elaboración de los alimentos, este hecho fue registrado para mostrar el tipo de alimentación que tienen los habitantes ya que los alimentos que se prepararon eran productos que se generan en la comunidad, mostrando la producción de autoconsumo la cual ya hemos mencionado.

Más tarde se visitó al artesano que elabora las máscaras de la fiesta tradicional, siendo este un elemento principal en el ritual del jaguar, se fotografiaron las máscaras que éste nos mostró. Se visitó el municipio de Chilapa y se continuó con la recolección de datos sobre el medioambiente.

El sábado 3 de mayo se visitó la comunidad de Acatlán y se realizó el mapa etnográfico, se realizaron las tomas fotográficas del medio y de las cruces que for-

man parte del ritual ya que estas se encuentran colocadas en las esquinas principales de la comunidad siendo parte importante en la festividad así como para la elaboración del mapa etnográfico. Ese mismo día se entrevistó a una de las familias que se encarga de elaborar la *vestimenta de las cruces*. Se efectuó el ascenso al cerro de Quiotepec y el recorrido en la cueva de Oxtotitlan, tomando registro de los vestigios de pinturas rupestres importantes en la cultura olmeca que es la base cultural y del ritual actual en Chilapa.

Más tarde se hizo el ascenso al cerro del Crusco asistiendo a la petición de lluvia, en donde se convivió con los habitantes compartiendo los alimentos que se habían estado preparando desde la mañana. Se fotografiaron y grabaron las escenas de toda la jornada de pelea de los jaguares hasta en la noche.

El Domingo 4 de mayo por la mañana se elaboró el registro del mercado de Chilapa, y de la variedad de mercancía que se vende en éste como evidencia de la principales fuentes económicas de la región. Se asistió a una boda en Zitlala en donde constatamos varios elementos tradicionales utilizados por la comunidad, también se llevaron a cabo conversaciones con los habitantes sobre las experiencias y observaciones que habíamos tenido durante esos días aclarando la posición y la visión de ellos. Durante la práctica de campo se registraron varios eventos referentes a los objetivos de la misma, sin embargo, varias fotografías o videos se tomaron de forma desmedida tratando de no dejar pasar algún elemento, que pudiera ser analizado posteriormente.

5.2

Resultados y productos.

La confrontación con el hecho es totalmente diferente a lo que se pueda tener como información de gabinete.

Presenciar directamente el fenómeno en las comunidades permitió tener una visión más amplia de lo que en el sucede en comparación a la información de gabinete con la que se contaba así como la corroboración de datos, de esta manera se amplía la perspectiva del medio y de sus factores influyentes en una comunidad. El estudio a realizarse fue ampliamente influido no sólo por la cantidad de registros obtenidos sino por la vivencia propia. De esta manera se puso a prueba la capacidad para la adquisición de datos directamente del medio y de las personas, también se compararon las perspectivas emic y las perspectivas etic para dar cuenta de cómo los habitantes de estas comunidades viven su realidad y descubrir cómo es percibida por las personas mismas.

En las prácticas de campo es posible encontrar dificultades, en primera instancia al acercarse a la comunidad hay que respetar sus tradiciones, tener cuidado del comportamiento para no ofender con nuestras acciones, al igual que con la forma en la que se realiza

el acercamiento o cuando cuestionamos sobre algo en específico.

Al realizar la recopilación de datos mientras recorríamos las comunidades fue necesario guardar la cámara en diversas ocasiones ya que al detectarla la gente cambiaba su mirada o se inhibía. Cuando se realizaban entrevistas a los pobladores, estos se mostraban placenteros de ser entrevistados sin embargo al preguntarles si nos permitían fotografiarlos ellos hacían muecas de inconformidad, por lo que muchas de las veces no se lograron tomar fotografías, algunas otras personas no se sentían incomodas con ser retratados por lo que fácilmente posaban, sin embargo nuestra búsqueda en la toma de imágenes era sin ésta, necesitábamos fotografías que representaran la vida ritual natural, lo cual resulta muy difícil ya que el comportamiento de las personas cambia ante la presencia de la cámara.

Durante la toma de videos y fotografías en las peleas, se cayó en el error de acercarnos demasiado a los tlacoleros quienes molestos lanzaron latigazos hacia donde se encontraban las cámaras, lo cual nos dejó claro que les habíamos faltado el respeto mientras ellos llevaban a cabo su ritual, provocándonos un sentimiento de incomodidad ante ello.

Otras dificultades a la que nos enfrentamos en la toma de datos durante las peleas de tlacuanis fue que al realizar las tomas fotográficas no se podía prestar atención a lo que acontecía principalmente por la rapidez con la que se llevaban a cabo los hechos, de un

momento a otro fotógrafos y videoastas asediaban a los integrantes del ritual con poco respeto, tratándolos como seres exóticos, a semejanza del periodista de índole amarillista.

Dadas las acciones se decidió que de los integrantes de la práctica de campo sólo unos se dedicarían a tomar fotografías, procurando mantener una distancia respetuosa, otros se encargarían de una mayor observación de los acontecimientos, realizando anotaciones sobre si había algo más que fotografiar o registrar. Quien investiga en esta tesina se encontraba dentro de los encargados de fotografiar y grabar videos del ritual.

Uno de los momentos de levantamiento de imágenes más complicado, fue al realizarse las danzas, ya que los danzantes corrían con gran facilidad por el cerro, brincando sin problemas las zanjas que se encontraban a su paso, por lo que a los encargados del registro de imagen al no estar acostumbrados a este tipo de terrenos les resultó sumamente complejo seguir la secuencialidad de la danza.

Una de las razones por las cuales se insistió en el registro desmedido fotográfico era que la práctica de campo duraría muy poco a diferencia de otras prácticas que duran meses o años, en las que de manera periódica se visita la región. La visita a la comunidad tenía una duración muy corta y se temía que la escasa recolección de datos no permitiera elaborar el informe preliminar a pesar de que todo el trabajo fue reali-

zado en equipo, eran muchos elementos importantes que había que registrar en el ritual de estudio.

Dentro de los cambios y la importancia del medio ambiente tenemos que Chilapa de Álvarez conocida comúnmente como Chilapa, es un pueblo que se localiza en la zona centro-este del estado formando parte de la región centro, a su vez, se localiza al este de Chilpancingo. Tiene una superficie de 587 km², representa el 0.92% del total estatal. Colindando al norte con los municipios de Zitlala y Ahuacuotzingo, al sur con Quechultenango, al este con Atlixnac y José Joaquín de Herrera, y al oeste con Tixtla y Mochitlán.

Su suelo es utilizado para la ganadería y para la agricultura. Predomina un clima cálido, la temperatura promedio es de 32°C, el periodo de lluvias es de mayo a septiembre, debido a estas características del suelo existe un gran consumo de maíz, el cual se ve reflejado en sus comidas; la cosecha de maíz y el sacrificio de una vaca forman parte del ritual, toda la comunidad prepara un gran banquete para el día de las peleas así como durante los días anteriores a ésta, por lo que los habitantes realizan grandes cantidades de comida que llevan al lugar donde se efectúan las peleas, a las ofrendas en los cerros y los pozos, ofrecen de comer a todos los espectadores y participantes de la pelea. Se tuvo la oportunidad de asistir a varias ofrendas donde la comida que sirvieron estuvo compuesta de huevos, tamales de frijol, habas, pozole, guisos y bebidas de maíz entre otros, lo cual nos habla de la importancia de la siembra de maíz

para su sustentación alimenticia y la sustentación del ritual. Durante estos rituales la comida y los animales sacrificados tienen un gran valor simbólico que es el de ofrendar, por lo que nada se desperdicia, todo es parte de, muestra de ello es que para prender el fuego usan el olote del maíz que ocuparon para la comida, por tanto se alimenta al hombre y al fuego. La importancia del maíz como alimento es de acuerdo a la cosmovisión de la comunidad.

Es una región árida, la vegetación, en general, está constituida por cactáceas, cuajote, tepehuaje, copal, amate y guayabo, tepezcohuite y palmas. Las palmas son de gran importancia con ellas se elaboran varios productos, su venta es la principal base económica de la comunidad. En Chilapa la mayoría de las casas están hechas de adobe, sin embargo se percibe como se empiezan a construir casas de tabiques (cerca de Zitlala hay una Tabiquera).

El municipio tiene dos ríos Atempanapa o Atempa y el Nexapa o Acatlán, que se nutre de La Montaña; así como El Limón y Ajolotero. Existen también numerosos manantiales. Los pozos que son lugares sagrados están en ubicación con los manantiales y los ríos. En ellos también se hacen peticiones, realizando ofrendas con coronas de flores. El río está muy contaminado, esto perjudica las actividades que realizan las personas, debido a que algunos siguen bañándose en él y lavando su ropa.

La gente habla náhuatl y español (ejemplo de resistencia cultural), esto nos permite dar cuenta de una tradi-

ción oral muy antigua y la vigencia del ritual en la actualidad en una lógica de reproducción cultural que le hace posible mantenerse ante el advenimiento de nuevas estructuras de comunicación, persistiendo todavía elementos prehispánicos como el ritual de petición, sacrificios y ofrendas de animales, la lengua y el mito del jaguar como figura que representa la fertilidad.

La realización de estos eventos nos habla de un nivel organizativo en la comunidad que se encuentra entre lo prehispánico y lo moderno; la comunidad se encuentra en constantes cambios urbanizadores y ciudadanos como lo son un café internet y una discoteca para los jóvenes.

El domingo es el día principal de percepción de ganancias económicas, en Chilapa a las afueras del mercado fijo se establece un mercado de artículos elaborados en palma, en este mercado la variedad es muy grande encontramos tapetes, bolsas, juguetes y adornos. La gente que compra allí por lo general son personas de fuera de la comunidad que se llevan el producto a otras ciudades. La elaboración de dichos productos es muy tardada, para la creación de una bolsa cilíndrica de aproximadamente 30 cm de largo tardan en promedio medio día en realizarla. El trabajo de estos artículos es de toda la familia, por dicha labor a penas y perciben la recuperación de la inversión, los precios que manejan son muy bajos, algunos de los que venden son intermediarios de familias mucho más pobres que realizan los trabajos, aunque la mayoría también son propios productores. Muchos de los productores

están molestos porque en el mercado se da el robo de las ideas de diseño de los artículos por gente del exterior, lo cual pone en riesgo una de sus principales fuerzas productoras.

Dentro del mercado también encontramos elementos de su gastronomía, así como elementos de herbolaria y de curación.

En cuanto a los animales que se encuentran en la región existen coyotes, gatos montés, ardillas, armadillos, jabalís, zorrillos, tlacuaches, tejónes, serpientes, zopilotes, víboras, alacranes, gavilanes y gran diversidad de aves, algunas de ellas las podemos encontrar en venta dentro del mercado, en particular es muy importante la venta de grasa de coyote que ayuda a aliviar dolores.

En general, las comunidades visitadas dicen encontrarse en una resistencia cultural, pues conservan elementos propios, aunque también con el paso del tiempo la alteración de su medio va ocasionando problemas como la contaminación del río al colocar un sistema de drenaje o la llegada de botellas de plástico, y de una falta de manejo de residuos que provoca que las calles, los traspacios y el río estén llenos de ellas. Estas comunidades se encuentran en la reorganización física, con la ampliación de calles y repavimentación del lugar y la resistencia a sus costumbres. Por otra parte la influencia en el medio que está teniendo la tabiquera contamina más la región. Otros de los cambios importantes que está sufriendo la comunidad es el hacer de la cueva de Oxtotitlan

un espacio más turístico, lo que permite el acceso de maquinaria para la creación de rutas más accesibles y que dañan el medio, así como la generación de basura por parte de los turistas.

Las comunidades se encuentran en bajas condiciones económicas, sus recursos minerales fueron muy explotados, existe una mina de mercurio abandonada en Temixco, y una de oro y plata en El Paraíso, también abandonada.

DE LO DOCUMENTAL 6 A LO ARTÍSTICO

6.1

Proceso y reflexión hacia una propuesta visual

Después de haber cumplido con los requisitos en la actividad de campo, en cuanto a las entrevistas, registros fotográficos y diario de campo al regresar a la ciudad se hizo una selección entre cientos de fotografías y un gran número de videos tomados por los integrantes de la práctica a los cuales les correspondió el registro documental de imágenes, las características que se buscaron en ellas era que reflejaran los objetivos que se pedían para poder elaborar el mapa etnográfico, esto debido a que durante la práctica se quedaron inconclusos muchos datos que se lograron complementar con las fotografías, dicho mapa junto con el trabajo preliminar se entregaron al terminar la práctica. Para el informe general el profesor que dirigió la práctica de campo, realizó la selección de las fotografías utilizando para ello su propio juicio, buscando el que éstas tenían que ser claras, enfocadas, a color, con planos generales y si la imagen ameritaba la muestra de detalles un primer plano, si las fotografías cumplían con estos parámetros entonces eran consideradas como buenas.

Al concluir todo el proceso antropológico en Chilapa y Zitlala quien escribe estas líneas se descubre con

una gran cantidad de fotografías en donde se presenciaban elementos más allá de la documentación, imágenes que nadie había visto por considerar que éstas no contenían los parámetros que la investigación requería, como lo era la importancia del medio ambiente, la situación económica y social de dichas comunidades, por lo que las imágenes utilizadas para mostrar esto fueron de la flora, del río, de los pozos, del mercado con sus mercancías, de las palmas, de las cruces, de los animales y de los cambios físicos de la comunidad.

De vuelta en los ámbitos académicos se mostraron todas las imágenes capturadas en la práctica ya descrita en donde se nos cuestionó si habíamos localizado en ellas algunos otros elementos que tuvieran alguna implicación en el proceso del ritual de los que no nos hubiéramos percatado en su momento. Es así como se muestra toda la serie de fotografías que dan pie a esta tesina, al estarlas revisando nos percatamos que estas series eran las únicas que tenían encuadres inclinados, acercamientos o tomas en picada que creaban imágenes abstractas por lo que al verlas el profesor hizo la anotación en forma de broma que se notaba la mirada artística a diferencia de los demás compañeros. Se cuestionó si no se tenía el interés como artista de exponerlas o de realizar alguna otra aplicación con ellas, al tener formación como artista visual surge el impulso de manipularles, por otro lado, las situaciones experimentadas en la práctica de campo, en donde se cometieron errores principalmente de respeto a los habitantes, reactivan la

actitud ética del registro documental, pero a la vez se produce la necesidad de transformar el sentido de esas imágenes.

Al realizar estudios en antropología social, como se mencionó en las primeras líneas de esta tesina, fue con la intención de dar o encontrar otro sentido a las artes visuales en donde tuviesen una creación e implicación de estudio más social sin que por ello se dejara de tener un interés por la producción artística, o de encaminar todo el nuevo conocimiento adquirido en la licenciatura de antropología al quehacer artístico.

Los estudios realizados en antropología nos han permitido conocer una perspectiva de relaciones sociales de las artes que anteriormente eran un tanto difusas, aprender a conocer sus implicaciones antropológicas y significaciones sociales a través de la historia del hombre, así como aprender más sobre las comunidades de México y sus relaciones con sus artesanías, sus representaciones artísticas teniendo en cuenta el estudio de la imagen. A la menor oportunidad se elaboraban trabajos académicos sobre cuestionamientos del arte y la antropología, como por ejemplo sobre el arte y los procesos de hominización, las implicaciones estéticas en el pueblo de Iztacalco o el sentido estético de los objetos como vínculos en el hombre, aunque en esta práctica de campo fue limitada la posibilidad de hacer un análisis sobre la estética o la imagen, debido al enfoque guiado. La única oportunidad de relación era en la toma de fotografías, más al realizar el levantamiento de imágenes no se tenía el

tiempo de reflexionar sobre cómo se quería la toma, la velocidad de los acontecimientos era abrumadora a pesar de que se utilizó una cámara digital pequeña para poder transportarla con facilidad, no se contaba con tiempo de revisar en la pantalla como había quedado la fotografía, a pesar que en diversas ocasiones se quería encontrar un buen encuadre, se anteponeía la función de registro de la imagen.

Por momentos la idea de realizar una buena fotografía se desvanecía ante el interés de lograr un buen registro, lo cual provocó cierta frustración, al no fotografiar ciertas situaciones deseadas, por lo que la idea de hacer una exposición de estas fotografías no se sentía posible. Es hasta que se observan las fotografías con detenimiento que surge la necesidad de exponerlas como obra plástica, sin dejar de sentir cierta culpa por no haber prestado mayor atención a las tomas fotográficas, sintiendo la necesidad de hacer un segundo viaje a Chilapa, que nos permitiera resarcir nuestro error y realizar mejores tomas con un mejor equipo.

Durante la práctica de campo se sentía uno de manera extraña ligado a la región, por lo que se realizaron un buen número de fotografías con carácter personal, haciendo referencia a la infancia debido a tener orígenes en la ciudad de Tehuacán, Puebla, cuyo clima y región eran muy parecidos a los de Chilapa, al estar en la festividad se entraba en un cierto trance junto con los pobladores, al volver al sueño de la infancia.

Nuevamente regresaremos al cuestionamiento ético de las imágenes antes mencionado, por no encontrar aún respuesta si las imágenes realizadas debían de tener un sentido de fotografía documental o un sentido plástico además de alterarlas digitalmente por ser producidas con esta tecnología, para algunos compañeros antropólogos realizar alteraciones en los registros fotográficos no les parecía correcto y mucho menos que se realizará una exposición de las imágenes, por considerar que se estaría cambiando el significado de la imagen. Sin embargo fue más fuerte el ímpetu del artista que hizo declinar las limitantes y realizar un trabajo artístico con las fotografías realizadas, por lo que el paso siguiente sería decidir si sería un trabajo rigurosamente documental o más encaminado a la fotografía de arte.

6.2

Etapas y fases de acercamiento.

Para poder definir el sentido que se le daría a las fotografías de Chilapa y Zitlala, se tuvieron que revisar una a una para hacer una selección de las que por un lado cumplían con un gusto personal de composición, y por otro las que tenían un referente con el estudio del ritual.

En este proceso nos encontramos con un gran problema, aunque muchas de las fotografías se veían bien en primera instancia no funcionaban con el estilo que buscábamos, nos resultaba aburrida la imagen, sin altos contrastes, con tomas centradas y frontales, carecían de escorzos o de ángulos abiertos, necesarios en nuestra propuesta, además de ello muchas de las fotografías necesitaban de un retoque digital en cuanto al color, ya que el estilo planteado es una mezcla de colores brillantes, saturados o intensos, características que nos alejaban de los parámetros de la fotografía documental clásica. Al iniciar una búsqueda plástica con las imágenes nos percatamos que éstas no parecían tener coherencia ni estructura en la lógica documental, por el contrario mostraban el enfoque tan desorientado en la producción de las mismas en la práctica de campo, dando como resultado faltantes

de muchas imágenes del ritual, ante esto era imposible exponer las fotografías con un sentido ritual, sobre todo porque algunas de las fotografías carecían de la fuerza del hecho.

Por otro lado, nos parecía que darle el sentido documental a las fotografías se alejaba un poco de la propuesta artística personal, ante todo por el gusto de realizar imágenes digitales con colores brillantes, por todos estos motivos se decidió dejar a un lado la idea de documento por lo que se volvió a revisar el material fotográfico.

Al realizar la reflexión sobre por qué las imágenes no tenían coherencia de discurso, se llegó a la conclusión de que algunas de las imágenes tenían la lógica del sentido de choque cultural, es decir, unas imágenes eran un cliché que bien podíamos encontrar en calendarios o revistas (indigenismo), otras tenían el argumento de registro de la práctica de campo, algunas otras tenían un sentido de fotografía artística, otras más de añoranza y de recuerdo de infancia.

Parecía que las fotografías cobraban otro sentido como si fueran imágenes de un sueño, se concluyó que éstas eran más una muestra de la confrontación de la otredad en el viaje, ya que la lógica que tenían estribaban en la experiencia del viaje a una región con una cultura diferente a la nuestra, las fotografías narraban los estados de percepción, emociones y de aproximación que se efectuaron en dicho viaje, lo que nos llevó a realizar tomas con un sentido exótico o indigenista. Por otra parte al superar la otredad, se

instaura una necesidad de encontrar un sentido lógico ante los hechos, un sentido que sea lógico para nuestra percepción, en donde los elementos ajenos a nuestra lógica se ordenan para poder entender, lo que ocurre en los hechos que presencian, este estado de percepción nos llevará a tratar de entender y aceptar los hechos vividos. En este estado fotografío con una lógica de investigación y busco los elementos que me permitan sustentarla. En otro estado las perspectivas que se tienen sobre la confrontación de los hechos son aceptadas y mediadas dentro del inconsciente, como imágenes que se pueden entender en la lógica personal cultural.

La formación artística nos provoca una búsqueda con un sentido artístico que nos complazca en donde nuestras experiencias visuales nos exigen darle sentido compositivo a estas imágenes dada la riqueza estética de la región, dotando a la fotografía de una visión más artística.

En el último estado del viaje se evidencia el sentido de aceptación, ya que se le dio una lógica dentro del imaginario personal. Este estado de alteridad seleccionamos referentes de acuerdo a nuestra propia experiencia de vida, lo cual en el sentido personal trae a nuestra memoria imágenes de la infancia.

Al observar constantemente en conjunto las fotografías del ritual de la lluvia y el jaguar, se realiza el descubrimiento que la percepción del viaje es en realidad el de nuestro propio viaje lo que percibimos de una manera personal más allá del documento, es

ante este hecho, que se decide el sentido que se le quieren dar a las imágenes, por lo que se realiza una última revisión de las fotografías, esta vez seleccionando aquellas que contienen un sentido narrativo sobre la experiencia del viaje en la región y que contengan elementos representativos del ritual.

Es así como las fotografías deben tener un discurso cronológico de la experiencia del choque de la otredad en el viaje, salvo que estos estados no poseían una linealidad temporal, debido a que nos encontrábamos en un choque emocional constante, esto se debía a las experiencias personales que se tenían, fenómeno que se repitió en cada uno de los participantes de la práctica de campo.

El control del choque cultural es una etapa por la que todo antropólogo pasa hasta que logra manejarlo, es uno de los elementos más importantes en el trabajo de campo y del que es necesario liberarse para poder llevar a cabo los estudios de manera objetiva.

Estos choques de la otredad son una realidad que se da en el ser humano, debido a que el hombre entiende su identidad a partir de él otro, sobre todo en las conquistas. Es una conducta tan humana a la cual todos estamos adscritos seamos o no antropólogos. Es de nuestro interés acercar esta visión del viaje, así como de esta cualidad humana de la conciencia del otro al espectador de la obra.

Una vez encontrado el sentido que se daría a la obra, se deberían realizar algunos cambios a las fotografías

para sustentar dicho sentido, lo cual nos permitía alterar las imágenes para encontrar la representación más acertada a los estadios.

6.3

Productos y definición de la obra.

Entendido el sentido de la obra y seleccionadas las imágenes que se iban a trabajar, era necesario definir cómo se harían los cambios necesarios para sustentar la lógica de las imágenes. No era de interés que éstas tuvieran un orden en cuanto a los estados de percepción del viaje, debido a que estos estados no eran lineales. Era importante que las imágenes invitaran al recorrido por la región y que se entendiera como un viaje de choque cultural, de como uno cambia de un momento a otro ante la percepción de lo que ocurre.

En el recorrido las percepciones iban y venían constantemente en relación con lo que acontecía, por lo que fue necesario hacer un ejercicio de memoria y trabajar las imágenes en sentido cronológico de sucesión. Se comenzó a trabajar sobre la primera imagen del viaje en ella se realizó un ejercicio introspectivo para entender lo que en ese momento se sentía, ¿Qué estado de percepción del viaje se tenía y cómo se podía trabajar la imagen para que el resultado final fuera acertado a nuestro estado?

De esta manera se fueron trabajando cada una de las fotografías, lo cual terminó implicando un esfuerzo

más allá de la memoria de los actos, si no, en la memoria de las impresiones que estos ocasionaban.

Del registro obtenido de la práctica de campo se descartaron los videos, se revisó el diario de campo y se fue seleccionando por orden de acontecimientos; las fotografías que mostraban nuestros estados de percepción y además elementos significativos del ritual. Las fotografías del ritual que se escogieron fueron aquellas que representaban el sentido de la fiesta, estas eran imágenes que se habían tomado después de las danzas en la iglesia y de tronar los castillos; además se escogieron la representación del ritual por medio de las danzas.

Se determinaron cuales elementos del ritual se querían exponer: el sentido de la fiesta, los estados de trance (las danzas), a los personajes del ritual (mediadores del ritual), los tecuanis, tlacoloreros, cotlatlastin maromeros, mecos, mayordomos, los emplazamientos de ofrenda, el río los pozos, el cerro, las iglesias, las características ambientales de la región, los objetos ornamentales para el ritual y por último su medio de producción.

Quedando claro qué elementos no se debían dejar a un lado de la selección se comenzó con el proceso de búsqueda lineal basado en el diario de campo, empezando por el ascenso a la iglesia y la trueno de castillos, se decidió escoger aquellas fotografías del final de la fiesta, ya que al término de ésta se impregnó de una sensación melancólica y fantasmagórica, después de los bailes. Se integraron algunas imágenes de

santos de la iglesia, debido a que muchas personas continuaron en la iglesia y entraban de rodillas a ella, la cual se encontraba llena de humo de copal. Este elemento puso en un estado muy tenso y a la vez de extrañeza ante el rito de sacrificio o idea de sacrificio que está plagada en la región y que de pronto las imágenes católicas tenían miradas lastimeras, elemento visual que iba en lógica con la festividad, aunque dicha actividad era más católica de las que veríamos más adelante.

Después del recorrido por la comunidad de Zitlala se ubicó el sentido de los pozos y alrededor del río como lugares de ritual, se realizaron varias fotografías de estos lugares, pero sólo se seleccionaron aquellas que transmitieron la experiencia de angustia, esto debido a que al bajar y hacer la ofrenda al pozo para que se llenaran con la caída de agua nos contaron que en ellos accidentalmente morían ahogados niños, pero que sus almas ayudaban a que los pozos se llenen al convertirse en angelitos. Cuando asistimos a la comida en uno de los pozos principales que se encuentra en un cerro, vimos varios niños corriendo decidiendo tomar aquellas imágenes de esos niños, por recordarnos nuestros juegos de la niñez.

De la visita al artesano se seleccionaron las fotografías de la máscara de jaguar y de la visita al municipio de Chilapa varias imágenes sobre la recolección de datos, así como de las alteraciones del medio.

En las fotografías de la petición de lluvia se eligieron los estados de trance de las danzas y a los tlacoleros

por la experiencia que se tuvo con ellos al fotografiarlos, con lo que respecta a la elaboración del mapa etnográfico las fotografías que representaban características de la vivienda que a su vez traían los recuerdos de cómo eran las viviendas en Tehuacán. También se seleccionaron fotografías del recorrido por el mercado de Chilapa, de algunos productos que nos gustaron mucho y de otros más que nos sorprendieron.

Al final de la selección de fotografías se contaban con cincuenta y ocho fotografías, que se tendrían que alterar para los estados de percepción personales. En el primer conjunto de fotografías se decidió cambiar primero los contrastes de manera exagerada, creando tres distintas imágenes, a las cuales se le modificó el brillo, se cambió el color base de la foto a un azul debido a su cualidad fría, lo cual ayudaría a potenciar más la sensación de soledad y quietud después de la fiesta. Se obtuvieron tres tonos de azul, uno para la fotografía de tonos claros, otro para la fotografía de tonos medios y el tercero para la fotografía de tonos oscuros, al superponerlas se lograba el efecto querido, se decidió colocar la tercera imagen vibrada para dar un desfase que hacía la imagen más borrosa, como nuestros recuerdos.

De igual manera se trabajaron las demás fotografías, pero jugando con diferentes colores, rosa, naranja, rojo y morado. Colores que por su significado logran hacer un refuerzo de la idea. Este juego del fondo de color gustó y se decidió aplicarlo a las imágenes que habían tenido en lo personal un impacto emocional a excepción de las imágenes religiosas.

En estas se decidió hacer sólo el cambio de color del fondo. Por aquel tiempo, la idea de los estados de trance en los rituales había llamado mucho la atención, me parecían muy similares a los estados de creación de las obras artísticas ya que al realizar una obra se entra en estados de trance. En particular, la propuesta plástica que se presenta ésta llena de colores brillantes que se percibe en nuestros procesos de creación.

Dada esa posibilidad de reconocer los estados de trance se quiso representarlos en las imágenes de los santos, estos deberían de estar en diferentes percepciones de estados de trance, la imagen que más se trabajó fue la imagen muy limpia de la virgen. Esta imagen me remitió a la infancia cuando me llevaban a rituales chamánicos donde se quemaba grandes cantidades de copal y había imágenes de santos de igual forma con miradas piadosas. Estas imágenes de santos eran un reto visual, pues teníamos que lograr que la imagen pudiera pasar de un estado a otro. Recordamos que cuando estábamos en la iglesia las personas que entraban a ella estaban es este estado (ya habían ingerido mezcal) durante su plegaria podía ver como su cuerpo expresaba un despojo de sí mismo y miraban con suplicas las imágenes. Se decidió entonces no cambiar la forma de la virgen, sino los colores, se recortó la imagen y se colocó en un fondo neutro con todo y su sombra, después se cambiaron el color a un tono de amarillo muy brillante, porque cuando se comienza a entrar en el trance la luz se intensifica. En la segunda fase decidimos eliminar la

sombra, ya que al sustraer la imagen de ésta, cambia el sentido del lugar en donde se encuentra la imagen, es decir hay una sombra porque la imagen está en un lugar con velas y con una luz determinada, al eliminarla alejamos al objeto también del lugar. En estos estados de trance, los objetos y la persona en trance ya no están en el lugar físico, sino en otro lugar donde pareciera que nadie más los ve. En este estado la imagen regresa a su nitidez.

Después, dependiendo de nuestras vivencias anteriores al trance, la imagen adquiere nuevas formas o colores. Se utilizó el contraste de un azul muy intenso, y se modificó de nuevo a altos contrastes la imagen donde las sombras eran más brillantes, al poner altos contrastes en sombras y luces los detalles de la imagen se iban perdiendo, lo cual era muy bueno para representar ese estadio. En la última imagen, ésta pierde fuerza y comienza a desaparecer, generalmente ocurre un vagido o desmayo en las últimas impresiones del trance, y es entonces que regresamos al mundo normal.

En las imágenes de los niños jugando con los castillos se recortó a los niños y se impregno a la imagen de movimiento; cuando uno jugaba de niño por lo general lo que ocurre con nuestro alrededor cambia, el proceso de imaginación es hermoso durante el juego, donde se convierten los lugares dependiendo de a que juguemos. Estos niños debían de alejarse de su realidad.

La fotografía nos muestra a dos niños jugando, pero lo que nos interesa es alejarlos y trasportarlos al lugar de juego que estaba en su mente, o tal vez en la nuestra cuando los veíamos. Se recortó las imágenes de los niños y en la primera fotografía, y fueron pegadas en diferentes lugares del espacio, recortando sus siluetas como fantasmas del movimiento sobre su recorrido en el juego, el fondo tan real se comenzó a alterarlo con un efecto de gráfica. En la segunda y tercer fotografía el fondo queda totalmente con efecto de gráfica, eliminando la “realidad” del lugar, en la tercera fotografía se cambió al tono rojo, pues lo que jugaban era una batalla intensa con los castillos donde se definiría al ganador.

En el aspecto de la representación de los personajes no se quiso representar a los tecuanis, ya que estas imágenes de ellos estaban plagadas en muchos libros y hasta en los videos de venta en el mercado, por lo tanto los representamos por medio de los muñecos del mercado y con la máscara de jaguar. La selección y acercamiento de la máscara se hizo porque tenía mayor fuerza, así, se colocó sólo una parte de la máscara, ya que si se colocaba completa no tendría la misma fuerza. Se recortó el fondo para que no se vieran las personas.

Se colocaron dos veces las figuras de los tlacololeros, por la experiencia que se tuvo con ellos y por qué su función es muy importante como preparadores de la tierra.

En cuanto a la toma de fotografías de los pozos, como ya se mencionó, la experiencia fue muy interesante, las tomas eran en picada, lo cual deformaba la forma del pozo, en estas sólo se cambiaron un poco los tonos, los brillos, el realcé, un poco el color café y se acentuó formas para perder un poco más la imagen del pozo. Estas imágenes se realizaron con el tiempo suficiente para conseguir lo que se quería, y eran un refuerzo a una obra plástica anterior con escaleras y túneles.

Las fotografías del mercado son el vivo ejemplo de nuestra mirada de turista, por lo cual se intensificaron los tonos, iluminación y sólo en algunos se cambiaron los fondos de color.

Cada una de las fotografías implicó un proceso de prueba y error, en donde algunas fotos son la suma de tres o cuatro imágenes alteradas, se trabajaron por contrastes altos, medios y bajos alterando los tonos y colores y sobreponiéndolas una sobre la otra, recortando sólo las partes de la imagen que habían generado resultados, conforme se iba realizando la imagen se pensaba en el título de la misma.

Otro dilema que se enfrentó durante la realización del proyecto plástico era el formato, queríamos que tuvieran formatos diferentes y que no fueran en papel fotográfico, sino, en papeles que al imprimirse les dieran una carga más plástica. La decisión de los formatos fue la siguiente: los elementos más importantes del ritual debían de ser en gran formato (60 x 90 cm), las imágenes religiosas en pequeño formato (42 x

27 cm). Los papeles serian papel satinado, papel kraft, y papel algodón, para que adquirieran mayor fuerza plástica al imprimirlas, sobre todo las de papel kraft.

La utilización de medios digitales facilito el acercamiento a las sensaciones producidas, la inclusión de colores chillantes e intensos a la muestra, permitió dar el toque personal a las fotografías que caracterizan el trabajo plástico que se venía realizando años atrás.

De la selección de fotografías para trabajar, se ocuparon cincuenta y cinco, de las cuales se seleccionaron cincuenta y un fotografías para su impresión, no todas fueron expuestas. Para la promoción de la obra y las invitaciones se ocupó la imagen de la máscara del jaguar ya que es el icono central del ritual.

6.4

La propuesta plástico-icónica.

Para la exhibición de la obra se montaron las fotografías en diferentes papeles y tamaños de papel, la idea principal para el acomodo de la obra era según la cronología de los hechos. Sin embargo, la muestra se iba exhibir en una casa de cultura que sólo tenía tres mamparas, esto modificó la disposición de las piezas, sobre todo por los grandes formatos.

Se movieron en distintas formas las mamparas y se optó por otro acomodo según el formato, entonces fue que las fotografías de formato grande se colocaron al principio y al final las de formato mediano se colocaron en las mamparas. Las fotografías de gran formato no tenían ningún soporte y las de pequeño se colocaron en poli estireno. Al inicio de la exhibición se colocó una nota informativa para que se entendiera el sentido del viaje. A continuación se presenta el escrito:

Chilapa y Zitlala en resistencia.

Dispongo ante sus ojos el ligero intento de reconstrucción visual de un viaje a dos pueblos de Guerrero.

Dicha ligereza no estriba en el menosprecio de su importancia, sino, disculpen, en la falta de una mayor

capacidad de registro, ante un mar de visiones que pude presenciar, vivir y sentir.

Surgen así, de entre la mezcla de tiempos y tradiciones; ZITLALA Y CHILAPA, viven pese al aislamiento, a la fragmentación política, económica y territorial del estado de Guerrero.

Más allá del paradigma, existe una organización COMUNITARIA, en donde reproducen sus mitos, leyendas y tradiciones a través de la ritualización, de las fiestas, de la lengua, de la danza etc.

Al percatarme de esto, necesitaba entonces revelar el choque de realidades de las que fui testigo. Mostrar todos los lados, buenos y malos que pude captar.

Como todo recuerdo, no espero que sea igual, sino, en el mejor de los casos, alterado, distorsionado, endiosado o repudiado. Todas las formas y las imágenes, se entremezclan en mi recuerdo y olvido (o lo que creo haber olvidado) como víctima de un sueño o de sonambulismo. Sólo al realizar este viaje, me di cuenta de la verdadera belleza que esconde Guerrero y que ésta va más allá de lo que los ojos nos permiten ver.

Ambos pueblos superan los embates del capitalismo salvaje, porque aunque conviven en el consumismo y los vicios de la modernidad conservan sus raíces. Este acto, por sí mismo es bello e inspirador, puesto que, mientras otros lugares decaen y desapa-

*recen en el olvido, devorados por la urbe, Chilapa y
Zitlala RESISTEN.*²⁴

Además del escrito principal se realizaron otros pequeños que se colocaron en cada sección, por lo menos eso fue en la primera exhibición, en las demás no se logró realizar:

Hablantes del náhuatl se preparan durante semanas para el ritual de Petición de lluvia, la pelea de los jaguares.... la máscara transforma al portador en el propio jaguar...se eleva el valor de lo sagrado...El danzante, en trance, rebasa el límite del mundo terrenal y se eleva al supraterrrenal...

Los padrinos visten las cruces.... Conservan aún las mayordomías, la limosna a la iglesia da prestigio ante la comunidad....entran en la iglesia hincados dos ancianos...cumplen con lo prometido ante las miradas dolientes de todos los santos....

Todo un pueblo se organiza para la petición de lluvias...ante un árido terreno...sus casas se transforman...también el paisaje, el río...

Se ofrenda en los pozos que rodean al pueblo...coronas de flores... que traerán las aguas...

El domingo en la mañana, los colores van tejiendo a Chilapa... la visten de palmas....

²⁴ Este escrito fue realizado en colaboración de un amigo de la escuela de filosofía y letras en aquellos años Daniel Ríos.

La exposición fue montada en tres diferentes casas de cultura lo cual implicó nuevos retos para su montaje debido a las escasas condiciones para su exhibición y el número de fotografías también cambio.

Fue difícil mantener el sentido cronológico de los hechos ante las diferencias del emplazamiento ya que en algunas era muy pequeña la galería y en otras no había las condiciones necesarias para el recorrido. Durante la exhibición hubo una gran afluencia de visitantes.

Al realizar la exposición dimos cuenta, de que muchos de los objetivos que se tenían, no se habían logrado, uno de ellos es que, se consideraba que la muestra era de fotografía artística y no documental, al verla los compañeros de la escuela de Artes no lo notaban, la consideraban como documental, de hecho mucha gente se acercó para decirnos que era una exposición de fotografía documental y que les había agradado, incluso compañeros antropólogos, que dudaban sobre la decisión de exposición de las imágenes decían estar aliviados de que la exposición no se alejaba del significado antropológico del ritual, cosa que en un principio me comentaban que les molestaba cuando se decidió trabajar con las fotografías por el hecho de cambiar el significado al alterar las imágenes. Opinaron que el resultado era satisfactorio en el ámbito antropológico y como imagen documental.

Al dar cuenta de que el sentido se había vuelto ambiguo de manera general, se les cuestionó sobre el sentido de documentalidad de esta exposición, que considerábamos estaba alejada de la lógica estric-

ta de la fotografía documental sobre todo por el hecho de haber alterado digitalmente las fotografías.

Sin embargo, era cierto por más que se alejara de lo documental, era casi imposible eliminar el sentido de documento ya que la imagen poseía iconos, de registro, signos y símbolos de estudio antropológico que eran referentes inmediatos para las demás personas, de que lo que estaban viendo no era más que una propuesta documental alterada digitalmente.

Algunas personas criticaron la intervención digital de las fotografías, cosa que era ya un hecho desde que estas fueron tomadas por una cámara digital, a algunas otras les molestó que las imágenes mostraran aspectos “horribles” de los pueblos y consideraban que estos debían de ser eliminados y que si se estaba haciendo alteraciones digitales se debía haber hecho algo al respecto para darle más “decoro” a los pueblos.

El intento de guiar la exposición ayudo más a entenderla en la lógica del documental, ya que se veía parte de los análisis que se realizaron en el informe antropológico. Sin embargo en las casas de cultura donde no fue posible poner la información introductoria, la minoría de personas hicieron los mismos comentarios o parecidos.

Al parecer la exposición por muy alterada digitalmente que ésta fuera no perdía en su totalidad el sentido de documentalidad, ya que se sostenía con referentes generales del documento que la clasificaban dentro de la fotografía documental.

Más tarde el profesor a cargo de la práctica de campo nos comentó que el análisis del viaje que habíamos hecho, no estaba tan alejado de los análisis antropológicos y que si bien no hablaba en forma rigurosa de la práctica de campo y de los aspectos de estudio de los que formamos parte, sí hablaba del choque cultural tema antropológico, y que se evidenciaba en las fotografías. Otro elemento que hacía entender que era una exposición documental fue que nunca se cambió el sentido de registro, elemento importante en la fotografía documental.

Para algunas personas terminó siendo una muestra documental con tintes artísticos, para nosotros y algunos compañeros de artes era una muestra artística con tintes documentales. En un principio se dijo que esta muestra poseía un sentido artístico, sin embargo cayó en una polémica inversa a la que suscitaron otras obras parecidas a la muestra.

Buscando entre la fotografía documental, se encontró que el fotógrafo Pedro Meyer estaba realizando alteraciones a sus fotografías por medio de trabajo digital presentándolas como fotografías documentales. Pedro Meyer fue criticado por ello, y se dijo que al realizar cambios digitales había abandonado la fotografía documental. En el libro *Verdades y ficciones*,²⁵ argumentó no dejar de ser un fotógrafo documental, ya que elabora cambios que en los momentos de la toma de fotografía no había podido tomar. Mien-

25 Meyer, Pedro, *Verdades y ficciones, un viaje por la fotografía documental a la digital*, México, Casa de las imágenes, 1995, p. 108.

tras que Pedro Meyer trataba de justificar su trabajo como documental, en el presente trabajo se intentaba justificar el trabajo como artístico.

Buscando en catálogos sobre fotografía documental, quedan de manifiesto que existían grupos de artistas colectivos que realizaban fotografías documentales con alteraciones digitales. El dilema era que se tenía una idea más conservadora del documental, y al no encontrarse la propuesta dentro de los parámetros de ésta fotografía se decidió abordar la temática en el sentido de arte. El problema en realidad consiste en el sentido de categorización al que se ve sometida la fotografía documental. Estos colectivos tratan de sustentar que su trabajo es de ámbito documental pese a la utilización de imágenes digitales.

Como se mencionó en las características de la fotografía documental, la categorización del género a niveles reduccionistas es imposible. Una obra de género artístico podría contener elementos del registro que la cataloguen en lo documental o viceversa una imagen documental sin alejarse del sentido del registro puede poseer una imagen artística dada sus cualidades. Eso fue lo que mostró la exposición, mientras algunos consideraban que era una muestra documental otros más la considerábamos una muestra artística.

El problema del género documental, es el sentido de realidad, sin embargo al paso del tiempo se devela en otros fotógrafos documentalistas la necesidad que sienten de hablar de realidades diversas y que se basan en los medios digitales para alcanzar su objetivo.

Muchos críticos han dado cuenta sobre la flexibilidad que posee la fotografía, que le permite llegar y situarse en más de un género.

Es muy arriesgado, a partir de una fotografía documental realizar una propuesta plástica ya que los elementos deben quedar muy claros cuando se realizan los cambios a ésta. El sentido en la obra de arte tiende a re contextualizarse sí los elementos y el juego de ellos logran cambiar. Muchas personas dijeron que su perspectiva de fotografía documental se reforzaba por las fotografías en donde no se realizaron muchas alteraciones, como por ejemplo las de los personajes y las del mercado y aquellas imágenes que tenían grandes cargas de colores y distorsiones las consideraban más artísticas.

Debido a que se usaron como base fotografías documentales y se realizaron cambios se podía pensar que el contexto cambiaría, pero los iconos del documento persisten a los cambios y se vislumbran en las fotografías.

Se ha aceptado que aunque la obra expuesta es de sentido artístico se encontraban en ella elementos de documentalidad, lo cual no le afecta al sentido de la obra ya que en un principio las imágenes funcionaron como documento.

Al realizar ésta tesina me he dado cuenta de la gran polémica que hoy día suscita la fotografía documental y el uso de nuevas herramientas como son las digitales en el resultado final de la imagen. Con los advenimien-

CONCLUSIONES 7

tos de las tecnologías actuales, la imagen documental se re significa para dar cabida a las innumerables posibilidades que los medios facultan para su consumo, por un público cada vez más asiduo al conglomerado de imágenes plásticas testimoniales. Al transcurrir el tiempo se han reconocido los valores plásticos inherentes a estos registros valorando así sus características estético-icónicas que en no pocos casos han sido considerados como verdaderas obras de arte.

Es así que la imagen documental se enfrenta a nuevos retos en su consumo y producción cuyo problema a resolver se sitúa en re contextualizar una imagen del registro documental en una entidad plástica. Para poder enfrentar estos debates es necesario vislumbrar las limitantes genéricas que la fotografía documental clásica enmarca. Así pues, se encuentran elementos de los cuales se prescinde pues no alteran el concepto fundamental de la documentalidad fotográfica.

Es evidente como a través de la historia, la idea del documento, de cómo debe ser, de sus parámetros, y de su utilidad en la antropología o el arte irá cambiando al igual que las cualidades de la propia fotografía. Si bien en un principio la idea de realidad era la principal denotadora de la cualidad documental, seguirá cambiando el discurso y mutará de esa realidad por la veracidad que una imagen puede evocar.

En la fotografía con el paso del tiempo, de la profesionalización y creación de un campo para la documentación de la misma (la fotografía documental) cambiarían los preceptos de cómo debe de ser la fotografía. Estas características sobre el enfoque, la veracidad, el menor tratamiento posible de la imagen y el momento preciso de la toma, “el instante decisivo” se cuestionan y transforman a la fotografía documental.

Distancia un poco la forma en la que se acerca el documentalista de la que el propio antropólogo puede acercarse para sus estudios, ya que éste procura alejarse de subjetivismos, sin embargo muchos antropólogos no pueden tampoco separarse de estas impresiones que se generan, pues es algo muy inherente a lo humano y muchos de ellos se hayan adscritos a las presuposiciones de lo que van a encontrar en el camino y deberán de fotografiar.

Pero ante estas cualidades de percepción de la fotografía puedo discernir los elementos icónicos del documento fotográfico, así se logra concluir que el documento es un icono con cualidades físicas mecánicas que se puede leer en niveles sincrónicos y diacrónicos ya que poseen una relación social. Esto indica que aunque una imagen sea alterada digitalmente aún conserva su carácter documental. Para poder entender esto se debe romper con las clasificaciones categóricas de los géneros fotográficos.

Así pues, es posible encontrar obras de carácter documental que han sido trabajadas por medios digitales. También es probable re contextualizar la imagen

documental y darle otro sentido, este sentido dependerá del artista pero la esencia del ícono sólo se trasmuta no se pierde, es el ícono parte fundamental de la documentación. Aunque este ícono se disponga en nuevos parámetros no perderá la totalidad de su sentido documental, es un hecho que este sentido es lo que lo hace a la vez potencializador de ser re contextualizado, ya que su valor de cambio obedece a su función original ser un ícono documental.

Por lo tanto, no puedo tener pensamientos totalitarios sobre las formas correctas de tomar una fotografía documental o sobre los cambios de esta a una fotografía artística. La fotografía documental es muestra de hechos diversos y pluriculturales en la historia, ¿Cómo podríamos categorizar realidades de la diversidad cultural humana en el mundo?

Su importancia ha llegado a colocar estos productos como un verdadero género con sus propias características y representantes de primer nivel tanto por su capacidad de registrar eventos y hechos étnico-anropológicos como por el uso de nuevas posibilidades ligadas al desarrollo de las tecnologías, tal es el caso de autores como Pedro Meyer, quien explora con nuevas herramientas las posibilidades de crear nuevas miradas y nuevas soluciones en este tipo de producción, ante estas búsquedas es importante revalorar y conocer el trabajo de la fotografía documental como una nueva faceta de entidad plástica.

La antropología permite realizar el estudio de la imagen en sus contextos socioculturales, cuando se lo-

gra adentrarse en las significaciones culturales de una imagen y sus implicaciones en el uso de éstas se adquiere una visión sobre posibles manejos contextuales de la imagen, se vislumbran cuáles son los elementos icónicos esenciales en su estructura para una interpretación o reinterpretación como pieza artística.

Es importante al hablar sobre la cualidad interdisciplinaria del arte y sobre el valor cultural que dichas imágenes dan al concepto de la obra de arte. El arte posee una flexibilidad en su estructura, por ser un producto del pensamiento humano así mismo es importante dar cuenta que dicha flexibilidad se da en un proceso de connotaciones sociales, que genera en ella la capacidad de una auto regulabilidad que la estructura de las artes tiene implícita en ella misma, lo cual nos permite poder relacionarla con otras disciplinas, y a su vez reestructurarse con el paso del tiempo.

Es importante que el artista posea un espíritu reflexivo e investigador que lo lleve adentrarse en diversos mundos para redescubrir en la obra de arte la flexibilidad reveladora que esta misma posee, así la interdisciplina nutre a las artes y las redescubre de diferentes contextos y formas de estudio. Es en este texto se relaciona las artes y la antropología y se han dilucidado diversos aspectos de la imagen fotográfica documental y artística.

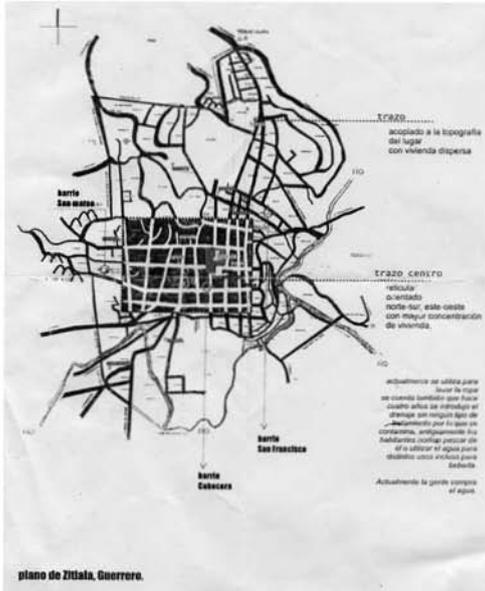
BIBLIOGRAFÍA

- Auge, Marc, *La guerra de los sueños*, España, Gedisa, 1998.
- Carreras, Claudi, *Laberinto de miradas*, España, RM, 2010.
- Clottes, Jean, *Los chamanes de la prehistoria*, España, Ariel, 2001.
- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Díaz, Rosalba, *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigre*, México, CONACULTA, 2003.
- Freud, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Lévi-strauss, Claude, *Antropología estructural, mito, sociedad, humanidades*, España, Siglo Veintiuno, 1980.
- Marzal, Javier, *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Meyer, Pedro, *Verdades y ficciones, un viaje por la fotografía documental a la digital*, México, Casa de las imágenes, 1995.
- Naranjo, Juan, *Fotografía, antropología y colonialismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Noordhoek, Wim, *Composición en la fotografía en color*, Barcelona, Parramon, 1980.
- Sougez, Marie Loup, *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

ANEXO DE IMÁGENES

Fotografías de autor.

DOCUMENTADAS











ALTERADAS





EXPUESTAS



El danzante, 90x60 cm.



Encendiendo las luces 42x27 cm.



Castillos 90x60 cm.



Cruz atada, 90x60 cm.



Relampagos, 90x60 cm.



Preparando el banquete, 90x60 cm.



Guerreros de juguete, 90x60 cm.



Gracias señor Liborio, 90x60 cm.



Guajolote en el mercado, 90x60 cm.



El paso del tiempo, 90x60 cm.



Diseño Gráfico: Patricia Meza Rodríguez