

**Entre miradas**

25 años de fotografía wixárika

**Taxet+ratute yeiyarieya** 25 wittaari panuyemie

**SARAH CORONA  
BERKIN**





SARAH CORONA BERKIN

Entre miradas

25 años de fotografía  
wixárika



Taxet+ratute  
yeiyarieya

25 wiitaari panuyemie



SARAH CORONA BERKIN

Entre miradas

25 años de fotografía  
wixárika



Taxet+ratute  
yeiyarieya

25 wiitaari panuyemie



 EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GUADALAJARA

 CALAS  
MARIA SIBYLLA MERJAN CENTER



Universidad de Guadalajara

Ricardo Villanueva Lomelí  
*Rectoría General*

Héctor Raúl Solís Gadea  
*Vicerrectoría Ejecutiva*

Guillermo Arturo Gómez Mata  
*Secretaría General*

Juan Manuel Durán Juárez  
*Rectoría del Centro Universitario  
de Ciencias Sociales  
y Humanidades*

Sayri Karp Mitastein  
*Dirección de la Editorial*

Primera edición, 2023

D.R. © 2023, Universidad de Guadalajara



José Bonifacio Andrada 2679  
Lomas de Guevara  
44657 Guadalajara, Jalisco

Textos

© Sarah Corona Berkin

[www.editorial.udg.mx](http://www.editorial.udg.mx)  
01800 DG LIBRO

ISBN 978 ...  
Noviembre de 2023

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*



**Centro María Sibylla Merian de Estudios  
Latinoamericanos Avanzados en  
Humanidades y Ciencias Sociales**

Sarah Corona Berkin  
Olaf Kaltmeier  
*Dirección*

Hans-Jürgen Burchardt  
Gisela Carlos Fregoso  
*Codirección*

[www.calas.lat](http://www.calas.lat)

**Gracias al apoyo de:**

CONAHCYT proyecto 297691



Federal Ministry  
of Education  
and Research



**Este libro está dedicado a Carlos Salvador,**  
**y a todos los que hoy buscan**  
**hacer su foto “incorrecta”.**



# CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b>	11
<b>Capítulo 1.</b> <b>LA MIRADA QUE DEFINE</b> (INI-CDI 70 años) Fotografiar indígenas (1948-2018)	25
<b>Capítulo 2.</b> <b>LA MIRADA QUE RECONOCE</b> (1997 y 2017) Fotografiar por primera vez / fotografiar 20 años después	43
<b>Capítulo 3.</b> <b>LA MIRADA QUE DESCUBRE</b> (2007) La foto turista del viajero	53
<b>Capítulo 4.</b> <b>LA MIRADA QUE SE MIRA:</b> fotografiar 25 años después La política y la era del primer plano	61



## INTRODUCCIÓN

### Todos somos wixaritari

**CUANDO UNA ERA SE DERRUMBA**, “la Historia se descompone en imágenes y no en relatos”, observa Susan Buck-Morss (1991, p. 88), citando a Walter Benjamin. La autora se refiere a la desaparición de la utopía de masas en la Unión Soviética y al hecho de que la producción artística se emancipa del orden político y traslucen los cambios culturales de forma anticipada.

Las fotografías de este libro permiten entrever los cambios culturales que vienen después. En las fotos wixaritari también se observan sistemas visuales que se transforman, anunciando cambios sociales. En las fotografías wixaritari que integran este acervo fotográfico desde 1997<sup>1</sup> a la fecha, apreciamos las transformaciones de sus sistemas visuales, y con ellos vemos surgir nuevos espacios para la sociabilidad, para otras identidades, y nuevos anhelos. ¿Qué sueños tenía el ojo wixárika antes de mirar por la lente de una cámara en 1997? En las primeras fotografías de este conjunto de riqueza cultural visualizaban seres humanos en contextos espaciales amplios donde los cerros, los árboles, las

<sup>1</sup> El trabajo fotográfico de este libro se llevó a cabo en el Centro Educativo Tatutsi Maxakwaxi, localizado en la Sierra Wixárika en el norte del estado de Jalisco, México. La primera vez en 1997 (Corona Berkin, 2002), la segunda durante la primera visita de los jóvenes fotógrafos a la ciudad (Corona Berkin, 2011b), la tercera en 2017 y la más reciente en 2022, realizada digitalmente. En las tres primeras ocasiones fotografiaron con cámaras de un solo uso con 27 tomas, la última con sus celulares. La escuela es bicultural y todos los jóvenes y profesores son bilingües wixárika/español. El poblado de San Miguel Huaixtita cuenta con poco más de 700 habitantes, de los cuales aproximadamente 115 son alumnos de la secundaria y participaron en la conformación del archivo para esta historia.

pedras, se hacían uno, los envolvían y les daban existencia. Únicamente allí, insertos en la inmensidad del territorio, eran humanos. Sus fotos soñaban con comunidades familiares, con sus grupos inmediatos de pertenencia, con hacer perdurar los recuerdos en el tiempo.

Las fotos wixaritari quizás nos sean útiles para iluminar algunos fragmentos de nuestra visibilidad perdida –también la nuestra occidental moderna–; tomadas durante 25 años, pueden hablarnos del presente y rescatar los sueños del pasado. La nueva visualidad, ¿no limita nuestra existencia con el entorno, con el recuerdo y la eternidad? ¿Cómo ha cambiado la visualidad, y con ella las formas de conocernos –y soñarnos– en el mundo?

Esta obra también pertenece al amplio conjunto de libros de la historia de la fotografía. Pero lo que presenta se resiste a los criterios tradicionales, el mismo concepto de historia, que no existe en la lengua wixárika, propone un relato distinto. Aquí, la guía es el concepto wixárika *Yeyari*, que significa el trayecto de un lugar a otro, que subraya lo importante, y que en el recorrido deja huellas en el cuerpo. A diferencia de *la historia* que se escribe y cuyo concepto no tiene traducción en lengua wixárika, el *yeyari* cuenta lo que pasó desde un conocimiento incorporado en el cuerpo. En la caminata de la vida de los seres humanos, el *yeyari* nos permite contemplar las huellas, cicatrices, aprendizajes, lenguajes, que van transformando el cuerpo mismo, sus sentidos, sus palabras, su entendimiento. La raíz *yeyi* significa moverse, en otras palabras, vivir; así el movimiento, la vida y el cuerpo se entretajan. En este *yeyari* de la fotografía, nos interesamos por el ojo como órgano de conocimiento que registra los sucesos, los aprende, y en el trayecto, nuevas huellas aparecen. Es un caminar de la fotografía y de cómo en el recorrido se transformó el cuerpo, la visualidad. Este es el *yeyari* de 25 años de la fotografía wixárika que nos permite pensar en el camino que hacemos de la mano de la tecnología fotográfica.

Con las huellas en la mirada wixárika, también podemos entender la transformación de la moderna mirada, donde se ha impuesto una unión singular: la cámara con la visualidad. La cámara no es una herramienta que sirve para hacer cosas nuevas con nuestros ojos, es un dispositivo que atrapa al ojo y le enseña lo que puede ver. La tecnología fotográfica no se desarrolla de acuerdo con las necesidades sociales de convivencia ni a la creatividad de los operarios, sino que homogeneiza la visualidad y las fo-

tos que se pueden hacer. La cámara coincide con el concepto de dispositivo según Agamben: tiene la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (2010, p. 23). La cámara en manos de los jóvenes fotógrafos nos permite observar cómo el dispositivo disciplina sus miradas, hasta lograr la homogeneidad en sus fotos y con las visualidades modernas globalizadas.

En las conocidas obras de arte y rituales confeccionadas con cera y estambre por los wixaritari, se advierte que el cuerpo habla: el pie narra lo que caminó, la espalda de lo que cargó, los brazos lo que abrazaron, el ojo de lo que miró. También los objetos narran, como se distingue en los reconocidos cuadros de estambre de José Benítez Sánchez, donde el fuego, la lluvia, el venado, los fusiles, la casa, tienen palabras adheridas porque tienen algo que decir. De manera similar, 25 años de fotografías wixaritari, nos ofrecen la oportunidad de conocer la caminata del ojo y su relación con la cámara. Esta es también una ocasión para pensar el yeiyari durante el cual nuestra visualidad, con el paso del tiempo, se ha transformado en una de primeros planos.

El acto de fotografiar no es ingenuo. Lo que subrayamos con este yeiyari es la tendencia de los primeros planos a distraernos y alejarnos de la participación en el espacio público, ese lugar donde se construye la vida social. Este libro nos permite acercarnos a la transformación de la mirada del ser humano para entender “el trastorno de la civilización” que el acto fotográfico puede ser que anuncie (Barthes, 1994). Las fotografías reunidas durante un cuarto de siglo nos permiten percibir las diferentes formas en las que nos hemos convertido de objetos observables a sujetos con un saber particular, y finalmente sujetos producidos para fotografiar en primeros planos. Hemos mudado de ser objeto etiquetado, al autoetiquetado, al que creemos ser, al que fantaseamos ser. Cada fotografía se realiza según las “instrucciones” de la cámara y sirve de conducta visual a un nuevo productor de fotos. En resumen, en el análisis de este archivo wixárika comprobar cómo el proyecto de la cámara ha programado la visualidad humana.

Este archivo de fotografías wixaritari es una rara oportunidad para abordar desde lo concreto lo que en muchas ocasiones es la búsqueda teórica por entender la mirada y la tecnología fotográfica y su propio programa.

En algunos momentos de las presentes fotografías observamos la lucha entre la intención del fotógrafo y la de la cámara.

Las fotografías de este acervo presentan los resultados de la disputa entre el ojo y la cámara. En este lugar encontramos cómo la tecnología prevalece y se desarrolla sin consentimiento de los sueños del ojo humano. Las opciones que ofrece la cámara son claras y se afinan con cada nueva tecnología fotográfica. Lo que hace el fotógrafo es transformar sus necesidades en los códigos que dicta la cámara. A su servicio, transforma su mirada.

En resumen, en el análisis de este archivo wixárika vemos cómo el proyecto de la cámara programa la visualidad humana.

Este libro también puede ser solo mirado y seguramente causará asombro. Las fotografías que incluye no son iguales a las demás fotografías de indígenas. Estos son los instantes que los jóvenes indígenas wixaritari escogieron como relevantes para fotografiar en un lapso de 25 años. Las fotografías fueron hechas entre 1997 y 2022 por jóvenes wixaritari del mismo lugar y de la misma edad. Las fechas de este recorrido son muy relevantes ya que antes de 1997 no se sabe de ningún chico wixaritari que tuviera cámara o hubiera tomado una fotografía. No había cámaras en San Miguel Huaixtita antes de 1997, lo que hace de esta fecha el inicio de la historia de la fotografía wixárika. Veinte años después, en el año 2017, las cámaras ya no eran extrañas entre los chicos y sus familias. En 2022 la situación es distinta, una gran cantidad de jóvenes tiene celulares con cámara y toman infinitas fotos digitales. Su mundo visual se ha reconvertido a la imagen fotográfica. En este recorrido se observan las transformaciones en los escenarios, la ropa, los peinados, las poses, los gestos. Pero en un segundo sentido, especialmente relevante, esta historia también es diferente. En el acervo se pueden tener presente huellas indelebiles: mientras que la totalidad de las primeras 2 700 fotos tomadas en 1997 son en plano general, captando cuerpos completos y contextos naturales, no existe una sola en primer plano, ni de cuerpos u objetos fragmentados. Las fotos tomadas 20 años más tarde favorecen los planos medios y empiezan a aparecer tímidamente los primeros planos. Las fotografías captadas con celulares a partir de 2021 muestran los tiempos más recientes de la fotografía y el impacto de la tecnología en la visualidad humana.

Hablo de visualidades, haciendo hincapié en el sufixo que marca la cualidad de la vista, y no optamos, por ejemplo, por palabras como mirada, forma visual o forma de ver; conceptos que parecen dar por hecho que los seres humanos tienen la capacidad de tomar fotografías de lo que ven de acuerdo con sus deseos o necesidades y pueden cambiar de enfoque de un momento a otro.

Unos de los jóvenes de 1997 hoy son maestros de la escuela y otros jóvenes son los que aportan nuevas fotos a este archivo. Los maestros de entonces son ahora mayores y respetados como autoridades. El maestro Carlos Salvador, fundador, director y líder de la escuela, murió recientemente sin ver el resultado de esta investigación, en la que con entusiasmo creyó y participó durante todos estos años. Seguir adelante, en horizontalidad con Carlos, significará poner atención en lo que él miró y en lo que vimos juntos. A él dedicamos esta obra. Las fotografías reúnen a varias generaciones y analizarlas nos reúne a todos en la cultura de la visualidad fotográfica.

El título de este libro, *Entre miradas*, anuncia un abordaje histórico, pero hemos aclarado que no se trata de una historia convencional. No es un panorama nostálgico de la fotografía indígena, ni una historia regional de la fotografía. Koselleck (2006) había sentenciado: “Me desagrada cualquier memoria colectiva”, refiriéndose a la construcción ideológica de una memoria única, cerrada en sí misma para la autoidentificación aislada y esencialista de un grupo social.

Entonces ¿cómo abordar esta historia? ¿Contarla desde arriba o desde abajo, desde la academia o a partir de la voz de las comunidades? Marshall Sahlins critica las acostumbradas categorías binarias de la historia convencional: pasado/presente, estructura/superestructura, tradición/transformación; considera que estas oposiciones no son sólo “fenomenológicamente engañosas”, sino que empobrecen el análisis. Inspirados en la alternativa que señala Sahlins: “encontrar el lugar conceptual del pasado en el presente, la superestructura en la infraestructura, lo estático en lo dinámico, el cambio en la estabilidad” (1992, p. 17), aquí se explora la posibilidad de dar cabida a las miradas del pasado y a las del presente, a través de los sueños de los fotógrafos y la tecnología fotográfica.

No es esta una historia local donde se privilegia la voz de los sectores invisibilizados de la sociedad, sino conectada a los procesos globales. El trabajo fotográfico de los wixaritari no es parte de otra historia, sino es

parte constitutiva de la historia globalizada de la fotografía. No se trata de un yeiyari de la foto indígena pensada como una historia de la modernidad derivada de la apropiación tardía, aunque con su toque “original”. Una perspectiva tal partiría de una única modernidad, y por lo tanto la supuesta superioridad del eurocentrismo quedaría intacta. Chandra Mohanty (citado en Scott, 1995), se pregunta ¿cómo entender tu historia y la mía? poniendo en duda la historia que sólo narra desde un lugar privilegiado la historia de los otros como compartimentos aislados. La fotografía debe ser historizada, y en esta tarea, conectar los yeiyari y encontrar sus múltiples relaciones.

En otras palabras, en la conexión sincrónica y diacrónica de esta historia, no sólo se consideran unas fotos frente a otras, la mirada nacional con relación a la propia indígena, sino también la visualidad de unos a través de los otros, la propia visualidad occidental mediante la mirada indígena.

Las historias interculturales hegemónicas consisten en exponer a las culturas diversas, aisladas, y sin intercambio ni comunicación. El resultado parece más la exhibición de “minorías exóticas” que un diálogo social entre culturas. Comprender nuestro yeiyari fotográfico requiere construir una historia que nos conecte y que responda a otras preguntas de Mohanty:

¿cómo negociamos entre mi historia y la tuya? ¿Cómo restablecemos nuestra historia común, no ese mito ambiguo humanista-imperialista de los atributos humanos compartidos que se supone nos distingue de los animales, sino una más relevante, la incorporación de nuestros varios pasados y presentes, la ineludible relación de los sentidos excluidos, los valores y los recursos? ¿[...] podemos dejar sin teorizar la forma en que nuestras diferencias se entretejen y se organizan jerárquicamente? En otras palabras, ¿podemos permitirnos historias completamente diferentes y percibirnos viviendo en espacios discretos y heterogéneos?

(MOHANTY CITADO EN SCOTT, 1995, p. 8).

La respuesta es obviamente no. A partir del yeiyari, proponemos una historia que haga del conflicto su centro. La producción horizontal del conocimiento implica afrontar el conflicto y hacerlo generador de nuevo sa-

ber (Corona Berkin, 2019). No será una historia que deje ver lo que le falta o le sobra a una de las partes, siendo generalmente en estos casos, la historia occidental el referente. No será tampoco una historia comparativa que nombre los universales y por oposición los usos y los significados diversos –considerados casuales–, ni tampoco será una historia regional o monográfica de la fotografía. Como señalan los mineros de Querétaro frente a la patrimonialización de las minas: opto por relatar una historia que “no solo es nuestra” (Ferry, 2011, p. 24). Este acervo cuenta una historia que a partir de las fotografías wixaritari, se ha pensado como muestra de la modificación de la visualidad humana en el tiempo, a partir del uso de la tecnología fotográfica y sus transformaciones. La fuerza de este acervo deriva del hecho de poseer una historia compartida, que, como los mineros de Guanajuato, estaban no sólo produciendo un material importante –en nuestro caso para el conocimiento–, sino también su historia.

### La horizontalidad es el camino

**ESTE LIBRO PRESENTA IDEAS** elaboradas a partir de una multitud de fotografías y conversaciones con sus fotógrafos. Se

intenta traspasar la reverenciada neutralidad de la academia. La metodología horizontal<sup>2</sup> que se estableció en este estudio, escapa a las propuestas tradicionales sociológicas, antropológicas o comunicológicas. La superioridad del conocimiento del investigador social, y muchos de los controles de las instituciones que dominan la producción de conocimiento, no se aplicaron en este lugar. En la producción de conocimiento nuevo, creemos, no hay propuesta metodológica con nuevos resultados sin inclusión de todos los involucrados y con participación horizontal de todos. De la posición horizontal que se eligió para construir el archivo de 25 años de fotografías hechas por chicos wixaritari y comentadas por sus profesores y por esta investigadora, surge el título del libro: *Entre miradas*.

<sup>2</sup> Por horizontalidad entiendo: el conocimiento que se nutre cuando varias miradas comparten un objeto de investigación y juntos necesariamente construyen un nuevo saber (Corona Berkin, 2019).

Preciso que no fue mi intención inicial hacer este yeiyari de la fotografía. Fue por casualidad que me topé con un joven estudiante wixárika que me planteó la necesidad que veía de “completar nuestra historia

visual”. Me dijo: “tienes las fotos que sacaron los alumnos de Tatutsi Maxakwaxi hace años, pero ahora han cambiado mucho”, agregó: “hoy tienen celulares y con ellos se toman cantidad de fotos”. Su interpelación para “completar” la historia visual de varias generaciones de jóvenes me atrajo a sus fotos que he guardado de las experiencias fotográficas: 2 700 fotos realizadas en 1997 (Corona Berkin, 2002) y 837 hechas en 2007 (Corona Berkin, 2011b). Hoy sumando las 2 379 del año 2017, y las cien fotografías tomadas y enviadas por celular en 2021, hacen un total de 6 016 fotografías en dicho acervo. Algunas secciones de este libro han sido publicadas en otras versiones, como las fotos de 1997 y otras más de 2007. Se realizaron exposiciones fotográficas con una muestra comparativa de fotos de 1997 y 2017.<sup>3</sup> En el capítulo dos de este libro, se profundiza en la comparación de las fotos que se tomaron por primera vez

3 La primera de ellas se presentó en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco en septiembre de 2018, y la segunda en el congreso LASA (Latin American Studies Association) durante mayo de 2020. Una parte de la exposición se encuentra de manera permanente en el CALAS (Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados) del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades Campus Belenes de la Universidad de Guadalajara.

en 1997, y aquellas que se hicieron 20 años después, en su propia comunidad pero con un nuevo, aunque incipiente, conocimiento de las imágenes fotográficas comunes en occidente. La forma en que se analizan las fotos y sus transformaciones a lo largo de 25 años es aquí nueva, así como la actualización del capítulo uno y el capítulo tres; y todo el capítulo cuatro, dedicado a la fotografía digital.

Pensar en una alternativa a la historia de la fotografía indígena, también nos enfrenta al reto de construir un archivo. Este es un archivo que no sólo guarda, almacena y preserva un material fotográfico, sino que busca promover la comunicación y la producción de conocimiento horizontal. El profesor Feliciano, al principio de la experiencia que también para él era nueva, mencionó “qué bueno que guardes nuestras fotos, por si un día nos perdemos, nos puedan identificar”, expresando así su interés por el acervo y la utilidad que veía en la fotografía.

De esta manera vale la pena acentuar que la investigación fue formulada con otros. No siempre nombré el método como *método horizontal*, al principio fue sólo una manera de trabajar fuera de los métodos hegemónicos de investigación inspirada en los métodos participativos y colaborativos también en práctica frente a los métodos convencionales. Fue con

los wixaritari, hace más de 25 años, con quienes iniciamos la investigación para generar nuevos conceptos, partimos de la igualdad discursiva y la reciprocidad en la investigación.<sup>4</sup> Podría resumir mi participación con una aliteración: ver y verme viendo con otros. El interés que nos acercó por primera vez fue el mismo: “quiero saber cómo ves tú”.

4 Los conceptos conflicto generador, igualdad discursiva y reciprocidad son precauciones metodológicas para la horizontalidad en la producción de conocimiento social (Corona Berkin, 2019).

**Usted apriete el botón...  
nosotros hacemos el resto**

(KODAK)

**LAS MÁS DE 6 000 FOTOGRAFÍAS** hechas por los jóvenes durante 25 años ofrecen evidencias de que el ojo –el órgano de la vista–, y la capacidad de ver, no son lo mismo: “el ver no es neutro ni, por así

decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico”, señala José Luis Brea (2007, p. 149). En este lugar sugiero que el ojo, como órgano cognitivo, aprende a mirar a partir de *géneros visuales*.

Aclaro que por género visual no entiendo un “género fotográfico”. Los géneros fotográficos son difíciles de definir y cambian según su contexto histórico. Por ello las clasificaciones que derivan del concepto de género fotográfico son frágiles: pueden definir personajes, lugares, objetos, que se refieren al parecido alusivo según el constructor del archivo. Por géneros visuales me remito a las maneras en que las fotografías cambian de perspectiva de acuerdo con la relación del ojo del fotógrafo y el programa de la cámara en distintos momentos históricos.

En lo que sigue, me apropio del concepto de discurso de M.M. Bajtin (2003). Si bien su trabajo gira en torno al lenguaje verbal, me ha sido muy sugerente su reflexión sobre los *géneros discursivos* para entender la visibilidad de los fotógrafos y la manera en que se disciplina la mirada a través del tiempo y las nuevas máquinas fotográficas. Entiendo por *género visual* el sistema social que rige, en nuestro caso, las actividades visuales. El género visual tiene un efecto por convención altamente regulada, que impone lo que el ojo puede mirar. Es cuando nuestro ojo aprende ciertos géneros visuales, que sabemos ver.

A partir de las fotografías tomadas con cámaras de rollo de un solo uso en 1997, 2007 y 2017, y las realizadas en el año 2021 con la cámara del celular – donde la única variable es temporal y con ella la ausencia y la presencia de fotografías y celulares en el contexto de los fotógrafos–, busco mostrar cómo la visualidad se transforma, desde las fotos en planos amplios, hasta las hechas para mirar en primer plano, sobre todo a partir de la aparición del celular.

Conocer los géneros visuales en diferentes momentos, significa entender cómo la máquina define lo visible, lo fotografiable, y que el ojo aprende y repite para poder comunicarse con los demás.

Los géneros visuales nos permiten así ligar la historia de la tecnología y la historia de la visualidad humana. En este libro, las fotografías de los wixaritari nos descubren lo que hemos llamado cuatro géneros visuales que marcan el devenir de la visibilidad de los indígenas, y además, a través de éstos, podemos comprender las transformaciones visuales de los sujetos fotógrafos y fotografiables que somos todos.

## Cuatro géneros visuales

### AQUELLOS QUE EMPEZAMOS A FOTOGRAFIAR

antes de 1997, fecha en que se inventaron los celulares con cámara, tenemos la experiencia de la cámara fotográfica analógica y compartimos su objetivo original pensado como una herramienta para captar los fragmentos deseados del mundo. Las fotografías que vimos en los medios de difusión masiva, en libros, carteles, álbumes familiares, publicidad de todo tipo, nos interpelaban con los instantes memorables plasmados en el papel. Nos tocó compartir el entusiasmo de poseer un instrumento que nos permitía conservar el mundo tal como se presentaba en ese momento. La foto del bien amado retenía parte de su esencia, el día feliz en familia, la sonrisa del bebé, la puesta de sol, se repitieron al infinito. Por eso Bourdieu (1979) manifiesta que esas fotografías, fijan, solemnizan y eternizan los hechos de la vida que valen la pena guardar. Los recuerdos que atesoramos en fotos son las del enamorado, las de los niños bien vestidos y acicalados, el día de fiesta, la navidad familiar alrededor de la mesa y el árbol, la casa recién pintada, las vacaciones en sus momentos más felices.

Reconocemos que hoy vivimos inmersos en una pecera de imágenes y que la habitamos en un nuevo orden visual. Fontcuberta plantea que esta nueva realidad se define por dos factores: “la inmaterialidad y la transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad” (2017, p. 9).

Los cuatro géneros visuales que identifico son los nombres de los cuatro capítulos de este libro: *la mirada que define*, *la mirada que reconoce*, *la mirada que descubre*, *la mirada que se mira*.

En el capítulo uno nos acercamos a la fotografía hecha a los indígenas mexicanos desde la institución estatal que a partir de 1948 está dedicada a promover la defensa de los derechos indígenas y cuidar del desarrollo y bienestar de las etnias en México. El primer propósito en este lugar es comprender la importancia de la foto como etiqueta que *define* en el espacio público a partir de su uso en el acervo INI-CDI,<sup>5</sup> para posteriormente compararlas con las fotografías del género *la mirada que se reconoce* —como se constata en el segundo capítulo.

Estamos lejos de creer que la foto es retrato fiel de la realidad, por lo tanto, no es necesario discutir ahora su dudosa objetividad ni su distancia con la verdad. La fotografía, por más que pareciera reproducir la realidad, es un lenguaje social que enseña a mirar el mundo y a descifrarlo, interpretarlo, vivirlo y sentirlo de acuerdo con nuestros referentes fotográficos. En otras palabras, vemos lo que tiene nombre, un “nombre visual”.

Las fotografías que se analizan en el capítulo uno, son aquellas publicadas cada diez años como conmemorativas del INI-CDI. Durante los últimos 70 años (la última edición conmemorativa fue en 2018), podemos observar que la tendencia ha sido *definir* al indígena y cerrar la posibilidad de que ellos mismos se reconozcan en las fotografías que desean hacer.

En el capítulo dos, hablaremos de una historia muy particular, realizada con el centro educativo Tatutsi Maxakwaxi, nos muestra como la fotografía otorga la posibilidad de autonombrarse y reconocerse como se desea, en su propio contexto, con 20 años de diferencia.

Con diferentes planteamientos, los estudios poscoloniales han tratado de subalternidad y de la lucha por construir una visión propia en situa-

5 Instituto Nacional Indigenista (INI) desde 1948, desde el 2003 nombrado Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). A partir de 2019, se le denomina Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

ción de colonización. También, con insistencia en uno u otro aspecto, la discusión teórica gramsciana, y las propuestas de educación popular y metodologías participativas, generaron una postura donde la alteridad debe ser incluida en la investigación social para problematizar la visibilidad única, monolítica y hegemónica en ciencias sociales y culturales. Esta discusión epistemológica ha sido persistente en América Latina. Desde la producción horizontal del conocimiento pretendemos dar continuidad a las propuestas que nos anteceden y que desean transformar la convivencia en el espacio público, la limitada disposición de la academia para resolver problemas sociales y sus tímidos aportes al desarrollo ciudadano del país.

Este capítulo presentará, frente a las fotografías del capítulo anterior, las fotografías que los jóvenes, primeros fotógrafos, hicieron de sí mismos y su comunidad, en dos momentos: 1997 y 2017. Algunos aspectos cambiaron para los jóvenes wixaritari, en 20 años. El género de la visibilidad que permite nombrarse a sí mismo y la autonomía que se construye desde el fotógrafo joven wixaritari, se ofrece a la reflexión en la comparación de las fotos tomadas antes de conocer la cámara fotográfica y 20 años después, cuando era ya una práctica más común. No ponemos en duda que la foto copia fragmentos de la realidad, lo que pondremos a debate es precisamente qué copia, cómo lo hace, quién lo hace. Este segundo capítulo habla del género que llamamos “la mirada que reconoce”.

El tercer capítulo aborda el género fotográfico denominado “La mirada que descubre”. A partir de la capacidad de fotografiarse y nombrarse visualmente como se desea, también se adquiere la aptitud de descubrir al otro, y en fragmentos nombrarlo. Los jóvenes de Tatutsi Maxakwaxi en 2007, diez años después de haber experimentado la fotografía por primera vez en su propio entorno, salen a la ciudad al encuentro del otro, el mestizo de la ciudad. En estas fotos podemos no sólo observar lo que ellos ven, sino entender quiénes somos nosotros en este encuentro y cómo la cámara modifica la visibilidad.

Al ponernos en contacto, se ven ellos tanto como nosotros. Al exhibir la mirada indígena sobre sí mismos y allí mirarnos a nosotros mismos, aprovechamos la condición de toda existencia, un ellos que nombra y delimita el nosotros. En la interacción, siempre está presente el otro. En la cuestión

decisiva descubrimos, no es llegar al perfecto consenso de un nosotros visualmente idénticos, sino establecer la diversidad entre todos los *ellos* y *nosotros* y reconocerla como constitutiva necesaria de la vida en común.

El capítulo cuatro muestra una era de fotos con tecnología distinta. 25 años después de las primeras fotos realizadas por los propios jóvenes wixaritari en 1997, en 2022 los jóvenes producen fotos digitales con las cámaras de los celulares que ya son comunes en su poblado. Hoy podemos contemplar la generación de fotografías que dominan los primeros planos y que excluyen los contextos. Frente a Barthes, que probablemente nunca imaginó la fotografía digital, la foto no es más emanación de alguien, tampoco es seguro que alguna vez estuvo su referente. Para este autor era claro: “Nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. [...] la Referencia es el orden fundador de la Fotografía” (Barthes, 1994, p. 136). Las *selfies*, sabemos bien que son manipuladas desde el inicio y luego “mejoradas”. El referente son las posturas, la ropa, los gestos estereotipados que indican con pocos rasgos, un mensaje rápido. Además, ya manipulados los colores, la luz, las sombras, la escenografía, los rasgos... ¿qué queda? Ya no se puede decir qué es lo que ha sido.

En la segunda parte de este libro, se presenta una muestra del acervo de fotografías wixaritari donde contemplamos cómo se transforman las maneras de captar el mundo con la transición de la tecnología fotográfica y su popularización. En el contrapunto de las fotos, podemos ver cómo afecta la forma en que pensamos los cuerpos, los gestos, la familia, la diversidad, el espacio que nos rodea, la comunicación con los demás.



## LA MIRADA QUE DEFINE (INI-CDI 70 años)

### Fotografiar indígenas (1948-2018)

**VARGAS LLOSA RELATA** que los indios machiguengas de la Amazonia peruana cuentan que el primer hablador se llamaba Pachakamue, “El que, *hablando*, nacería a tantos animales. [...] Les daba *su nombre*, pronunciaba la *palabra* y los hombres y las mujeres se volvían lo que Pachakamue decía”. Él tenía este poder, nombraba y daba existencia; pero también podía desarreglar el mundo. Por ejemplo, una vez, viendo a sus sobrinos jugar, comenta: “Cuidado se vuelvan monitos...Y, apenas lo dijo, los que habían sido niños, ya con pelos, ya con cola, atronaron el día de tanto chillido. Prendidos de las ramas con sus colas, se balanceaban contentos” (Vargas Llosa, 1995, p. 52).

Esta narración nos sirve para entender que los lenguajes son más que herramientas para comunicarnos. El lenguaje visual también nombra y tiene consecuencias. La historia de Pachakamue nos advierte del poder que tiene el que nombra. Para la hermana de Pachakamue sus hijos son niños que juegan, pero se convierten en changos cuando otro los nombra.

La foto del INI-CDI como una práctica discursiva que da existencia y desarregla también, patrimonializan al indígena, reconocible de una manera particular. Así los intercambios en el espacio público se regulan y jerarquizan de acuerdo con las palabras que conocemos y a los “nombres visuales” que hemos aprendido a ver.

¿Si el lenguaje nombra y da existencia a los otros que todos somos, quién nombra a quién y cómo, en el patrimonio visual nacional?

En México en particular, el nacimiento del Estado moderno estuvo muy vinculado con el proyecto nacionalista del siglo XIX dirigido por las élites

intelectuales y las clases dirigentes. Como destacan Crespo, Morel y On-delj, estos proyectos invisibilizaron

la importancia y la agencia de diversos actores y sectores subalternizados. Procuraban preservar una versión idealizada de la nación, solventada en la construcción de ciertos símbolos e imaginarios compartidos, que permitieran garantizar una hegemonía cultural acorde a sus intereses y valores.

(CRESPO Y OTROS, 2015, P. 8).

El patrimonio así construido, registra algunos, recuerda y olvida otros, autoriza y excluye, y perdura otorgando autoridad a unos y jerarquizando el intercambio social.

La mirada disciplinada, particularmente por la fotografía, hace ver ciertos objetos de una manera y hace invisibles otros, produciendo así una percepción culturalmente aceptada. Podemos hablar de que la fotografía de indígenas es creadora de una visibilidad particular que patrimonializa al indígena mexicano.

Para Bonfil Batalla, la importancia del patrimonio radica en que es el

acervo de elementos culturales –tangibles unos, intangibles los otros– que una sociedad determinada considera suyos y de los que echa mano para enfrentar sus problemas (cualquier tipo de problemas, desde las grandes crisis hasta los aparentemente nimios de la vida cotidiana); para formular e intentar realizar sus aspiraciones y sus proyectos; para imaginar, gozar y expresarse.

(1993, P. 21).

Las interrogantes que surgen entonces son: ¿cómo se conforma este conjunto de referentes que dan orden al mundo de los mexicanos? ¿Con respecto al indígena, cómo se le “etiqueta” y define en la fotografía antropológica? Si coincidimos con Anderson (1983), en que las naciones no son producto de condiciones culturales dadas, sino imaginadas o construidas, también nos preguntamos, ¿imaginadas por quién? La imagen fotográfica de un pueblo, ¿quién o cómo la convierte en patrimonio?

En este lugar nos asomamos a la fototeca del INI-CDI<sup>6</sup> y a las políticas que han sido su soporte. Desde la fundación del INI-CDI hasta la década de los setenta se mostraba un proyecto, aunque cuestionable y debatible, portador de dirección intelectual. Lo que Guillermo de la Peña señala de la antropología mexicana aplica a la situación del INI: “Hasta 1968 la antropología mexicana parecía gozar de una total certidumbre respecto a sus metas y problemas de estudio. Era, antes que nada, una antropología nacionalista” (De la Peña y Vázquez León, 2002, pp. 21-22). Y continúa más adelante acerca de los años setenta, donde la nueva búsqueda de identidad de los antropólogos ocasionada por el movimiento estudiantil del 68, inicialmente optaba por el discurso marxista como orientador de las posturas críticas.

Sin embargo, observamos que, con el paso del tiempo, el proyecto del INI es desertado por los intelectuales y antropólogos y abandonado al azar. Con relación a la fotografía indígena, esta ausencia de planteamientos teóricos, en lugar de cuestionar los discursos visuales homogéneos y contribuir a la visualidad de la diversidad, es asumida por “hermosas” fotografías de arte o entretenidos objetos de uso. No es culpa de los artistas que el INI-CDI haya renunciado a una propuesta política-estética que en más de 70 años podría ya haber fructificado en una fotografía distinta del indígena, sino de la falta de líneas conceptuales que dieran a la cámara del indigenismo, modificada y actualizada con la historia, una especificidad que satisficiera al indígena y al patrimonio nacional de todos.

Según nuestro planteamiento, para entender el patrimonio nacional que se presenta como único y homogéneo en diversas narraciones de nación como la historia oficial, el libro de texto, los museos, pero también en la foto comercial, turística, artística, etc., es necesario conocer cómo se imaginó y bajo qué circunstancias históricas. En este sentido, para estudiar la aportación de la antropología a la patrimonialización de la imagen del indígena, su fotografía nos exige indagar no sólo en sus contenidos, sino además en los espacios y las instituciones que se encargan de seleccionar, cuidar y divulgar ese patrimonio.

6 Este capítulo apareció en su primera versión con el título *La fotografía de indígenas como patrimonio nacional. La fototeca del INI-CDI* (Corona Berkin, 2011a). Ese texto ha sido actualizado y ampliado en este lugar, con la aparición de una nueva publicación conmemorativa oficial del INI-CDI, en 2018.

En otras palabras, hablar de fotografías indígenas nos remite a un campo vastísimo de imágenes realizadas por fotógrafos amateurs, artistas, periodistas, científicos sociales, etc. En nuestro caso nos interesamos por la propagación de una imagen del indígena y hemos partido, más que de los fotógrafos antropólogos –ya que son difícilmente identificados por su “pureza” disciplinaria–, de la institución destinada a la antropología para ocuparse de los asuntos indígenas. En este sentido la Fototeca del Instituto Nacional Indigenista (INI-CDI) delimita las fotos consideradas valiosas y dignas de ser conservadas.

El INI-CDI hereda la función oficial de contribuir a la libre determinación económica y social de las comunidades étnicas, que inicia en la Dirección de Antropología y Poblaciones Regionales creada en 1917 por Manuel Gamio. Se transforma en el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas y se funda como el Instituto Nacional Indigenista (INI) por Alfonso Caso en 1948. Su transformación en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) es de 2003 y continuó vigente hasta 2018, y ese mismo año el organismo cambió de nombre a Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

La selección de fotografías con la que trabajaré corresponde a lo que el mismo INI-CDI ha preferido difundir en sus publicaciones conmemorativas de sus 16, 30, 40, 50, 60 y 70 años de existencia. Las fotografías que analizo aquí son las que aparecen en los libros conmemorativos, pero existen asimismo otras publicaciones del INI-CDI con imágenes ilustrativas de las actividades de la institución, o dedicadas a la labor de fotógrafos específicos y exposiciones temporales que se han realizado en distintos museos. Sin embargo, las fotografías de los libros conmemorativos son especialmente reveladoras de las premisas que en cada momento histórico se ha elegido divulgar.

**El archivo fotográfico y  
las fotos como constructores  
del patrimonio nacional**

**PODEMOS DETECTAR CUATRO MOMENTOS** en la conformación del archivo, y que coinciden con la construcción fotográfica del indígena, en sus publicaciones conmemorativas.

### El origen (1948-1976)

El pensamiento indigenista mexicano proviene de estudiosos de la antropología como Manuel Gamio, Julio de la Fuente, Alfonso Caso y Gonzalo Aguirre Beltrán. Todos ellos participaron en los inicios del INI y de alguna forma en la creación de la fototeca de este. El INI-CDI considera pioneros del fondo de fotografía indigenista a Agustín Maya, quien acompañó a la musicóloga Henrietta Yurchenco por el noreste del país en una tarea de investigación y registro audiovisual asignada por Manuel Gamio, y a los hermanos Mayo, quienes asistieron a Gonzalo Aguirre Beltrán y a Alfonso Caso en sus giras de trabajo por zonas indígenas. Alfonso Fabila y Julio de la Fuente, antropólogos de formación, y quienes trabajaron en el INI en distintos momentos, también aportaron fotografías de sus trabajos de campo y durante sus viajes como funcionarios. Las fotografías realizadas entre 1948 y 1976, además de las imágenes donadas de épocas anteriores, están hoy catalogadas en el Fondo Histórico, que cuenta con 10 000 ilustraciones.

El título de la primera publicación conmemorativa es: *INI. Realidades y proyectos. 16 años de trabajo (1964)*.<sup>7</sup>

El libro ofrece un informe en 15 capítulos descriptivos de la acción del INI, la portadilla incluye varios autores, como el doctor Alfonso Caso, el doctor Gonzalo Aguirre Beltrán, el señor Juan Rulfo, entre otros. El crédito de las fotografías no aparece en ningún espacio de la edición. Las 58 fotografías en blanco y negro de esta memoria ilustran los objetivos del instituto: los temas son la escuela, la salud, el trabajo moderno en el campo, las actividades femeninas, las oficinas del INI. Las metas de la institución, claramente expuestas en el texto, se acompañan con fotografías alusivas con pies de foto que reiteran lo que ya ha sido dicho.

Las fotografías seleccionadas no ofrecen datos de identificación como etnia, fecha, autor, lugar, etc. El protagonista central en las fotos es el INI, ya sea a través de las siglas del INI inscritas en los troncos de un aserradero, en las banderolas del Taller de Costureras, o bien en los pies de foto que anclan el significado de la foto: “Los alumnos hacen uso de cartillas y material de lectura elaborados por el INI”, “Los puestos médicos y clínicas

7 La primera publicación conmemorativa, a los 10 años de fundación del INI, está ilustrada con grabados hechos especialmente para el libro y no cuenta con fotografías por lo que no será considerada aquí.

del INI atienden a los solicitantes”, “El INI ha instalado en los Centro Coordinadores talleres de costura”, “El Director del INI distribuye las utilidades a los miembros del ejido”.

En esta etapa se privilegian las tomas en plano general y medio: 69% son en plano general y 31% en plano medio; no existe ningún primer plano. Las tomas amplias favorecen la visión de los indígenas en actividades promovidas por el instituto. El tema, como se expresa en el mismo título del libro, es la realización de los proyectos del INI. En las fotos se puede ver la intención modernizadora y el esfuerzo del INI puesto al servicio de la educación, el sistema de salud, la capacitación agraria, la construcción de caminos, la explotación de los recursos agrícolas y boscosos con máquinas modernas y la construcción de las nuevas y modernas oficinas coordinadoras regionales del Instituto Nacional Indigenista.

Las fotos privilegian el trabajo del INI y en este contexto muestran al indígena conquistable, incorporable a la nación moderna. Este indígena es un sujeto que se puede educar, moldear y modernizar, es decir, se fotografía al indígena que cabe en la institución.

Como muestra de esta etapa observamos varios ejemplos: niños que leen un periódico mural con información histórica de México, advertencias sobre incendios y salud, y un mensaje de amor a la madre. El pie de foto que dice “La escuela sustituye el concepto de región por el de nación” nos aclara el significado del proyecto escolar nacionalista y hace “borroso” el contexto de la fotografía: probablemente el interior de una iglesia, dadas las bancas y la imagen religiosa al fondo. Esta forma del discurso fotográfico se ha conservado en algunos lugares del imaginario nacional. La imagen del niño indígena en vías de escolarizarse es todavía vigente en la prensa y en los Libros de Texto Gratuitos, por dar unos ejemplos.

### La producción propia (1977-1997)

Es en 1977 cuando el Instituto Nacional Indigenista establece formalmente un área dedicada al registro audiovisual de “los diferentes aspectos culturales, económicos y sociales de la población indígena” con el objeto de “apoyar actividades de investigación antropológica, dedicadas a la difusión de la cultura e identidad de las comunidades indígenas” (Ruiz-Mondragón y Vargas-Rojas, 2003, p. 16). En ese año se creó el Archivo Etnográ-

fico Audiovisual (AEA) como proyecto del INI-Fonapas Ollin Yoliztli. En esta etapa se realizaron trabajos sobre temas particulares donde participaron equipos multidisciplinarios. El primer proyecto audiovisual, realizado en 1979 en la cuenca del Golfo de México, fue decidido por causa de “el alto índice de población indígena con manifestaciones culturales plenamente diferenciadas y el acelerado proceso de transformación en que se encuentran debido al desarrollo de la industria petrolera en dicha zona” (Ruiz-Mondragón y Vargas-Rojas, 2003, p. 16).

Hacia el final de los años setenta se establecía el papel de la fotografía como registro del patrimonio nacional, y se pensaba en ella como medio para “contribuir a crear conciencia en los grupos étnicos en el país en general respecto a los valores del patrimonio cultural indígena, así como de la necesidad de conservarlo, divulgarlo y defenderlo” (INI, 1978, p. 18). A diferencia de la etapa de origen del acervo, las fotografías pasan a ser encargos del INI a equipos transdisciplinarios como parte del proyecto de registro audiovisual. Desde 1981 se vio la necesidad de ordenar el archivo debido al gran incremento de materiales y la creciente demanda de imágenes de indígenas con fines de difusión. En 1984 se da un primer orden a las 36 000 imágenes con las que se contaba en ese momento. Sin embargo, el destino del archivo era inestable. A finales de este periodo, entre 1996 y 1998, el fondo llegó a depender de la dirección de radio de la institución. Las publicaciones conmemorativas de los 30 y 40 años de trabajo corresponden a este tiempo.

En el primer libro de este periodo, de las 168 fotos en blanco y negro incluidas, 44% son en plano general y 41% en plano medio, mostrando un equilibrio entre las tomas que indican contextos completos y planos que se acercan a los objetos sin perder el entorno permitiendo observar las acciones y los espacios de los sujetos fotografiados. En esta memoria aparece el primer plano en 15% de las fotografías y en su mayoría no son de indígenas sino son fotos de identificación de los autores y funcionarios del libro: Moisés Sáenz, Narciso Bassols, Lombardo Toledano, Othón de Mendizábal, Julio de la Fuente, Alfonso Caso, Gonzalo Aguirre Beltrán, Juan Rulfo, Fernando Benítez. Con excepción de estas fotos, el resto no tiene información alguna ni pie de foto, tampoco corresponden al texto del cuerpo del libro. Se observa en las fotos una intención de reportar las actividades del INI e

incorporarlas a manera de ilustración en el texto. Caso excepcional es el de 6 fotos que se incluyen en el capítulo dedicado a “El indio en la fotografía” (INI, 1978, p. 328), ya que sólo aquí, como pie de foto en las tomas en primer plano, se describe el nombre del fotógrafo, que en estos casos son los artistas Tina Modotti, Nacho López, Héctor García, Óscar Méndez, Manuel Álvarez Bravo y Alfonso Muñoz. Esta excepción es de interés ya que será la tendencia principal en las fotografías de las ediciones conmemorativas posteriores.

En la publicación de 1978 destaca una disminución de los planos generales en beneficio de más planos medios y algunos primeros planos en los que el indígena aparece descontextualizado del entorno y la imagen se enfoca en el sujeto mismo. Su rostro, su cuerpo, sus actividades individuales son así explorables. Su diferencia como indígena empieza a cobrar importancia independientemente de su inserción en el plan nacional indigenista.

Esta fotografía extraída del libro conmemorativo de los 30 años es ejemplo de la tendencia general. Se observa un salón de clases bien instalado con una población de niños todos varones y todos indígenas, incluyendo al maestro. La foto aparece sin información, por lo que no se tiene certeza de la etnia, el lugar, la fecha, ni las condiciones de la toma. La fotografía indígena posee la característica de mostrar generalmente al indígena sólo o entre los de su comunidad. Salvo en las ocasiones donde los políticos se fotografían con ellos, los indígenas no se muestran en relación con la población mestiza con la que conviven y tienen conflictos cotidianamente.

El libro conmemorativo publicado en 1988 tiene la particularidad de no exhibir imágenes, salvo la portada y la cuarta de forros donde se presentan dos fotografías. La obra consiste en textos escritos por los protagonistas, funcionarios y teóricos del indigenismo del INI, elaborados para la ocasión, por lo que expresan su versión del momento histórico que se conmemora con los 40 años de la institución.

En ese momento en el INI se discutía el indigenismo desde una nueva óptica. El atraso del indígena no era efecto prehispánico ni colonial, sino que se derivaba de su opresión por los sectores dominantes nacionales. Llama la atención que en el texto de la publicación se subraya la importancia de que el indígena se incorpore al diseño y elaboración de los ma-

teriales audiovisuales. Dice asumir “una actitud más de colaboración con la comunidad que de observación” (INI, 1988, p. 542). Sin embargo, se reconoce como un planteamiento “extremo” la experiencia piloto en la que se capacitó a un grupo de artesanas huave de Oaxaca para que filmaran su propia comunidad. La solidaria posición del área de producción audiovisual se modera y pocas líneas después el texto declara:

esta experiencia no podría constituirse en la línea de trabajo única, permanente o característica del área, (si bien) ofreció importantes aportaciones al planteamiento general del Archivo y seguramente marcará un hito importante en la conceptualización del llamado cine etnográfico y su transformación, cada día más, al cine indígena.

(INI, 1988, p. 542).

La nueva estrategia llega a generar sólo una película indígena en diez años, documentada entre 1978 y 1987, y es llevada a cabo por una realizadora huave. En cuanto a la fotografía fija tampoco puede apreciarse la propuesta colaborativa a partir de las dos únicas fotos de esta publicación.

De hecho, se señala que en los últimos diez años se incorporaron al Archivo “obras de autores de gran prestigio como Graciela Iturbide, Pablo Ortiz Monasterio y Mariana Yampolsky, así como trabajos de autores jóvenes” (INI, 1988, p. 544), todos los anteriores legitimados por los museos y los críticos del campo. Esta edición conmemorativa nos muestra, aunque sólo a través de dos fotos de portada, la dirección que empieza a tomar la foto indígena “como medio de expresión y de comunicación [...] de doble valor: el que nos habla de la actualidad y realidad de los indígenas y el que nos muestra la producción fotográfica de los autores contemporáneos mexicanos” (INI, 1988, p. 555). La tendencia de estetizar al indígena a través de la foto de arte llegará a su expresión radical en la publicación conmemorativa a los 50 años de fundado el Instituto Nacional Indigenista.

### La modernización (1998-2008)

A partir de 1998 se crea la actual fototeca y se le denomina “Nacho López” en honor del famoso artista y fotoreportero que laboró en el INI. Junto con el nombre que se le otorga a la fototeca también se privilegian ciertos

méritos estéticos de la fotografía: “Aunque el valor antropológico de la fotografía de Nacho López es indudable, su finalidad es realizar ensayos fotográficos que reflejen la cotidianidad de estos pueblos y realcen los valores tradicionales de su cultura. El manejo de selectivos encuadres y, en especial, el recurso de los claroscuros y las imágenes contrastadas son sus sellos en estos registros, en los que además del contenido, la estética tiene una relevante importancia” (CDI, 2007, p. 20). La fototeca pasó a formar parte del Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México (CIIDPIM), como parte de la Dirección de Investigación y Promoción Cultural del Instituto. La finalidad de esta área es “compilar, sistematizar, producir y difundir información sobre pueblos indígenas, así como de conservar, catalogar y proteger el patrimonio cultural del INI” (Ruiz-Mondragón y Vargas-Rojas, 2003, p. 19). Desde este momento la fotografía es separada de la producción de los proyectos interdisciplinarios y se le otorga una atención central a la catalogación, resguardo y reglas de acceso al público.

En esta etapa el INI-CDI produce una menor cantidad de fotografías a favor de un trabajo más intenso en la conservación, clasificación, catalogación y reglamentación del acceso de los acervos en su poder. El *Fondo Histórico* consiste en las colecciones de la obra de diversos autores de 1890 a 1996. Entre ellos: Alberto Beltrán, Alfonso Fabila, hermanos Mayo, Julio de la Fuente y la donación del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York de 813 negativos de Carl Lumholtz. El *Fondo Pueblos Indígenas* es producto del trabajo del AEA a partir de 1978 y hasta 2001. Este fondo tiene documentados a 85% de los grupos étnicos de México. El *Fondo Proyectos del Instituto Nacional Indigenista* agrupa las fotografías de algunos proyectos realizados por el INI de 1977 a 2001. El *Fondo Exposiciones Fotográficas* está conformado por imágenes de 30 exhibiciones sobre distintos aspectos de la vida de los pueblos indígenas. Cabe destacar que “además de ser valioso testimonio de lo indígena y del indigenismo, tiene un gran valor estético”. Todas las ilustraciones de este fondo están enmarcadas y van de 1890 a 2001. Las exposiciones fueron realizadas de 1986 en adelante. El *Fondo Autores Contemporáneos* reúne las fotografías tomadas por reconocidos autores contemporáneos quienes donaron algunas muestras al acervo del INI. La fototeca preserva en su acervo 262 103 fotografías tomadas entre 1890

y 2002. Hasta hoy el público puede consultar 80 000 fotografías inventariadas en la base de datos digital que se encuentran en las oficinas centrales del INI-CDI.<sup>8</sup> Los libros que conmemoran los 50 y 60 años son producto de esta etapa.

El libro conmemorativo *Instituto Nacional Indigenista 1948-1998*, editado en el año 1998, celebra los 50 años del INI y se compone de 42 fotos blanco y negro, centradas una por página con amplio margen blanco, una página de dedicatoria sin más introducción.

Esta edición presenta, más que una galería de fotos ordenadas según algún criterio explícito, un inventario de logros estéticos tomados entre 1980 y 1994. Sin texto ni pretensión histórica, ni de contribuir con información adicional, carente de un orden explícito, el libro se proporciona al disfrute artístico. A manera de cédula de identificación se ofrece el nombre del autor, la etnia y la fecha. Las tomas favorecen el plano medio y el primer plano con 45% y 24% respectivamente; los planos generales 31%. Lejos de ilustrar las actividades del INI, las fotografías parecen pertenecer a otro género fotográfico. No son más los testimonios de quienes estuvieron allí, no son las comunidades indígenas retratadas en su diferencia o su integración a la nación, son fotografías de casos individuales en momentos excepcionales atrapados por profesionales que luchan por separarse de la cualidad referencial de la fotografía para transformarla en arte. Las huellas de la etnografía, la descripción y la búsqueda de objetividad han desaparecido en pos del indígena estético.

Este portafolio de imágenes correspondiente a los 50 años del INI muestra en plano general a un niño sonriente arando una tierra árida. Salvo su bolso, el niño no tiene mayor identificador indígena. El dato de otomí a pie de foto establece su indigenidad frente a lo que podría ser un campesino. En este libro de arte no se encontró ninguna fotografía de niños en la escuela u otra forma de institucionalización.

En el libro conmemorativo, *60 años de memoria visual con los pueblos indígenas* (CDI, 2007), el objetivo es mostrar con fotografías la vida de los pueblos indígenas en 60 años de políticas indigenistas. En los textos se

8 El catálogo denominado *El mundo indígena. Iconografía de luz* (2002), realizado en conjunto con el CIESAS a partir de 1999 produjo 8 volúmenes digitalizados con aproximadamente 2500 fotografías por volumen; los responsables del proyecto fueron Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba y Teresa Rojas Rabiela.

retorna a la palabra escrita donde se reconocen la lengua, el territorio, las migraciones, las formas de organización, entre otros, como componentes de la complejidad del pensamiento indígena. Sin embargo, el título mismo nos aclara que la “memoria” será visual y las 208 fotografías allí expuestas son, de nuevo, miradas descontextualizadas que invitan a una experiencia sensorial antes que una reflexión en torno a la problemática planteada en las expresiones.

Para el año 2008, fecha de esta publicación, habían transcurrido discusiones importantes para la población indígena y el INI-CDI: la firma del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) que entra en vigor en 1989, la modificación del artículo 27 de la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* que afecta la tenencia ejidal y comunal de la tierra, la reforma del artículo 2 Constitucional en 2001 otorgando un distinto reconocimiento a los pueblos indígenas. Dentro del mismo INI-CDI, en 1998 se había creado la Fototeca Nacho López, en 2003 publicado la guía CIIDPIM, aún vigente, y producido el catálogo digital *El mundo indígena: iconografía de luz* (2002). Además, desde la edición conmemorativa de los 40 años se percibía teóricamente la importancia de la participación indígena en la producción audiovisual. Sin embargo, no se observa hasta la fecha una novedad en cuanto a la incorporación de la visión indígena y la transferencia real de los medios audiovisuales a comunidades y organizaciones indígenas; por lo mismo no se aprecia aún, como se pretende, “la posibilidad de que la población indígena plasme su propia estética” (CDI, 2007, p. 208). El recorrido del indigenismo en el libro de aniversario de los 60 años apuesta por la comunicación a través de imágenes donde 44% son en plano general, 28% en plano medio y 28% en primer plano.

### La comodificación (2008-2018)

Con la *Agenda 2018* (CDI, 2018), se reconocen los “70 años al servicio de los pueblos indígenas”, edición que tiene como propuesta hacer un recorrido de las acciones hechas por el ya extinto INI, aquí CDI. Se compone de una línea del tiempo distribuida en las portadas mensuales, una selección de 30 fotografías que provienen del acervo audiovisual INI-CDI y un mapa de la República que sitúa y nombra a los 68 pueblos indígenas identificados hasta 2018. Sin embargo, el cuerpo de la publicación está diseñado para

servir como una agenda tradicional destinada al uso diario para ese año 2018.

En las páginas de la agenda, más de la mitad de estas fotografías fueron tomadas en plano general (57%), mientras que las fotografías de planos medios y primeros planos abarcaron 23% y 20% de la selección respectivamente.

Por otra parte, en la agenda se muestran efemérides reconocidas nacional e internacionalmente, aunque se añaden algunas más, como los aniversarios de radios indígenas o los natalicios y fechas luctuosas de personas que han sido clave para la construcción de la identidad nacional, entre ellos: Francisco de Bocanegra, Jaime Nunó, Octavio Paz y Sor Juana Inés. Los aniversarios de Alfonso Caso, fundador del INI, y Juan Rulfo, miembro del INI, también forman parte de esa edición.

Las portadas mensuales se componen de un par de fotografías que atienden un criterio temporal. En cada imagen se adjunta una ficha técnica donde se registra la etnia, la actividad, el lugar, la fecha y en algunos casos, el nombre de quien la realizó. La fotografía más grande acompaña a la línea temporal de la INI-CDI mientras que la segunda fotografía, la cual se despliega juguetonamente de la página principal, no sigue la lógica temporal. La segunda foto que aparece dentro del doblez, pertenece a un acervo más reciente de ilustraciones realizadas durante el sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018), periodo en el cual fue publicada esta agenda “aniversario”.

Este acomodo brinda en un primer momento un contraste no sólo tecnológico, pues las primeras fotografías son monocromáticas, sino que también pretende marcar el avance de la institución. Para el mes de enero la fotografía principal está fechada en 1952, presenta a cuatro mujeres, una de ellas sosteniendo a un bebé, teniendo un encuentro con el fundador del INI, Alfonso Caso. En la toma se identifica que las cuatro están descalzas sobre un camino de tierra y rodeadas de sus compañeros varones. La fotografía que se encuentra tras el doblez de la portada muestra a dos mujeres de espaldas entrando a una oficina gubernamental, la ficha técnica tiene la siguiente leyenda: “Mujeres indígenas en la inauguración de la Casa de la Mujer Indígena ‘Donaji’ en Tijuana, Baja California, 2017”. Con estas dos fotografías juntas se remite a la idea de modernidad que ya fue mencionada anteriormente.

Esta narrativa se ve presente en más portadas, como la de septiembre, donde la imagen principal es una abanderada purépecha, y la fotografía inserta en el doblez es un retrato de un rarámuri frente a una nueva carretera. La leyenda que acompaña la fotografía dice “Entrega de infraestructura carretera en la Sierra Tarahumara, Chihuahua, 2015”.

Por otro lado, la agenda también hace alusión a los pueblos indígenas desde el turismo. Además de tener una sección nombrada Bitácora de viajes, para el uso del propietario de la agenda, utiliza imágenes de tradiciones reconocidas, como lo es el día de muertos. En la portada de noviembre, además de tener una fotografía de un altar, tiene en la imagen secundaria una habitación de un recinto vacacional. Lo que es indígena es atracción turística. Los funcionarios del INI también están presentes en las fotografías, y están acompañados de alguna persona indígena.

Como parte de las acciones de integrar a los indígenas en la toma de decisiones, se añaden fotografías donde están participando en asambleas y consejos. Cabe resaltar que en el mes de agosto la línea del tiempo abarca de 1994 a 2000, por lo que se hace mención del movimiento del EZLN y señala que el INI participó en las primeras propuestas de negociación, sin embargo, ninguna de las dos fotografías hace referencia ni a las acciones mencionadas ni a los indígenas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

En comparación con publicaciones anteriores, la agenda conmemorativa de los 70 años del INI-CDI posee menos fotografías. No obstante, el indígena que se muestra entre sus páginas se construye desde la institución y sus esfuerzos por hacerlo parte de la nación.

### La fotografía indígena en el archivo

En síntesis, la foto indígena en el acervo INI-CDI tiene poca información contextual. Los datos anexos a la fotografía en el acervo describen sólo parte de la información fotográfica, legitimando ciertas características y excluyendo otras. La fecha de cada fotografía está generalmente presente, aún cuando no se tiene la certeza, se adjuntan las siglas *ca* (cercana a) o *s.f.*, mostrando que este (o su ausencia) es un dato fundamental en el acervo. Fechar la fotografía curiosamente no agrega información a la comprensión cabal de la foto; sería más importante saber con qué objetivo se hizo

la fotografía, en qué lugar geográfico-territorial se realizó, el nombre de la etnia, a qué situación corresponde el fragmento, cuál era la intención del fotógrafo y sus comentarios, etc. Pero la fecha tiene otro objetivo contiguo a la información, simula una cualidad objetiva, como señala Barthes, “nada tan real [énfasis de la autora] como una fecha” (Barthes, 2011, p. 282). Además, la patrimonialización tiene que ver con la búsqueda de unos orígenes y la fecha proporciona una impresión de registro del pasado auténtico.

El dato de los autores es mencionado en los casos en los que son reconocidos funcionarios-fotógrafos o son fotógrafos artistas recientes. La autoría es relevante, sobre todo en los últimos tiempos, cuando la autoridad del nombre propio otorga credibilidad o cuando el aspecto estético supera la importancia del registro “real”, en los casos restantes, que son la mayoría, las fotografías son anónimas imágenes que se inclinan a la descripción.

La indicación de la etnia unido al lugar de procedencia aparece a partir del libro conmemorativo de los 50 años, en 1998. Mostrar la procedencia de ciertos pueblos indígenas es relevante hoy para el proyecto patrimonializador. La guía del CIIDPIM destaca por ejemplo que hay 956 fotos de lacandones, 378 de mayos, 631 de tzotziles, y 2 937 de purépechas o 3 068 de huicholes. Por otro lado, aparecen 5 117 clasificados en “otros”. O bien las fotografías de otomís, nahuas o pames están separadas por estado y no por regiones propias mientras las de huicholes, que tienen sus propias regiones y habitan en varios estados no tiene clasificación particular en el archivo. De los indígenas urbanos hay pocos datos, sólo de los nahuas del Distrito Federal (103 fotos).

Lo que se puede deducir de este acervo es que lo que se preserva no está pensado para los indígenas, no se presenta identificación clara de las etnias ni del sentido que podría tener la fotografía para ellos, tampoco se observa participación indígena en los proyectos. Lo que parece importar sobre todo es mostrar una cultura diferente para que la vea otra. El resguardo de fotografías y su publicación no han tenido como meta la memoria indígena sino la consolidación de la nación y el posicionamiento de la modernidad.

Por otro lado, las fotografías publicadas en los aniversarios del INI-CDI muestran una decreciente y empobrecida participación de los antropólogos en la construcción icónica del patrimonio nacional. Las imágenes con

las que reconocemos a los indígenas tienen más que ver con las realizadas por los fotógrafos como Álvarez Bravo, por el cine del Indio Fernández, las telenovelas, los comerciales, las revistas de divulgación científica, los diseñadores gráficos de objetos útiles, o los libros de texto con las propuestas del Instituto Nacional Indigenista-Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Las fotografías de indígenas de las publicaciones de los 16 y 30 años de aniversarios del INI, con ropas campesinas, sin especificidad étnica-cultural propia, en vías de mexicanizarse tienen, no obstante, una identidad etnográfica. Son fotografías, aunque hoy ideológicamente criticables, ilustrativas del indigenismo de la época. Posteriormente veremos imágenes que abandonan esta tendencia y se acercan a la foto “estetizada”. Parecería que frente al indio conquistado no hay más necesidad de mostrar el trabajo del INI ni de plantearse la mexicanización del indio que ya el mercado y la migración han consumado. A partir de las portadas de los 40 años se observa una subordinación de la foto etnográfica-institucional a la estética de los fotógrafos artistas. Una muestra son los planos medios y primeros planos que dejan ver por fragmentos el cuerpo indígena; los primeros planos aumentan de 0% en 1962 a 15% en 1978, a 24% en 1998 y a 28% en el año 2008; los temas abandonan el intento de describir formas de vida, entornos naturales y sociales o miradas indígenas.

Pareciera que la imagen del indígena como patrimonio se va construyendo por los fotógrafos no antropólogos y por decisiones estéticas ajenas al INI-CDI. Es representativo el caso del libro conmemorativo de los 50 años, donde el INI guarda silencio ante los nuevos movimientos indígenas y aprovecha la fotografía artística y polisémica para, sin necesidad de tomar posición institucional explícita, ofrecer imágenes donde el “lector” puede hacer sus propias interpretaciones. La reciente conmemoración de 2018 desiste de cualquier política indigenista, intercultural o inclusiva, por una propuesta comercial utilitaria donde no sólo se venden rostros indígenas y de los políticos, sino que el “lector” puede además hacer uso práctico y descontextualizado de la *Agenda*.

Lamentablemente el poco interés que los primeros indigenistas pusieron en la fotografía (se ve en su omisión de créditos, de información textual, de pies de foto) y su insistencia en la palabra como central, no

facilitaron un desarrollo del lenguaje fotográfico antropológico. Tampoco ayudó el no incorporar al indígena como productor de sus propias fotografías. Su visión podría ofrecer otra mirada de sí mismos y de la fotografía en general. En lugar de colaborar con la construcción del patrimonio nacional, el INI-CDI muestra una sumisión a la imagen patrimonializada comercialmente. La comodificación del indígena en la *Agenda 2018*, termina por cimentar el lugar que la institución da a los pueblos originarios de México.

El INI-CDI no logró apropiarse de la función etnográfica de la fotografía, de la descripción minuciosa, de la conexión inflexible con el “haber estado allí”, del diálogo entre el texto y la foto, sino que fue menoscabándose el manejo de la imagen hasta hacer lo que los medios audiovisuales comerciales y el arte convencional hacen rutinariamente. Tampoco logró llevar a cabo lo que anunciaba ya hace 25 años, que era hacer participar de la visión propia, realizada por los propios indígenas.



## LA MIRADA QUE RECONOCE (1997 y 2017)

### Fotografiar por primera vez/fotografiar 20 años después

**WALTER BENJAMIN (2005) SOSTUVO** que la cámara fotográfica y su capacidad de reproductibilidad, impulsó la transformación de nuestro orden visual y por lo tanto de las estructuras materiales y simbólicas de la civilización occidental. Aquí nos referimos a las reflexiones de Benjamin sobre la fotografía y su poder de reproducción, que en nuestro caso confiere la capacidad de productor a quien, hasta 1997, sin cámara fotográfica era mero objeto de la fotografía que otros le hacían. Frente al género de la visualidad que *define*, revisada en el capítulo anterior, a este género visual le llamamos el del *reconocimiento*. Cuando la fotografía surge del fotografiado mismo, el resultado subvierte la fotografía que otro le hace. De ser objeto de la foto, en las imágenes de 1997, en el año 2017, el joven wixárika se posiciona como fotógrafo y como sujeto de la foto *se reconoce*.

Empiezo por relatar los procesos de interacción que conforman esta historia visual. Fue en 2016, durante un evento académico de especialistas del norte de Jalisco y sur de Zacatecas, que por casualidad me topé con un joven estudiante wixárika de la carrera de Derecho; él me planteó la necesidad que veía de completar la historia visual de su comunidad. Me dijo: “tienes las fotos que sacaron los alumnos de Tatutsi Maxakwaxi hace años, pero ahora han cambiado mucho”. Y agregó: “Hoy tienen celulares y con ellos se toman cantidad de fotos”. El joven, desde su primer contacto conmigo, aludía ya a una historia conectada: la de su cultura visual y la de la tecnología de la mirada occidental y globalizada.

Rescato de esta rápida conversación el primer reto para hacer una historia visual. Ya durante una evaluación escolar anterior, en la secundaria Tatutsi Maxakwaxi, me había topado entre profesores y alumnos, con un concepto de historia que no privilegiaba las fechas ni ordenaba los acontecimientos en una línea recta, los hechos que ellos consideraban importantes se mencionaban como relevantes por su repetición y actualidad. La misma “línea del tiempo” como formulación gráfica de la historia que se aprende desde la escuela básica occidental, es diferente a la línea circular que me mostró mi joven interlocutor mientras me sugería la tarea de “Nuestra historia visual”. El título de este libro en wixárika, *Taxet+ratute yeyarieya 25 wiitaari panuyemie*, significa en español: “La trayectoria de nuestras fotos ha recorrido más de 25 años”.

Por el mismo tiempo, Jorge, un padre de familia wixárika me había comentado la inconformidad que tenía con quienes pretendían escribir su historia: “Los teiwari [mestizos] vienen y nos dicen que vamos a desaparecer, que contemos nuestra historia para que ellos la escriban y así permanezca”. Y continuaba con su propio argumento: “yo voy a morir, pero los que ahora son niños van a seguir, ellos están aquí [presentes] para que aprendan y lo hagan ellos después”.

Por su lado, el poblado de San Miguel Huaixtita, Jalisco, no ha cambiado mucho en 25 años, sigue teniendo menos de 1 000 habitantes, el proyecto del centro educativo Tatutsi Maxakwaxi se ha mantenido con éxito a favor de cuidar y perseverar la lengua y la cultura wixaritari. Tatutsi Maxakwaxi es una escuela secundaria fundada en 1996 por las autoridades tradicionales y los padres de familia, a partir de sus propias necesidades de proteger su cultura y con la finalidad de que los jóvenes continuaran sus estudios sin tener que salir de la comunidad a tan temprana edad.

La electricidad llegó en 2009, y con ella aparecieron los postes de energía que dieron una nueva fisonomía de pueblo moderno con calles alineadas a los postes, también trajo los televisores para ver películas y videos en los reproductores de películas, luz de noche en las casas y en las calles. La terracería que atraviesa la Sierra y que conecta el poblado con el municipio de Huejuquilla el Alto (9 000 habitantes), fue abierta al público en 1998, posterior a la primera experiencia fotográfica realizada en 1997. Los primeros usuarios de este camino fueron los camiones de venta de

cerveza y de techos de asbesto y los comerciantes ilegales de madera. Por otro lado, el sistema de salud se empeoró, el desabasto de medicamentos creció. El reducido suministro de semillas y la poca capacitación para el programa de invernaderos promovido por el gobierno, hace inestable su utilidad. Son muy pocas las familias que tienen acceso a las ciudades cercanas, a sus productos de consumo y a sus bienes culturales. Se siembra maíz y quienes tienen vacas, producen queso durante los meses de lluvia. Hace 25 años se decía que los wixaritari más prósperos eran los ganaderos; hoy el abigeato ha extinguido el ganado de la sierra. En la actualidad los wixaritari más prósperos son los comerciantes. Desde el año 2000 y sobre todo a partir del año 2004, se ha intensificado el narcotráfico en toda la sierra de Nayarit, Jalisco y Durango, fenómeno que rebasa los límites locales y como en todo el país, está relacionado con redes internacionales delictivas (Guízar-Vázquez, 2009).

La educación es quizá la única política pública que ha crecido significativamente: de una escuela primaria y la primera secundaria Tatutsi Maxakwaxi recién inaugurada en 1996. Hoy 25 años después existe además una telesecundaria y dos preparatorias. En pocas palabras, para la mayoría de los habitantes de San Miguel Huaixtita, la calidad de vida no ha cambiado mucho si nos sujetamos a criterios de bienestar como ingreso, vivienda y salud.

Sin embargo, hay algo que innegablemente se ha transformado y tienen un significativo impacto cultural: el acceso a las tecnologías de comunicación. Aunque en San Miguel Huaixtita, la señal de telefonía celular es débil, existe como una posibilidad de comunicación que no había en 1997 (Juránková, 2015). El internet es muy limitado y deficiente.<sup>9</sup> En 2017 el 70% de los jóvenes de la secundaria respondió que poseía al menos una cámara por familia, y 49% de quienes contaban con cámara, tenían celular con cámara o acceso a un celular para

<sup>9</sup> Hasta la fecha en que se realizó la práctica fotográfica de 2017, sólo tenían internet algunos maestros de la escuela y únicamente en horario escolar, o la tienda vendía tarjetas con acceso al uso de internet. Cabe señalar que a pesar de haber hecho el pago de la tarjeta y recibido la contraseña, no todos los celulares ni en todos los espacios se podía recibir la señal. Un año después de la experiencia, el 6 de febrero de 2018, la SEP del Estado de Jalisco instaló la señal de internet inalámbrica para uso de las secundarias y telesecundarias de la Sierra Wixárika. Lamentablemente, esta señal no podrá ser aprovechada por las anticuadas computadoras de la escuela que no captan señales inalámbricas, y sólo podrá ser usada por los administrativos personales de los alumnos y profesores.

tomar fotos. En 1997 ninguno había tomado fotografías, y en 2017 el 75% ya había experimentado esa experiencia.

### *Yei yari*

Según se tiene noticia, ningún joven wixárika de San Miguel Huaixtita había tenido acceso a una cámara fotográfica antes de abril de 1997. En este lugar se hablará de algunas de las 2 700 fotos realizadas en esa fecha por cien alumnos del centro educativo Tatutsi Maxakwaxi. Provistos con cámaras de un solo uso, los jóvenes descubrieron la fotografía, decidieron que era digno y apropiado de fotografiarse y cómo querían capturarlo. Veinte años después, en 2017, otra generación de la misma escuela repitió la experiencia: 100 jóvenes obtuvieron de nuevo 2 379 fotos con cámaras llamadas de un solo uso, o desechables.

Con relación al contenido de las fotografías, se entiende su capacidad de devenir imagen a partir de nombrar visualmente un fragmento del mundo. En wixárika, *tómame una foto se dice nenaka'uki*, que significa literalmente *hazme la copia*. Entender estas copias tiene varios niveles. Como dice el profesor Carlos Salvador, “las fotos le hablan más al que conoce que a los que no. Una persona que no conoce puede hablar de la ropa en esa foto, pero yo veo que es mi papá”. Reconocer el contenido de las fotos tiene que ver con quien las mira, en nuestro caso el análisis se realizó en diálogo con los que fueron jóvenes hace 25 años, sus maestros, y los jóvenes fotógrafos actuales. De esta manera las imágenes pueden llevar un comentario del fotógrafo o una reflexión de la comunidad de Tatutsi Maxakwaxi.

Somos las alumnas de Tatutsi Maxakwaxi de la primera generación [entonces] así queríamos salir en la foto, con paliacates puestos en la cabeza; el peinado con diademas; adornadas con collares en el cuello, medallones grandes hechos con chaquira, colgados hasta en el pecho; los morrales combinados con colores brillantes fuertes como amarillo, azul, rojo y verde, el relleno tiene que ser con amarillo, así como la vestimenta.

Salir en la foto con el cuerpo entero con una mirada seria, aunque fueran las grandes amigas. Que se vea el medio ambiente, todo lo que nos rodea, las plantas, las casas de San Miguel Huaixtita.

Las chicas de hoy en día, no nos importa como salgamos en la foto, podemos mostrar la pura cara; que le hace que el cuerpo no esté completo, con una sonrisa que quieras mostrar, no nos fijamos en el peinado para sacarnos la foto, no es necesario de arreglarme, no queremos mostrar algo más; sino que la alegría de ser las grandes amigas, compartir las experiencias malas y buenas como adolescentes wixaritari.

APOLONIA DE LA CRUZ RAMÍREZ (TALLER 2018).

Es la foto de Viviana Ortiz Enrique del año de 1997, en esa época todo era diferente, sus faldas eran cortas, sus blusas largas con bieses grandes, también tenían y se ponían cinco collares de distintas figuras.

Antes de que le tomaran la foto, se arreglaban para que en la foto saliera bien, o le decían cómo pararse, o sea que los acomodaban, y también creo que en esos años le tenían miedo a la cámara y por eso creo que no salían casi bien, salían como sonrientes o miedosas, pero a pesar de todo eso Viviana estaba muy guapa en esa época y sigue siendo guapa.

En cambio en esta foto ya está mucho mejor, ahora las blusas son mucho más diferentes, las faldas ahora son largas con cenefas y no necesita arreglarse, ya no se necesita como ponerse o buscar un lugar bonito, ni le tenemos miedo a la cámara, creo que algunas sí, pero casi la mayoría ya no, ya todo cambió, yo creo que ahora ya todo es de moda; también ahora casi ya no usamos pulsera o collares, podemos decir que nos lo ponemos a veces cuando nos da la gana de usar las pulseras o collares, pero no de a cinco, lo máximo que nos ponemos son dos o una como gargantilla y una normal, igual así con las pulseras, también los collares ya son diferentes, se hacen con chaquiras caras y brillantes, con piedritas de todo eso.

XIKÚRIMA YULISSA SALVADOR (TALLER 2018).

**En cuanto a los contenidos, la cámara les enseñó también a tomar otras fotos. Los contenidos son distintos, los temas de acuerdo con lo visible por mí y con la intervención del fotógrafo en cada una de las ocasiones, ob-**

tuvimos estos datos comparativos. El tema de los “animales”, por ejemplo, engloba las fotografías con presencia principal de algún animal, si bien reconocemos la dificultad de esta clasificación temática, acordamos juntar gentes, campo y animales, y cosas, en grupos distintos.

[En nuestra lengua] no hay palabra para decir “animales”. Cada uno tiene su propio nombre: caballo, vaca, zopilote. Los animales que vuelan y no conocemos bien son wikixi y los animales de cuatro patas son tewaxi. También algunos tienen dos nombres, su nombre común y su nombre sagrado.

BENITA MIJARES (CURSO DE WIXÁRIKA PARA MESTIZOS).

	Gente	Campo/animales	Cosas (%)
1997	64.5	26.8	7.3
2017	43.5	23.9	28.9

**Tabla 1.** Contenido de las fotografías tomadas en 1997 y 2017

En los dos grupos de fotografías realizadas con veinte años de distancia se puede apreciar que el cuerpo se transforma de muchas maneras: por una parte, en el contenido de las fotos, los sujetos fotografiados son distintos, las modas de sus vestimentas cambian, y mudan los escenarios de fondo que son la naturaleza, las construcciones urbanas, el pueblo; por otra parte, ha cambiado también el ojo del fotógrafo que mira el mundo.

En su existencia natural, cada cosa está ubicada en el constante fluir de acciones y objetos, y cada uno tiene sentido en cuanto elemento del conjunto natural, aquí el ser humano incluido. Mientras que las fotografías de 1997 buscaban mostrar consistentemente escenarios completos y planos amplios, veinte años después, con su experiencia con imágenes de la televisión y los primeros celulares, las fotografías son diferentes. La esencia de la fotografía, al contrario de su visión natural, radica en que cualquier cosa es un todo en sí misma. En las tomas de 2017, no sólo se reduce el número de las fotos del campo y los animales, sino que la naturaleza va desapareciendo, y por contraste con las de 1997, los cuerpos en plano medio y las caras cubren toda la superficie de la imagen. La amplitud de las tomas

y el contexto que observábamos en las fotos anteriores, hacen lugar a la centralidad indiscutible de los sujetos.

La fotografía como mundo en sí mismo, aísla todo lo que le es ajeno y construye unos límites que no eran tales en las primeras fotografías de 1997. Al excluir más la naturaleza que envuelve en la vida natural, la imagen concentra y confina la atención en el objeto, el verdadero ser de la foto.

	Primer plano	Medio	General (%)
1997	0	0	100
2017	3.7	62.9	33.3

**Tabla 2.** Tipos de tomas en las fotografías de 1997 y 2017

Al referirme a la fotografía como dispositivo, busco la capacidad que tiene la foto de transformar las visualidades, la imagen de uno mismo y de los demás. Foucault entiende los dispositivos como aquellos discursos, instituciones, máquinas, que producen formas de subjetividad. Los dispositivos construyen –disciplinan– a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser: reglas y procedimientos, esquemas corporales, éticos y lógicos de orden general que orientan y conducen las conductas dentro de un campo limitado de posibilidades. La fotografía nos presenta en este yeiyari que la experiencia con la fotografía instaure reglas, racionalidades y singularidades en el cuerpo mismo. La experiencia fotográfica de los wixaritari es, como la práctica fotográfica nuestra, una forma de pensar práctica, organizada, de carácter recurrente, que establece maneras de decir, hacer y comportarse en las que el fotógrafo se manifiesta como sujeto social.

¿Qué nuevo entendimiento rescatamos de este yeiyari visual? En las miradas se asoman cambios visuales que no tienen que ver con usos meramente instrumentales de las tecnologías. La disciplina del ojo se vuelve estructural a las culturas visuales. Las tecnologías de la imagen nos remiten a “nuevos modos de percepción y de lenguaje, a nuevas sensibilidades” (Martín-Barbero, 2009, p. 24).

En un ir y venir, entre los contenidos, el dispositivo, la disciplina, y la autonomía de las propias miradas observamos cómo se construye la fotografía.

La autonomía, como la entendemos, no es una esencia que se debe rescatar sino que se define por los lenguajes y sus contextos. La autonomía que se busca se construye en el intercambio intersubjetivo donde se aspira a que cada uno exprese su propia voz de acuerdo con los propios lenguajes, con el objeto de que en comunicación se exploren nuevas formas de conocimiento.

En su sentido más amplio, autonomía es la capacidad “de autodeterminación sin coacción ni violencia ajenas” (Villoro, 1993, p. 137). Nombrarse a sí mismo como se desea, se refiere a la creación de un discurso que otorgue una identidad propia frente a la etiqueta dominante impuesta históricamente. Alejandro Grimson en su libro sobre las identidades, reconoce la autonomía cuando los sujetos toman en sus propias manos las decisiones de quiénes son (Grimson, 2011, p. 15). La disyuntiva no es qué tan puras son las culturas o cuánto se han apropiado de las demás para pertenecer a la modernidad globalizada. La autonomía de la propia mirada implica aquí que todos tienen la facultad de tomar esa decisión, y en relación con la fotografía, crear su propia imagen.

En la fotografía la *autonomía de la propia mirada* tiene que ver con el hecho dialógico que se produce en horizontalidad, donde se toman turnos y traducen lo propio y lo ajeno para construir conocimiento propio y sobre el otro. En este sentido, nadie entra a fotografiar con una autonomía anterior, esencial, originaria, sino que cada uno se reconoce por la mirada que el otro, en una situación horizontal, le devuelve. Así, uno frente al otro, se dicen quiénes son a diferencia del “yo digo quién eres tú” del fotógrafo que no es horizontal. Nadie es autónomo antes de la experiencia frente a otro, por ello es necesaria la experiencia de la horizontalidad donde cada uno en el encuentro, construye y ejerce su autonomía.

Concebida de esta manera la autonomía se vuelve una poderosa manera de acceder a la *igualdad discursiva* (Corona Berkin, 2019). Una igualdad que más allá del buen entendimiento de los participantes, es una igualdad donde la autonomía de las miradas significa aceptar en el otro lo que no entendemos, lo que es suyo y no coincide con lo nuestro. Pero al aceptar su autonomía la tratamos como la nuestra, y la concesión debe ser mutua. No se trata de “corregir” nuestras fotografías para que sean “aceptables”, sino de reconocernos y nutrirnos del nombre fotográfico que todos quieren.

También hay nombres que devuelven una identidad positiva y que impulsan a producir algo nuevo. Esos son los nombres por los que todos queremos ser conocidos y que nos permiten expresarnos con equidad en el espacio público. Carlos Monsiváis, tituló su texto sobre las fotografías retocadas de estudio: “Así nos gustaría ser en el caso de que no fuéramos así”, mostrando cómo “las clases populares hallan en la fotografía su oportunidad de atender el presente, arreglárselas decorosamente con las evocaciones y enviarle mensajes solemnes o cariñosos al porvenir” (Monsiváis, 1993, p. 55). Las fotografías de este archivo muestran algunas fotos que como “nombres” indican la forma autónoma de los jóvenes wixaritari de manifestarse en el espacio público y que se transforma de acuerdo con la visualidad de cada género visual.



## LA MIRADA QUE DESCUBRE (2007)

### La foto turista del viajero

**COINCIDIMOS CON FLUSSER** (1990) sobre la tecnología fotográfica que se interpone entre el mundo y la vida, y termina por dictar cómo el ser humano los vive. Según el autor, la tecnología “progresas” y aprende a mejorar “sus intenciones”, y se apodera de la vida social. En este yeiyari observamos las transformaciones de las visualidades de los jóvenes fotógrafos, a partir de que se amplía su universo visible y se descubren otros mundos fotografiables. El género de la visualidad que *descubre* nos revela el rol del objeto sumado al de la cámara. En estas fotos, pareciera que los objetos mismos desean ser fotografiados, son objetivos exóticos que han hecho soñar a los jóvenes fotógrafos en su primer viaje a la ciudad. En estas imágenes descubrimos, junto a los wixaritari, que “la magia de la foto” tiene que ver “con el objeto” (Baudrillard, 2012). No son los fotógrafos los que escogen, es la ciudad la que les impone una visualidad fotográfica y es la cámara la que les dicta cómo hacerlo.

En este capítulo nos preguntamos ¿qué desea el viajero wixárika conocer del otro? Cuando se encuentra con otro, ¿qué es lo que le llama la atención y qué es lo que la cámara le ordena mirar? El archivo que revisamos nos permite observar la visualidad de los jóvenes fotógrafos que viajan por primera vez a una ciudad. Como continuidad del yeiyari que empezó en 1997, en su propio entorno y con ningún conocimiento de la fotografía, diez años después los jóvenes aún conservan rastros del género visual que

reconoce, esta vez sumado a su primera experiencia en la ciudad, sus espacios y su gente.

Guadalajara es una de las ciudades más modernas de México. Pero conserva aún su cultura y tradición centenarias: música, fiesta y mucho tequila. [...] también es un lugar mágico. Así que déjate envolver por sus tradiciones, historia, cultura y riqueza gastronómica.

(REVISTA *MÉXICO DESCONOCIDO*).

Las fotos que mostramos en este capítulo relatan una historia diferente a la promoción turística. Los jóvenes han tenido que viajar 20 horas para llegar a un lugar que no conocen ni en fotografías, ni textos en los que la describan. Las fotos de este capítulo muestran lo que su ojo pudo mirar a partir de la cámara fotográfica.

En estas imágenes nos proponemos entender cómo la fotografía descubre el mundo ajeno. Estos retratos muestran los conceptos concretos de los fotógrafos, los de la cámara y la teoría propia de su visualidad. De alguna manera vemos como el ojo aprende una nueva lengua, nuevas “palabras visuales” para pensar el mundo y a sí mismos.

Un grupo de 31 jóvenes wixaritari de entre 13 y 16 años, salió por primera vez durante seis días de su comunidad para visitar la ciudad de Guadalajara.<sup>10</sup> De esta manera, con los profesores y padres de los jóvenes, en sesiones de consulta previas al viaje, se decidió que el viaje debía ser pedagógico: “que aprendan cómo es la ciudad por si después van a estudiar o trabajar”, “que aprendan para que cuiden su comunidad, no

<sup>10</sup> Guadalajara es la segunda ciudad más grande de México con 5 millones de habitantes. Su poblado, San Miguel Huaixtita, tiene 720 habitantes y está prácticamente aislado de los centros urbanos más grandes.

la contaminen, que no suceda como allá”. Desde la producción horizontal del conocimiento (Corona Berkin, 2019), mi interés en la investigación fue conocer la mirada de los jóvenes sobre la ciudad: cómo plasman en fotografías el relato visual de su viaje. La agenda del viaje se planificó horizontalmente a partir de ambos objetivos, los suyos pedagógicos y juveniles y los míos investigativos.

Los wixaritari son uno de los 68 pueblos originarios de México que hablan una lengua indígena y que suman más de 10% de la población nacio-

nal. Los wixaritari habitan en el occidente del país, organizados en tres comunidades: San Sebastián, Santa Catarina y San Andrés, en un territorio de 5 000 km<sup>2</sup>, de los 90 000 km<sup>2</sup> que reclaman como tierras ancestrales propias. Los datos censales informan de una población de 43 929 habitantes wixaritari (CDI, 2010), mayores de 5 años. Se rigen con un doble sistema político: el que responde a las autoridades tradicionales y el que responde a las leyes estatales y federales mexicanas.

San Miguel Huaixtita pertenece a la comunidad de San Andrés Cohamiatá. La terracería que conecta a la comunidad con la cabecera municipal fue construida en 2004, anteriormente el único acceso era en avioneta o a pie por la Sierra Madre Occidental. La electricidad llegó al poblado en 2009. En estas fotos nos proponemos entender, en horizontalidad con los jóvenes fotógrafos, cómo con la cámara se descubre el mundo ajeno.

Conforme a su cultura, el profesor Agustín Salvador, nombrado por los ancianos de la comunidad de San Miguel Huaixtita para enseñar en la secundaria, considera que el conocimiento occidental es de la misma importancia que el propio y que debe ser enseñado en sus escuelas. Pero argumenta que los dioses reconocen la esencia de todas las razas y pedirán cuentas en la otra vida en su propia lengua. El profesor de la cultura explica a sus alumnos:

En este mundo podemos creer cualquier cultura, pero cuando me muera y deje mi carne y huesos en esta tierra, los dioses van a preguntar “¿por qué me hablas de este modo? Yo te di tu lengua”... Aquí en la tierra se puede aprender mucho, pero que no se te olvide lo tuyo. Lo vas a necesitar cuando tu espíritu se vaya.

(SALVADOR CITADO EN CORONA BERKIN, 2012, P. 40).

Lo que parece decir el profesor es que su cultura se construye de manera concreta en la relación histórica con otras culturas, como un proceso de emancipación donde se integran a la propia identidad elementos ajenos que dan respuesta a nuevas necesidades. También señala que mientras no se pierda la lengua y con ella una forma propia de pensamiento, no se deja de ser wixárika.

## Los jóvenes viajeros

A diferencia del estudio realizado en 1997 (Corona Berkin, 2002), discutido en el capítulo anterior, hoy los jóvenes tienen todos alguna foto que sus hermanos mayores, tíos o visitas han tomado. Sin embargo, son pocos los que han capturado fotografías y no tienen cámaras propias. Siete de los 31 jóvenes tienen una televisión, pero la usan para ver películas con el DVD ya que la señal de TV se recibe por vía por satélite y el servicio debe ser contratado y pagado.

### Hacer fotografías

Como parte de la experiencia, a su llegada a la ciudad se repartieron 31 cámaras fotográficas de un solo uso con 27 fotografías cada una. Se instruyó a los jóvenes en el uso técnico de las cámaras y se les invitó a fotografiar la ciudad como “investigadores” de la misma. Al final del viaje se recogieron las cámaras, se revelaron, arrojando 696 fotografías. Como en las anteriores ocasiones, una copia se regresó a cada fotógrafo y se guardó otra como acervo para esta investigación. Con la devolución de las fotos, también se conversó con los fotógrafos sobre sus fotografías.

### La ciudad y su fotografía

Una clasificación posible a partir de temas nombrados y de acuerdo con los objetos que aparecían en primer plano se encontraron: animales del zoológico (24.56%), edificios (23.70%), gente (22.27%), fuentes (10.20%), autos (3.44%), otros (10.77%) y fotografías mal logradas (5.02%). Otra clasificación es la que realizamos ahora, 15 años después de la experiencia fotográfica en la ciudad.

Lo que vemos ahora es la tensión entre la mirada wixárika y la tecnología. Los jóvenes se debaten entre lo que ven y lo que el objetivo de la cámara (en su doble sentido de meta y lente que proyecta y define la foto) les permite hacer. Lo visible sobrepasa el campo visual de la cámara y no hay foto que pueda devolver al fotógrafo lo que experimenta. Tampoco el movimiento de *paneó* del transporte donde viajan, permite ver más ampliamente a través de la lente. Los fragmentos son reducidos y muchas veces sin foco. El deseo de capturar su propia imagen debe contar con la foto hecha por otra persona, no siempre de su agrado. En

un intento que se adelanta a las *selfies*, los jóvenes experimentan tomándose fotos frente a un espejo.



**EN UN PRIMER MOMENTO** llama la atención que el porcentaje de personas no sea el más elevado. En investigaciones clásicas como la de Bourdieu en Francia, 74% de las fotografías se hicieron de personas. En la experiencia descrita en el capítulo anterior, con jóvenes fotógrafos en la sierra, también se rebasó 65% de fotografías de ellos y sus familiares y amigos.

Sus fotos son grupales, si bien el grupo no es el centro, ya que el fotógrafo modifica el lugar desde donde hace la foto para que el contexto se vea lo mejor posible. Las fotos de sí mismos solos, reproducen la misma visualidad de la experiencia de 1997, el intento de que se vean con el entorno. Se experimentan gestos y poses que simulan las de la ciudad: “chicos malos”, y mujeres que compran zapatos de tacón. El ser humano y la centralidad que la cámara puede ofrecer se ven aquí en disputa. Los jóvenes buscan en la ciudad su pertenencia a un todo. Por eso giran su cámara para incluir lo posible en la foto, aunque saben que es reducido y se frustran con las limitaciones.

La arquitectura urbana llama especial atención. Grandes edificios, fuentes de agua decorativas, cables eléctricos que cuelgan desordenados. Sus fotos son generalmente sin personas, y cuando las hay, buscan esos entornos y posan en la ciudad moderna. Los lugares elegidos para posar no son los designados por la norma turística. Es interesante observar que la norma para una “buena” foto está bien definida. En Francia, los laboratorios que revelan las fotografías comercialmente deciden si una foto no está dentro de la norma y no la cobran al fotógrafo. Sin embargo, también se reconoce que el autor de la foto puede gustar de la toma y el laboratorio agrega un pequeño mensaje que dice: “Usted podrá despegar fácilmente esta etiqueta [fuera de la norma] si desea conservar la foto” (Chéroux, 2018, p. 45).

Los fotógrafos wixaritari han puesto una especial atención en “la naturaleza” en sus fotografías de 1997 y 2017. Con Simmel entendemos por naturaleza, “la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido surgir y

desvanecerse de formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal” (2014, p. 8). En este sentido, la visualidad previa de los jóvenes parte de una experiencia que se mira en 360°, el entorno, el cielo, las montañas, los árboles y la gente; el mundo y nosotros allí. La experiencia fotográfica en la ciudad empieza por reducir la “naturaleza”, no porque no sea verde o esté compuesta de cemento y construcción “artificial”, sino porque es contradictoria a la idea de naturaleza continua, la ciudad es una visión fragmentada. Si no fuera que miramos en la ciudad por trozos, también podríamos quizás pensar en la “naturaleza urbana”. Pero cuando vemos la ciudad por partes, si la cámara no puede abarcar la inmensidad de los rascacielos o la altura del agua de las fuentes, o los cuerpos completos de las personas, deja de ser “naturaleza”, “puesto que solo puede ser “naturaleza” dentro de esa unidad sin límites, “solo como ola de esa corriente global” (Simmel, 2014, p. 8).

No hay palabra en wixárika para decir “paisaje” (o un fragmento socialmente delimitado de la naturaleza). Cuando se habla de su entorno lo llaman “naturaleza” y le llaman “urbano” a todo lo que empieza en la carretera. Urbano se refieren donde inicia el asfalto y el automóvil empieza a ir tan rápido que interrumpe la “naturaleza” con fragmentos que no se detienen, es allí donde empieza el espacio urbano.

Pasamos por la Mojonera, el Duraznito, la Matamuurita y el límite de Tateikie. Después en la Santa Cruz empezó la carretera pavimentada y de allí el camión parece que se voló y ya no se veían los árboles

(ABUNDIO MEJÍAS, VIAJERO).

La disolución de la visualización de la naturaleza en beneficio del fragmento y los paisajes se convierte con la cámara en la manera de ver el mundo. Cuando los detalles, las cosas separadas de su inserción en la naturaleza, las personas solas, lejos de su pertenencia a la comunidad o al grupo, cuando la cámara los convierte en partes funcionales sin necesidad de ser parte de un todo, hablamos de la visualidad que descubre. Con la delimitación que nos impone la cámara, nuestra visibilidad se transforma y con ella la manera de pensar los detalles, los fragmentos, el conocimiento, la vida en común.

El espacio de la política es el lugar de encuentro de los muchos otros que todos somos. Tiene que ver con el espacio donde dos procesos distintos se conjugan: el de las políticas públicas, y el de los procesos de emancipación (Rançière, 2005). Las políticas públicas (económicas, educativas, científicas, etc.) imponen los “nombres correctos”, es decir las etiquetas que otorgan jerarquía social. Pero también se generan los “nombres incorrectos”, que son los propios y son producto de un proceso emancipatorio. El espacio político será entonces el terreno del encuentro entre ambos “nombres”. Ahora bien, cuando la fotografía del “nombre correcto” se reduce a primeros planos homogeneizados, y desaparecen los planos amplios que permiten expresar la diversidad, ¿qué es lo que queda de los “nombres incorrectos”, los propios? ¿del derecho a *contar la propia historia*?

Martín-Barbero y Ochoa Gautier señalan:

La polisemia del verbo contar no puede ser más significativa: para que la pluralidad de las culturas del mundo sea política y económicamente tenida en cuenta, es indispensable que la diversidad de identidades pueda ser contada. Pues la relación de la narración con la identidad no es sólo expresiva sino constitutiva: es en la diversidad de los relatos que la identidad cultural se construye.

(MARTÍN-BARBERO Y OCHOA GAUTIER 2005, PP. 3 Y 4).

En otras palabras: ¿con las visualidades definidas por la tecnología fotográfica, hay lugar para el relato de la diversidad o nos unificamos en una visualidad homogénea? Los jóvenes wixaritari descubren que el espacio público, cuando se vive, ofrece un escenario lleno de diversidad pero que en la ciudad se subsume en la publicidad: los jóvenes comentan: “no quería que saliera eso (Corona Berkin, 2011b)”, “compramos allí porque la tienda dice que es la de ‘mejor precio’”. “No tomamos foto de la gente de la ciudad porque no la conocemos, no nos interesa”.

El espacio público con el que topan los jóvenes en la ciudad se ve reducido por la publicidad, los espectaculares, la propaganda política. El espacio de lo social está en manos de las marcas de las empresas, omnipresentes en la ciudad.

Nosotros descubrimos a través de sus fotos, que vivimos en *ciudades invisibles* como las nombra Italo Calvino (1991): Guadalajara para los jóvenes viajeros es la ciudad de los deseos donde la opulencia es abrumadora; la ciudad de los lenguajes desconocidos, nuevas metáforas y modas; la ciudad de los otros, los que no conocemos; la ciudad sin historia, cuando sin contexto, vacía de vivencias, la ciudad es sólo un escenario.

Al poner en contacto en las fotos miradas diversas, al presentar la mirada indígena sobre sí mismos y allí mirarnos a nosotros, aprovechamos la condición de toda existencia, un ellos que delimita el nosotros. En la interacción, siempre está presente el otro. La cuestión decisiva no es llegar al perfecto consenso de un nosotros sin conflicto, sino reconocer los conflictos, volverlos fundadores y establecer la diferencia entre ellos y nosotros sin negarla como constitutiva necesaria de la vida en común.

## LA MIRADA QUE SE MIRA: FOTOGRAFIAR 25 AÑOS DESPUÉS

### La política y la era del primer plano

ES DIFÍCIL RELACIONAR EL FUTURO DE LA VISUALIDAD con la tecnología fotográfica y pronosticar sus consecuencias en el espacio público. Sin embargo, algunos cambios culturales sobresalen a partir de la invasión fotográfica del mundo. La cuarta parada en el yeiyari de la fotografía me hace pensar que la cámara fotográfica no es sólo una “extensión” en el sentido de McLuhan, no es una “prótesis”, es la mutación de la mirada misma como órgano cognitivo. La fotografía en primer plano, sugerida por la *selfie* y la foto celular, limita la diversidad de lo visual, la información del contexto, la autonomía de la propia mirada y la interrelación en el espacio público. Con el primer plano se juegan los espacios clave de la política: el lugar del otro, la propia identidad, la información contextual para responder y crear diálogo.

La vista es el sentido más importante del ser humano para recoger información, de acuerdo a Edward T. Hall y a los biólogos, químicos e ingenieros que aportan a la proxémica y al conocimiento del comportamiento social de los sentidos. Ellos nos señalan que el ser humano transitó del olfato a la vista como sentido principal, cuando migró de la tierra a las copas de los árboles.

El ojo abarcó mayores extensiones y así pudo el ser humano adquirir la capacidad de planear, completar información desde su entorno visual amplio, favoreciendo finalmente el pensamiento abstracto. Un olfato, más

emotivo y sensual, quizá nos hubiera llevado por un camino contrario. Así se redefinió la situación humana. El ojo tiene 18 veces más neuronas que el nervio coclear (oído) y recibe 1 000 veces más información que dicho órgano. El oído es especialmente eficaz hasta 6 metros. El ojo puede recibir información amplia a 100 metros y sigue siendo eficaz a 1.5 kilómetros. El olfato y el tacto necesitan gran cercanía para percibir y comunicar. ¿Qué sucede en una sociedad que desestima con planos cercanos, la gama visual de la que sería capaz el ser humano? En el espacio público, donde todos nos ponemos de acuerdo, ¿qué significa ver “menos”?

Además, manipulados los colores, la luz, las sombras, los rasgos de los fotografiados... ¿qué permanece? Ya no se puede decir que con la foto registramos y compartimos lo que era, ya que en realidad nunca fue así.

Con relación a la fotografía, hay nombres visuales “correctos”, esos formulados por las instituciones que mantienen el poder y definen cómo somos, y hay fotografías “incorrectas”, que son las que cada uno desea hacer de sí mismo. Ser indígena bien puede ser desde la foto correcta, la de arte, la prensa, el INI-CDI, o se puede ser indígena desde la foto *incorrecta*, la que se toman como desean ser vistos. El espacio político será entonces el terreno del encuentro entre ambos “nombres”, pero cuando la fotografía del “nombre correcto” se reduce a los primeros planos homogeneizados, y desaparecen los planos amplios que permiten expresar el contexto, ¿qué queda del derecho a contar relatos propios? Queda claro que la identidad no se construye sola y frente al espejo, sino que se cuenta frente a otros. Con las identidades definidas por la tecnología fotográfica, que compone relatos siempre iguales, desaparecen las particularidades del “nombre propio”, y nos unificamos en una identidad visual homogénea. Por ello Marie-José Mondzain (2016) sugiere que la imagen mata. Mata cuando en primer plano desidentifica, y cura cuando devuelve una imagen contextualizada que nombra.

Los planos cercanos borran la diferencia porque reducen lo visible a la emoción pura y altamente estereotipada. En ese primer plano repetitivo, no hay un “otro” para hacer de mí un yo que se construye frente a un tú. ¿Cómo mantener los cuerpos políticos de la diversidad, vigentes en las fotos que producimos? Cuando es tal la homogeneidad, la fotografía ya no puede ser respondida, no comunica, y la diversidad no es visible.

Ángel Rama nos mostró cómo la escritura transformó la cultura. Aprendimos a ver, pensar y actuar con el sistema de la escritura. Este sistema fue especialmente útil para el control social durante la Colonia. El saber que impuso la escritura hizo surgir las ciudades ideales organizadas por “una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico” (Rama, 2009, p. 35). Para esta manera de transformar la vida en la ciudad y por ende en la sociedad, fue indispensable una capacitación previa en la escritura. Tenía que ser un “proyecto racional” que instaurara un orden a los signos. En América Latina se diseñaron ciudades particulares, inspiradas en la escritura, daba orden a las calles, a los mapas, a los lugares que correspondían a cada grupo social, también aparecieron los escribanos para dar fe y escriturar la propiedad del suelo. De esta manera la escritura poseía la rigidez necesaria para construirse en poder autónomo y ordenaba y se esperaba que perpetuara la estructura económica y cultural que el poder ansiaba.

El análisis de nuestro acervo fotográfico nos permite ver otra reestructuración de la experiencia social. La aparición de la cámara transforma esa mirada lineal de la escritura por otra propuesta que arrastra otro sueño del poder. La invención de la fotografía y su desarrollo tecnológico, sustituyen hoy la mirada lineal por la de la imagen. La estructuración mecánica de la experiencia visual transfigura no sólo el ojo sino nuestros actos políticos, públicos, hasta nuestros sentimientos y deseos. Paradójicamente, fue el ser humano quien inventó la cámara que ahora produce al fotógrafo.

Hemos visto en este acervo cómo el fotógrafo, sin sentirlo, juega al ritmo de la propuesta de la máquina. El concepto de apropiación, en el sentido de Bourdieu, donde la máquina propone instrucciones de uso y el *habitus* marca la distinción, se vuelve cada vez más obsoleto. Las cámaras hoy se hacen cargo del ojo y de fijar y de estandarizar con un mismo lenguaje, la visualidad del ser humano.

Esta discusión considera a la foto como extensión del *léxico encarnado* (Rorty citado en Oliveira, 2014) que todos somos. La foto como “léxico visual” encarnado en el ojo jerarquiza y define lo que podemos mirar. Las fotos que tomaron los wixaritari durante 25 años, nos ayuda a abandonar la idea de que todo ojo humano mira y capta el mundo “a su manera”. Nos ayuda a ver la transformación de la visualidad que acompaña al celular

y a las fotografías que se hacen con y para las pantallas, y de esta misma manera las nuevas fotografías que habitan nuestro mundo.

En 25 años de fotografía wixaritari hemos visto cómo las tomas y los temas se modifican de acuerdo con las experiencias con las cámaras –en un primer momento con cámaras de un solo uso y posteriormente con celulares–. A continuación, observamos el impacto de las cámaras en el ojo humano.

Chela Salvador, una madre de familia del centro educativo Tatutsi Maxakwaxi nos traduce el concepto cámara fotográfica: “*Nenaka’uki* significa hacer una copia de un bordado, de los detalles, para que la bolsa o el bordado salgan idénticos a la muestra. Si es una copia de la persona, igual la cámara es la encargada de que salga idéntica”.

Lo que ponemos en relieve es qué copia, cómo lo hace, quién lo hace en un *weiyari* de 25 años en una comunidad *wixárika*.

En algunas fotografías veremos más claramente el *nenaka’uki*. Así son las fotos de 1997. A diferencia de las fotos 20 años después, tomadas en 2017, donde la “copia” parece menos relevante y en las fotografías dominan los primeros planos de rostros, gestos y poses. Las fotografías de 2017 anuncian ya una transformación de la mirada. Al mostrar una tendencia clara a desaparecer los planos generales, amplios y contextualizados –de ninguna foto en plano medio o primer plano en 1997, encontramos 100% en planos medios y primeros planos en 2022–, podemos afirmar que las fotos cumplen con otro impulso: ¿será que las fotografías actuales, de primeros y planos medios, están hechas menos para el recuerdo y la memoria, y más bien para las apariciones virtuales que, con caras y gestos, nos dan existencia en las redes sociales? Mientras las fotos de 1997 intentaban sacar la copia de la realidad para el recuerdo permanente, “por si se muere mi mamá” –comenta una joven en 1997–, las de 2022 buscan la existencia efímera pero compartible con la comunidad de jóvenes que se iniciaba entonces en el celular. Fontcuberta hace un comentario similar: “Hoy quienes más fotos hacen ya no son los adultos, sino los jóvenes y los adolescentes. Y las fotos que hacen no se conciben como documentos, sino como divertimentos, como explosiones vitales de autoafirmación; ya no celebran la familia ni las vacaciones” (Fontcuberta, 2015, p. 29).

En las fotografías más recientes, tomadas en su comunidad, pero 25 años después, vemos nuevos temas y tomas. Además, la recolección de las fotos fue diferente. Este nuevo aporte de fotografías al acervo quedó en manos de los mismos jóvenes del centro educativo Tatutsi Maxakwaxi. Son ellos los que eligieron tomarse fotos con celulares y compartirlas con Xikúrima Salvador quien fue una de las fotógrafas de las experiencias anteriores. Ella misma se propuso como investigadora, llevando la horizontalidad a su práctica ideal, para terminar este libro. Xikúrima recolectó 100 fotografías hechas con celulares. También aplicó una encuesta preliminar a los nuevos fotógrafos y participó en la reunión de análisis con profesores del centro educativo Tatutsi Maxakwaxi.

A continuación, la comparación de los cuatro momentos del yeiyari de la fotografía wixárika.

Año	1997	2007	2017	2022 (%)
<b>Plano general</b> La escala de la figura humana dentro del encuadre es pequeña	100	100	33.3	0
<b>Plano medio</b> Límites superior e inferior del cuadro limitan extremidades	0	0	62.9	73
<b>Primer plano</b> Sólo el rostro o acercamiento al objeto	0	0	3.7	26.7

**Tabla 3.** Tomas de fotografías en los años 1997, 2007, 2017 y 2022

	1997	2007	2017	2022 (%)
Gente	64.5	22.3	43.5	100
Campo/animales	26.8	24.1 <sup>11</sup>	23.9	0
Cosas	7.3	48.1	28.9%	0%

**Tabla 4.** Temas de las fotografías en los años 1997, 2007, 2017 y 2022

La aparición del teléfono con cámara, llamado teléfono inteligente o *smartphone*, ha

<sup>11</sup> Tomaron fotos a los animales del zoológico, a los que nunca habían visto “cercados”.

redefinido nuestra visibilidad. El tema, por ejemplo, es un elemento en el género visual. Podemos distinguir las fotografías hechas para recordar momentos personales y familiares, de las fotos hechas “para existir”. Frente a los testimonios fotográficos analógicos que parecían *representar* la realidad (aunque sabemos que la ajustaban), hoy la realidad se *construye* en la fotografía digital del *smartphone* y su amplia capacidad de modificarla.

La foto es hoy más que nunca significado. El significado de la foto cumple con una práctica institucionalizada, mecanizada, homogeneizada. La *significancia* es el sentido en cuanto es producido sensualmente (Barthes, 1986), pero en la *selfie* hasta la sensualidad es uniforme porque es la cámara quien la define así.

Este libro no es una investigación especializada en el ojo físico, la cámara, o la fotografía. Es una investigación que se interesa por los cambios en la visualidad humana, en lo que puede ver a partir de la tecnología fotográfica y su impacto en la cultura.

Tal y como lo anuncié, mi objetivo era responder tentativamente a la historia de la transformación de la visualidad, intentando pensar si estamos asistiendo a un cambio profundo en la capacidad de ver que tiene nuestro ojo. Creo al respecto, con las fotografías wixaritari de estos últimos 25 años, haber proporcionado algunos indicios de que así es. En una conversación entre fotógrafas de los primeros géneros visuales, expresaron los cambios así:

Ahora solo le quieren tomar a su personalidad... se acercan mucho a la cámara. Antes pensábamos lo que íbamos a sacar y sacábamos varias fotos de los pasos [del proceso]. Ahora se toman y toman fotos para subirlas al Facebook.

NOEMÍ SALVADOR Y YERANIA CARRILLO SALVADOR  
(Fotógrafas de 1997 comentan las de 2017).

Por otro lado, no pretendo que este sea un discurso nostálgico de las antiguas fotografías o formas de ver. Potenciada por la pandemia y el uso generalizado de las plataformas virtuales, la nueva forma de ver y de hacer fotografías puede librarnos del dictado de las instituciones hegemónicas, es decir de la fotografía del especialista (periodista, antropólogo, crítico de arte). Además, la práctica fotográfica democratizada, hecha por cual-

quiera de nosotros, hoy puede desmitificar el régimen de fe en la tecnología fotográfica, será como dice Brea, “un paso más en la secularización de la sociedad” (2007, p. 164). Sin olvidar a Walter Benjamin (2005), que vio en la reproducción mecánica, la posibilidad de que todos seamos productores de imágenes y no sólo lo sean unos cuantos privilegiados.

Sin embargo, el análisis de nuestro acervo fotográfico nos permite ver otra reestructuración de la experiencia social. Una experiencia más homogénea, modificada por la cámara que con la irrupción de primeros planos nos limita ver los nombres “incorrectos” (esos fuera de la norma hegemónica y “correcta”), que finalmente son los que aportan diversidad, conflicto y diálogo en el espacio público. La estructuración mecánica de la experiencia visual transfigura no sólo el ojo, sino al reducir lo que podemos ver, impacta en nuestros actos políticos, públicos, privados, y hasta nuestras reflexiones, sentimientos y deseos.

Se puede observar en el acervo de fotografías del INI-CDI con el que trabajamos, con las fotos turísticas, publicitarias, científicas, etc., que los fotografiados por su lado, están expuestos a que se les tatúe una forma de verse, una identidad, un nombre visual “correcto” con el que serán reconocidos. El riesgo también lo corre el fotógrafo, su ojo será penetrado por la cámara y su ojo no podrá ver después otra cosa que no sea el patrón del “dibujador”, una de las piezas de la máquina penitenciaria tatuadora de Kafka (2019). El fotógrafo parecerá ser “juez, constructor, químico y dibujante”, pero de todo esto se encarga en verdad la cámara instrumentada por el ojo disciplinado.

El archivo no es simplemente una fuente de información, sino que es un agente histórico de construcción de identidad. Lo que se encuentra en el archivo de las fotos hechas por los wixaritari tiene implicaciones no sólo para escribir el yeiyari, sino para el destino de los pueblos indígenas. Este acervo es de gran envergadura para la historia de la comunidad wixárika.

En el transcurso de 25 años se cumple una caminata íntegra, desde sus primeras fotos, hasta las fotos después del celular. Es una historia de la visualidad que nos acompaña, y que está aún por desarrollarse.

Con Belting cerramos: “Lo que las culturas hacen con imágenes y cómo captan el mundo con imágenes nos conduce al centro de su modo de pensar” (2012, p. 17). Será momento de pensar si la enorme expansión de fotografías que pueblan el mundo hoy está ayudando a pensar un mundo mejor.



## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G.** (2010). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-Textos.
- ANDERSON, B.** (1983). *Imagined Communities: Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- BAJTIN, M.** (2003). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.
- BARTHES, R.** (1986). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Siglo XXI Editores.
- (1994). *La cámara lúcida*. Ediciones Paidós Ibérica.
- (2011). *S/Z*. Siglo XXI Editores.
- BAUDRILLARD, J.** (2012). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu Editores.
- BELTING, H.** (2012). *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Ediciones AKAL.
- BENJAMIN, W.** (2005). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.
- BONFIL BATALLA, G.** (1993). Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados en E. Florescano (comp.). *El patrimonio cultural de México*. CONCA/FCE.
- BOURDIEU, P.** (1979). *La fotografía. Un arte intermedio*. Editorial Nueva Imagen.
- BREA, J.** (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image en J. Brea. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. Ediciones AKAL.
- BUCK-MORSS, S.** (1991). *Walter Benjamin and the Arcades Project*. MIT Press.
- CALVINO, I.** (1991). *Las ciudades invisibles*, Minotaurio.
- COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS [CDI]**, (2007). *60 años de memoria visual con los pueblos indígenas*. CDI.

- **COMISIÓN NACIONAL** para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas [CDI], (2010). *Población indígena por municipio de CDI*. CDI.
- (2018). *70 años al servicio de los pueblos indígenas (Agenda 2018)*. CDI.
- CHÉROUX, C.** (2018). *Breve historia del error fotográfico*. Ediciones Ve.
- CORONA BERKIN, S.** (2002). *Miradas entrevistas. Aproximaciones a la cultura, comunicación y fotografía huichola*. Universidad de Guadalajara/CONACYT.
- (2007). *Fotografías de indígenas. 150 años de visibilidad “correcta”, Versión*, núm. 20, diciembre de 2007. Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco.
- (2011a). *La fotografía de indígenas como patrimonio nacional*. La fototeca del INI-CDI en G. de la Peña (ed.). *La antropología y el patrimonio cultural de México* (pp. 107-128). CONACULTA.
- (2011b). *Postales de la diferencia. La ciudad vista por fotógrafos wixáritari*. CONACULTA.
- (2012). *La intervención como artefacto de investigación Horizontal en M. Pérez-Daniel y S. Sartorello (coords.). Horizontalidad, diálogo y reciprocidad en los métodos de investigación social y cultural* (pp. 35-44). Centro de Estudios Jurídicos y Sociales Mispat.
- (2019). *Producción horizontal de conocimiento*. CALAS.
- CRESPO, C., H. MOREL Y M. ONDEJ** (2015). *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. CICCUS.
- DE LA PEÑA, G. Y L. VÁZQUEZ LEÓN** (coord.) (2002). *La antropología sociocultural en el México del milenio. Búsquedas, encuentros y transiciones*. INI/CONCA/FCE.
- FERRY, E.** (2011). *No sólo nuestro patrimonio, valor y colectivismo en una cooperativa guanajuatense*. El Colegio de Michoacán.
- FLUSSER, V.** (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas.
- FONTCUBERTA, J.** (2015). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- GRIMSON, A.** (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI Editores.
- GUÍZAR-VÁZQUEZ, F.** (2009). *Wixaritari (huicholes) y mestizos: análisis heurístico sobre un conflicto intergrupalo*. *Indiana*, vol. 26, pp. 169-207.
- INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA [INI]** (1964). *Realidades y proyectos: 16 años de trabajo*. INI.
- (1978). *INI, 30 años después. Revisión crítica*. INI.

- \_\_\_\_ (1988). *INI, 40 años*. INI.
- \_\_\_\_ (1999). *Instituto Nacional Indigenista 1948-1998*. INI.
- JURÁNKOVÁ, M. (2015). El perfil comunicativo de los huicholes que viven en la ciudad. *Comunicación y Sociedad*, 4(7), 147-178.
- KAFKA, F. (2019). *En la colonia penitenciaria*. Acantilado.
- KOSELLECK, R. (2006). Me desagrada cualquier memoria colectiva. *Ñ. Revista de Cultura*, núm. 130.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2009). Cuando la tecnología deja de ser una ayuda didáctica para convertirse en mediación cultural. *Revista electrónica Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 10 (1), 19-30.
- \_\_\_\_ Y A. OCHOA GAUTIER (2005). Políticas de la multiculturalidad y desubicaciones de lo popular en D. Mato, *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.
- MARTÍNEZ SALVADOR, A. Y S. CORONA BERKIN (2018). *Nuestro libro de la memoria y la escritura. Apuntes para la enseñanza de la cultura wixárika*. Universidad de Guadalajara.
- MONDZAIN, M. (2016). *¿Pueden matar las imágenes?* Capital Intelectual Ediciones.
- MONSIVÁIS, C. (1993). "Así nos gustaría ser en el caso de que no fuéramos así": los estudios fotográficos. *Luna Córnea*, 3, 54-61.
- OLIVEIRA NETO, A. (2014). *La filosofía latinoamericana como política cultural*. Ediciones Universidad Santo Tomás.
- RAMA, A. (2009). *La ciudad letrada*. Fineo.
- RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. ContraTextos.
- RUIZ MONDRAGÓN, L. Y L. VARGAS ROJAS (2003). *Centro de investigación, información y documentación de los pueblos indígenas en México. Guía general*. CDI/CIESAS.
- RUVALCABA, G. Y R. RABIELA (2002). *El mundo indígena iconografía de luz*. Disco compacto.
- SAHLINS, M. (1992). *Islands of History*. The University of Chicago Press.
- SCOTT, J. (1995). Multiculturalism and the Politics of Identity en J. Rajchman, *The Identity in Question*. Routledge.
- SIMMEL, G. (2014). *Filosofía del paisaje*. Casimiro Libros.
- VARGAS LLOSA, M. (1995). *El hablador*. Editorial Seix Barral.
- VILLORO, L. (1993). Aproximaciones a una ética de la cultura en L. Olivé (coord.). *Ética y diversidad cultural*. FCE/UNAM.



Entre miradas 25 años de fotografía wixárika  
Taxet+rátute yeiyarieya 25 witaari panuyemie

*Queda claro que la identidad  
no se construye sola y frente al espejo,  
sino que se cuenta frente a otros.*

*Según se tiene noticia, ningún joven wixárika de San Miguel Huaixtita había tenido acceso a una cámara fotográfica antes de abril de 1997.*

1997

---



























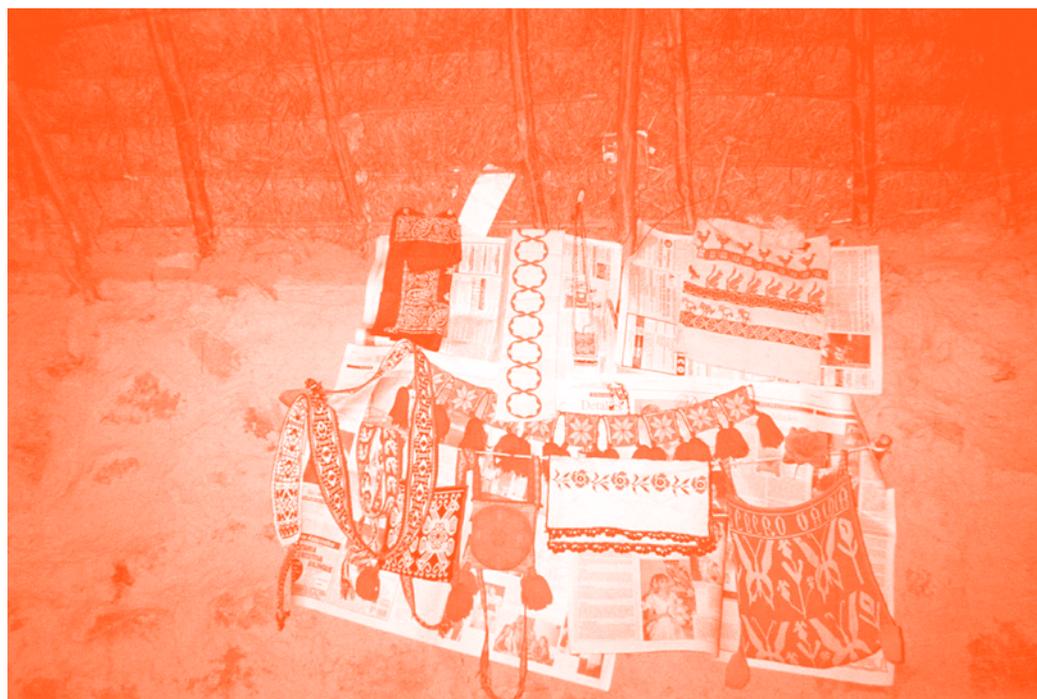














*Al referirme a la fotografía como dispositivo, busco la capacidad que tiene la foto de transformar las visualidades, la imagen de uno mismo y de los demás.*



























*No son los fotógrafos los que escogen,  
es la ciudad la que les impone una  
visualidad fotográfica y es la cámara  
la que les dicta cómo hacerlo.*

2007

---





























*Con la delimitación que nos impone la cámara, nuestra visibilidad se transforma y con ella la manera de pensar los detalles, los fragmentos, el conocimiento, la vida en común.*







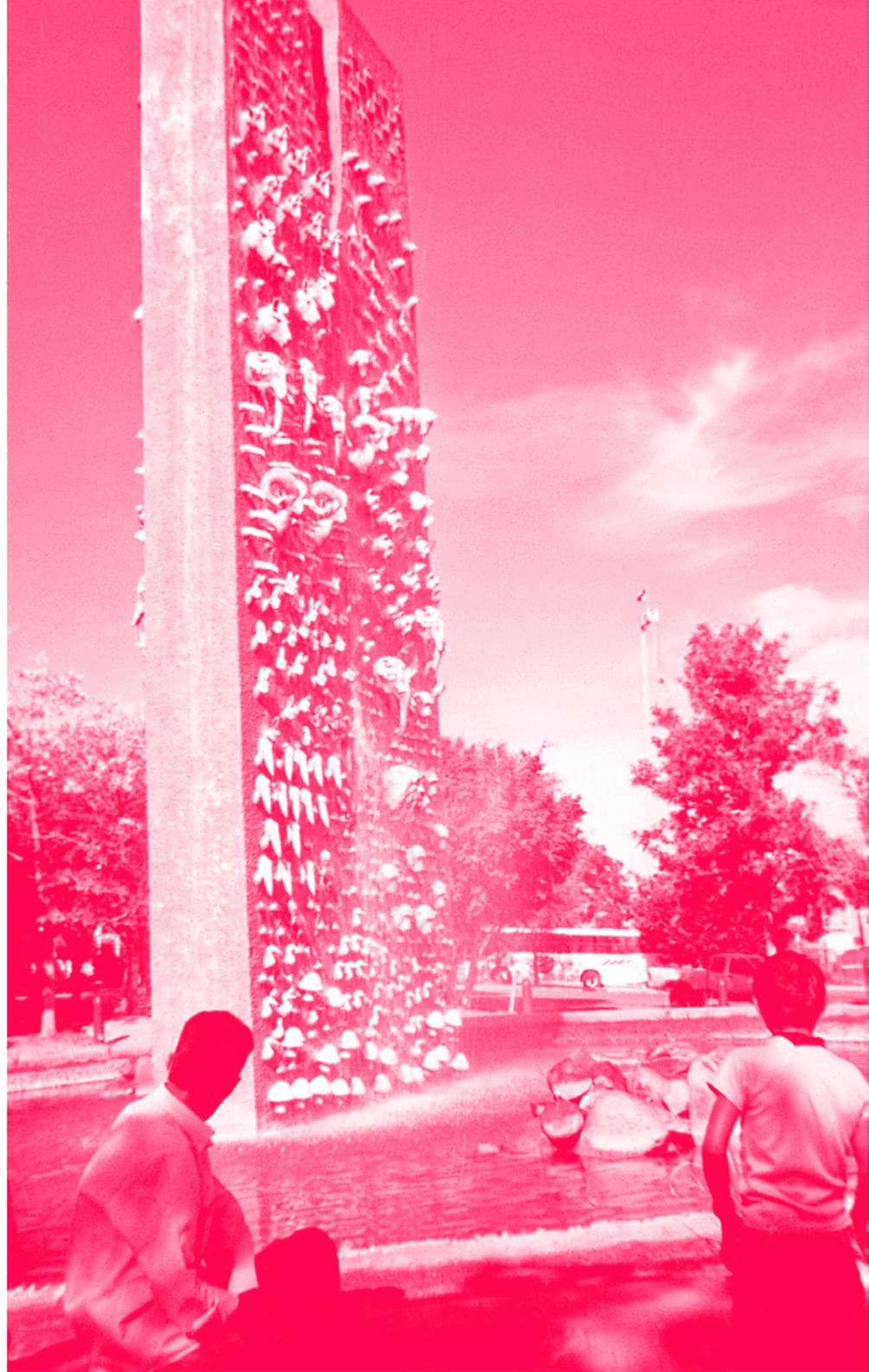




















*[...] El ojo aprende una nueva lengua, nuevas “palabras visuales” para pensar el mundo y a sí mismos.*













*¿Con las visualidades definidas por la tecnología fotográfica, hay lugar para el relato de la diversidad o nos unificamos en una visualidad homogénea?*

2017

---









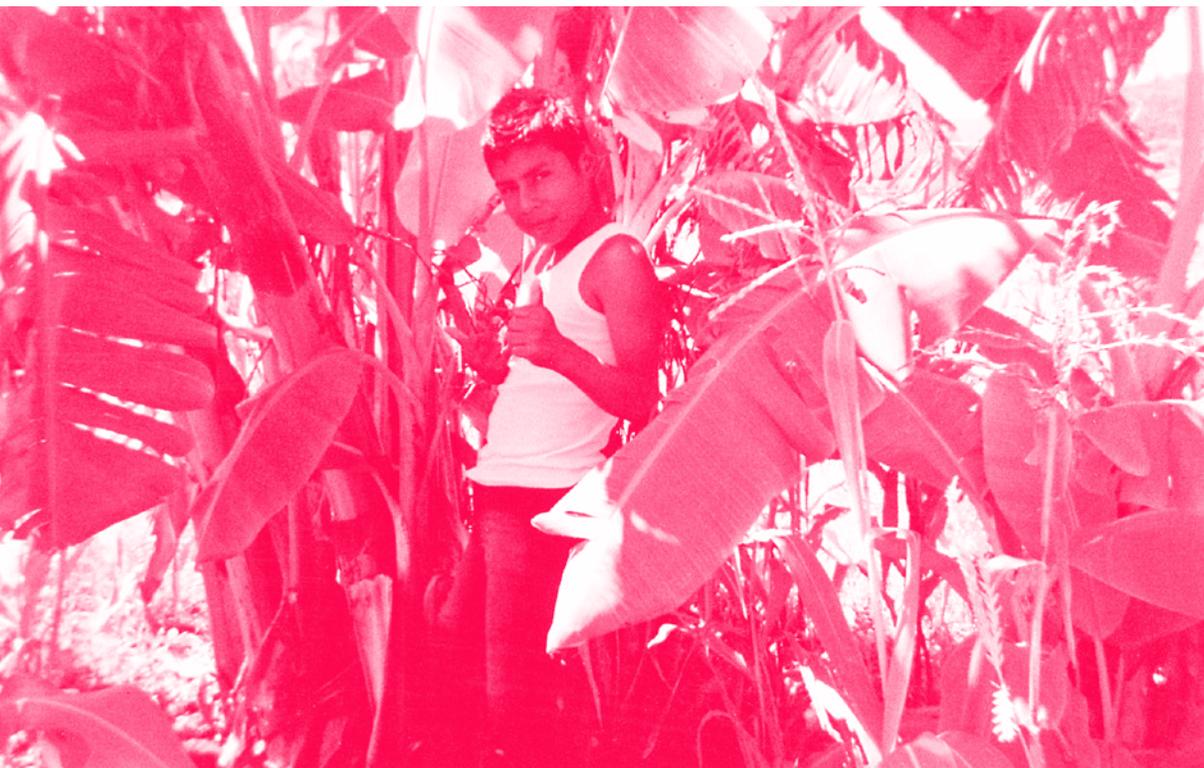














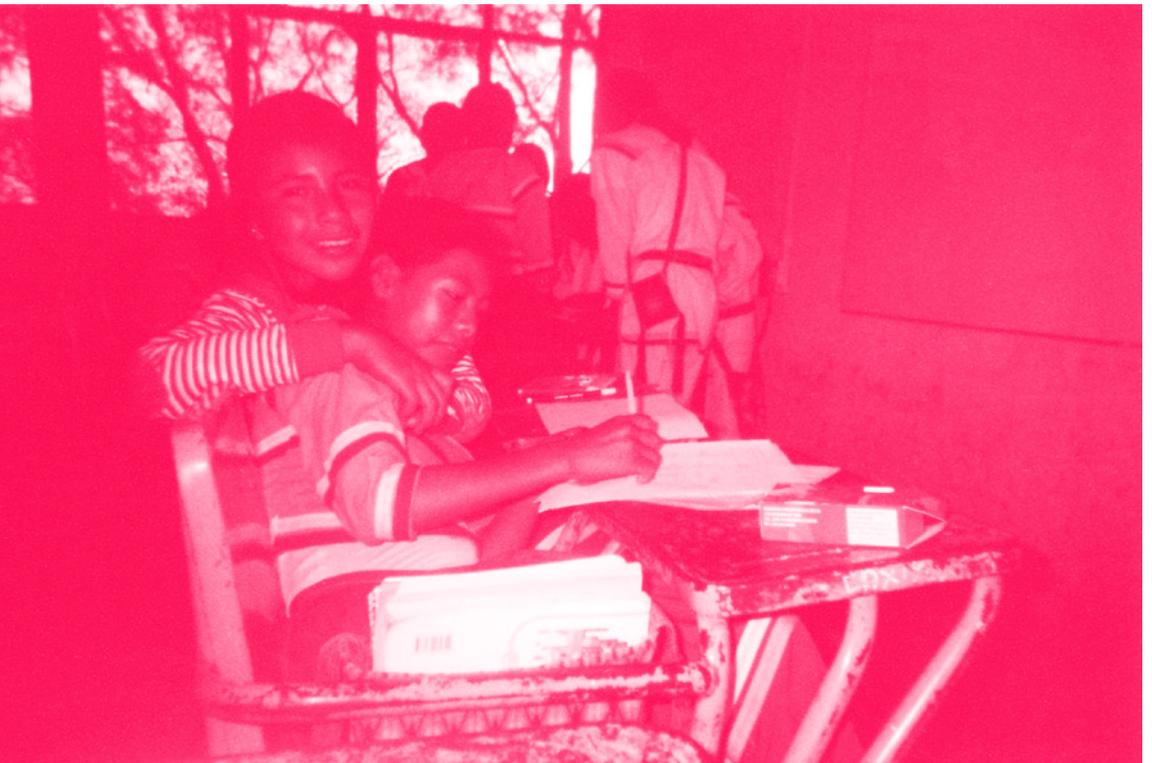








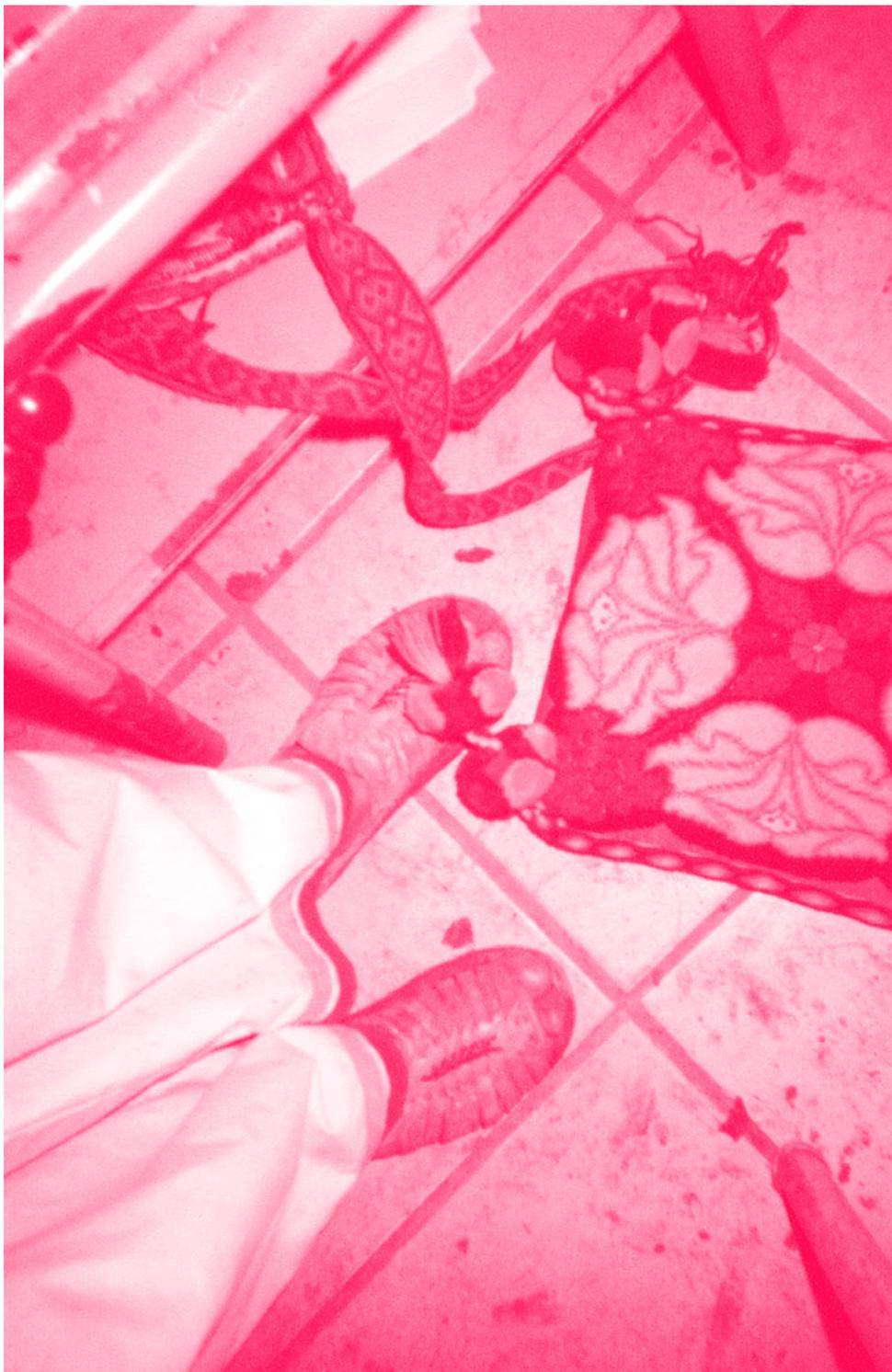














Mayra Mejia Carrillo



Mayra Mejia Carrillo











*En su existencia natural, cada cosa está ubicada en el constante fluir de acciones y objetos, y cada uno tiene sentido en cuanto elemento del conjunto natural, aquí el ser humano incluido.*















Karem Belén Montoya Robles



Afra Nayely López Hernández



Afra Nayely López Hernández



Paloma Salvador









*Con el primer plano se juegan  
los espacios clave de la política:  
el lugar del otro, la propia identidad,  
la información contextual para  
responder y crear diálogo*

2022

---



















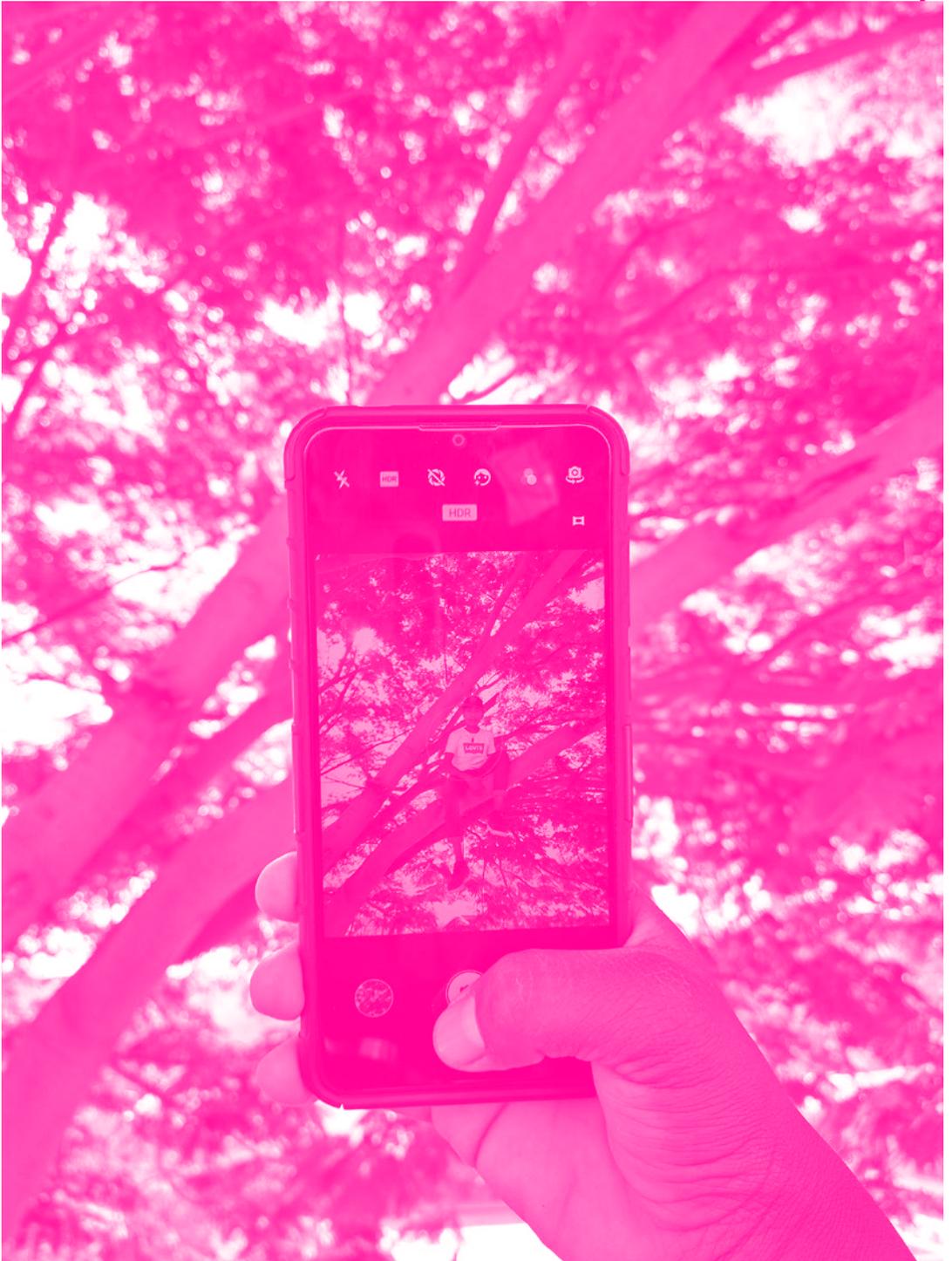


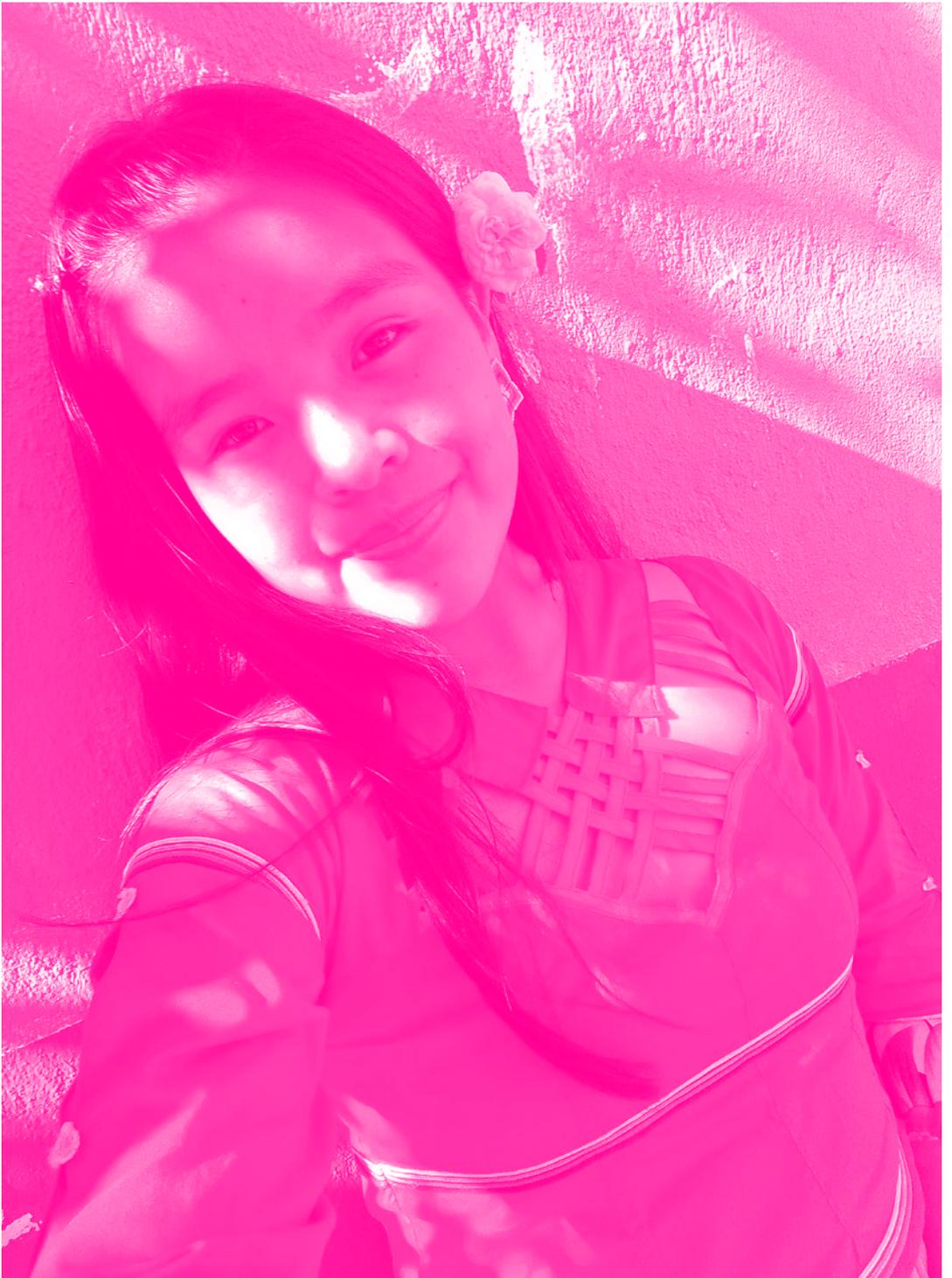
*Ahora solo le quieren tomar a su personalidad...se acercan mucho a la cámara. Antes pensábamos lo que íbamos a sacar y sacábamos varias fotos de los pasos, [del proceso]. Ahora se toman y toman fotos para subirlas al Facebook.*



Mariana de la Cruz Carrillo







Linda Alondra Robles Ortiz



Mariana de la Cruz Carrillo



















Magnolia Aranzasu Hernandez Diaz

















1997

María Elena Salvador, portada  
 Adriana Carrillo Robles, 76  
 Francisco Mejías Carrillo, 77  
 Viviana Ortiz Enrique, 78  
 Angélica Cosío Candelario, 79  
 Evaristo De La Cruz Carrillo, 80  
 Marcelino De La Cruz Hernández, 81  
 Evelia Hernández, 82  
 Hilda Díaz Soltero, 82  
 Hilda Díaz Soltero, 83  
 Sarah Corona Berkin, 84  
 Verónica Medina Sotero, 85  
 Adelaida Carrillo González, 86  
 Elías Carrillo De la Cruz, 87  
 Samuel Muñoz González, 88  
 Isidro De La Cruz, 88  
 Luiz Adrián Ortiz Salvador, 89  
 Luiz Adrián Ortiz Salvador, 89  
 Rosalía Salvador Carrillo, 90  
 Amalia Díaz Madera, 90  
 Rosenda Salvador Ramírez, 91  
 Faustina Sandoval González, 92  
 3° A y B, 93  
 Ulises Carrillo Salvador, 94  
 Emilio Díaz Nuñez, 94  
 Utilio De la Cruz De la Cruz, 95  
 M. Benita Ramírez Melendez, 97  
 Catarino Soltero López, 98  
 Anónimo, 99  
 Anónimo, 100  
 Anónimo, 101  
 Fidencio Carrillo Ramírez, 102  
 Anónimo, 103  
 Hilda Díaz Sotero, 104  
 Cesar Chavez Martínez, 105  
 Sarah Corona Berkin, 106  
 Yerania Carrillo Salvador, 106  
 Sarah Corona Berkin, 107  
 Gregorio Rosales Carrillo, 107  
 Isidro De la Cruz De la Cruz 108  
 Brígida Salvador Martínez, 109

2007

Antonio Felipe Díaz, 112  
 Felipe Audencio De la Cruz, 113  
 Gonzalo Carrillo de La Cruz, 114  
 Abundio Mejías Mejías, 115  
 Francisco Rosales Carrillo José, 116  
 Timoteo Muñoz López, 117  
 Abundio Mejías Mejías, 118  
 Anónimo, 119  
 Francisco Rosales Carrillo José, 120  
 Anónimo, 121  
 Clara Díaz Carrillo, 122  
 Abundio Mejías Mejías, 123  
 Fabiola Ramírez Díaz, 124  
 Magdalena Eleuterio Carrillo, 125  
 Edgardo Ortiz Salvador, 127  
 Timoteo Muñoz López, 128  
 Anónimo, 129  
 Anónimo, 130  
 Anónimo, 131  
 Fabiola Ramírez Díaz, 132  
 Fabiola Ramírez Díaz, 133  
 Edgardo Ortiz Salvador, 134  
 Mercedes Díaz López, 135  
 Abelma De La Cruz Díaz Luz, 135  
 María Eleuteria De La Cruz Carrillo, 135  
 María Eleuteria De La Cruz Carrillo, 135  
 Fabián Hernández Marcos, 136  
 María del Carmen De La Cruz López, 137  
 Eleuteria De La Cruz Carrillo María, 138  
 Missael Mejía Robles, 140  
 Julieta Ortiz Enrique, 141  
 Adilene Salvador Muños Levy, 142  
 Fabiola Ramírez Díaz, 143  
 Fabián Hernández Marcos, 144  
 Silvano Vázquez Díaz, 145

2017

Flor Ileana González, 10  
 Germán González Hernández, 148  
 Nancy Yanet Carrillo de la Cruz, 149  
 Anónimo, 150  
 Magaly Carrillo C., 151  
 Liss Berenice de la Cruz López, 152  
 José Valentín Ramírez Frías, 153  
 Anónimo, 154  
 Irene Muñoz Jiménez, 155  
 Anónimo, 156  
 Wuilfrido Carrillo Vázquez, 157  
 Anónimo, 158  
 Anónimo, 159  
 Yussilda Carrillo Mejía, 160  
 Graciela Soto de la Cruz, 161  
 Ana Eleuterio, 162  
 Anónimo, 163  
 Mirna Yarely Carrillo Hernández, 164  
 Deysi Anahí Cayetano, 165  
 Jesús Belmaro Carrillo Carrillo, 166  
 Mayra Mejía Carrillo, 167  
 Alain Salvador de la Cruz, 168  
 Mayra Mejía Carrillo, 169  
 Cinthia Berenice Ramírez Salvador, 170  
 Karem Belén Montoya Robles, 171  
 José Valentín Ramírez Díaz, 172  
 Arcedalia Rosales Carrillo, 173  
 Deysi Anahí Cayetano, 174  
 Cinthia Berenice Ramírez Salvador, 176  
 Marcelo Felipe Hernández, 177  
 Cinthia Berenice Ramírez Salvador, 178  
 Adelina López Vázquez, 179  
 Anónimo, 180  
 Anónimo, 181  
 Karem Belén Montoya Robles, 182  
 Afra Nayely López Hernández, 182, 183  
 Paloma Salvador, 183  
 Graciela Soto de la Cruz, 184  
 Elisiel Ramírez Medina, 185  
 Jairo Leonel Carrillo Medina, 186  
 Arcedalia Rosales Carrillo, 187

2022

Cristofer Carrillo Carrillo, 190  
 Gloria Lizzet Muñoz Díaz, 191  
 Maxine Carrillo López, 192  
 Maxine Hernández Carrillo, 193  
 Linda Alondra Robles Ortiz, 194  
 Celma Felipe Carrillo, 195  
 Diego Ortiz Díaz, 196  
 Silvia Ricarda Salvador Eleuterio, 197  
 Gulliver Salvador de la Rosa, 198  
 Luis Carlos Salvador Ortiz, 199  
 Mariana de la Cruz Carrillo, 201  
 Maria Carrillo Montoya, 202  
 Jose Rivera Carrillo, 203  
 Linda Alondra Robles Ortiz, 204  
 Mariana de la Cruz Carrillo, 205  
 Lesly Gonzales Carrillo, 206  
 Jose Rivera Carrillo, 207  
 Jose Rivera Carrillo, 208  
 Celma Felipe Carrillo, 209  
 Paloma Soltero Carrillo, 201  
 Luis Carlos Salvador Ortiz, 211  
 Gloria Lizzet Muñoz Díaz, 212  
 Alan Nain Robles Díaz, 213  
 Magnolia Aranzasu Hernandez Díaz, 214  
 Genesis Aidana Carrillo, 215  
 Jose Rivera Carrillo, 216  
 Gloria Lizzet Muñoz Díaz, 217  
 Alan Nain Díaz, 218 y 219  
 Jose Rivera Carrillo, 220  
 Silvia Ricarda Salvador Eleuterio, 221  
 Silvia Ricarda Salvador Eleuterio, 222

Entre miradas. 25 años de fotografía wixárika /  
Taxet+ratute yeiyarieya. 25 wiitaari panuyemie se terminó  
de imprimir en el mes de noviembre de 2023,  
en los talleres ZMG Impresores, Jardines de la Nueva  
España 900, interior 49, Col. Jardines de Miraflores,  
45601 San Pedro Tlaquepaque, Jalisco.



 EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GUADALAJARA

 CALAS  
MARIA SIEVELLA MEBRILLACENTER