

Hemos superado ya la denuncia miserabilista en las fotos de indios y ahora, con pleno derecho, estamos ante un sujeto al cual se debe respetar, conocer y escuchar. Las imágenes de las décadas pasadas coinciden con un estereotipo, se acomodan en una fórmula conocida de antemano: tienen su equivalente en la etnografía clásica de los años cincuentas y sesentas o, si se quiere hablar de fotos, hayan su contraparte en libros como *La familia del hombre*: el paisaje, la habitación, el ciclo de vida, la cotidianidad, los calendarios festivos y la celebración.

La reflexión obligada no se relaciona directamente con las fotos de los indios —de suyo elocuentes— sino con una visión misma que tenemos sobre ellos: ¿cuál es su distancia o su cercanía con los indios actuales?, ¿por qué hay tan poco en todas que se pueda relacionar con los últimos movimientos y acontecimientos, con su toma de conciencia, con su emergencia política?, ¿en realidad, qué ilustran estas fotos? Son también fieles retratos de arquetipos dados y de una historia. ¿Cómo se llegó a estas imágenes? El indio es el otro, la alteridad por excelencia.

¿Cuál es, entonces, el común denominador de las imágenes que los retratan? ¿Qué nos permite considerarlas como “fotografías de indígenas”?

Nos permite tal clasificación una memoria visual presente en el fotógrafo, el espectador y, a estas alturas, en el indio mismo. Son indios, precisamente, porque corresponden a su representación, a un arquetipo históricamente dado, a un modelo anterior.

Ante la proliferación de fotografías y su amplia difusión en los últimos años ya casi no quedan imágenes ocultas. Ya nadie puede ver algo inédito; lo que sí es posible es dar el peculiar sesgo a la mirada: es allí donde todavía caben la sorpresa, la indignación, la solidaridad, la creación y la conmiseración. Se requiere un estilo, una cultura visual y bastante tenacidad para lograr un estilo propio; para interpretar e identificarse con lo otro, lo lejano, lo distinto —lo indio.

¿Corresponden las fotos de indios a lo que sabemos de los indígenas? ¿Coinciden con las noticias de la prensa, con nuestro cotidiano encuentro con ellos o con la bibliografía acumulada de la antropología o la etnología? ¿Cómo influye la vulgarización de estas disciplinas en los fotógrafos? ¿Hay algún vaso comunicante entre las nuevas tendencias etnológicas y su representación visual? ¿Cómo permean a su vez imágenes como éstas la interpretación de la cultura del otro?

Al igual que en la nueva etnología, lo que valida a los fotógrafos es ser testigos. Su certificado de autenticidad es haber estado allí (“La segunda mirada del fotógrafo no consiste en ‘mirar’, sino en estar allí”, Roland Barthes); algo comparten los diarios de campo de los etnólogos y las planillas de contactos de los fotógrafos. Se ha penetrado y se ha registrado, independientemente de las hipótesis, las teorías o las filiaciones. El largo tránsito que lleva desde los cuadernos de notas —íntimas, cifradas, tentati-



Soy todos los autores que he leído, toda la gente que he conocido, todas las mujeres que he amado, todas las ciudades que he visto, todos mis antepasados...

Jorge Luis Borges

Fotografía indígena

ELISA RAMÍREZ CASTAÑEDA

e indigenista

vas— hasta el ensayo académico encuentra su contraparte en la edición, selección e impresión de las fotos; tiene que ver con los requerimientos teóricos, en el caso de los trabajos etnográficos, y con las imágenes clásicas, en el caso de la fotografía. En ambas instancias deben ajustarse a requisitos específicos: objetividad, distancia, sensibilidad y empatía. Necesariamente, los taticos en el acercamiento y la elaboración de los productos finales revelan el trasfondo del fotógrafo y del investigador, además de un trabajo realizado en el campo mismo. Se acicalan las imágenes y los ensayos para ajustarse a lo que se espera de ellos, sea estética o académicamente. Sin embargo, la presencia es premisa de verdad; el encuentro con el otro, lejos del ámbito del etnólogo o



del fotógrafo, es condición del compromiso; el sacrificio de la subjetividad y la vida cotidiana son presunta garantía de realismo o de objetividad.

Lejos de su lugar de origen, las fotografías ya traducidas a un lenguaje estético hablan en una lengua ajena. Se miran y viven en tierra de nadie, estamos ante un doble exilio, en una distancia no franqueable, en esferas nítidamente trazadas donde todo objeto ajeno debe depurarse antes de ser incorporado —la aculturación crea formas bizarras en la representación mutua.

Unidas desde sus inicios, la antropología y la fotografía se hermanan para dar un estatuto de veracidad no sólo a las realidades

descritas, sino también a las distancias recorridas, las desventuras sufridas, las diferencias mediadas, la ruptura y la conciliación final, la constatación de un acercamiento entre dispares, el sentimiento de extrañeza y semejanza ante lo otro. Lo indígena se define lejos de su tierra natal, posteriormente a la mirada y los textos; se renombra a través de estereotipos o corrientes teóricas.

Lo indígena puede penetrarse, pero sigue definiéndose por una distancia geográfica, temporal y cultural. El vínculo con el otro es moral y político —pase por la vía estética o por la académica.

Imágenes anteriores y códigos previos determinan la mirada de fotógrafos. Se les reconoce en un discurso visual, en una composición, en un encuadre y en una realidad: fielmente retratados sobre fondos naturales, con los objetos que los acompañan y nombran, con los sentimientos que suscitan, las nostalgias que renuevan, las solidaridades a las cuales obligan, los ensalzamientos y culpas que despiertan. Todo ello contenido en las fotos, claro, y en un esquema de interpretación anterior. Hablamos de una historia donde la inclusión y la exclusión del indio van de la mano con la imagen que nos formamos de ellos: todo ello conforma nuestra mirada y nuestra conciencia.

La cualidad estática de las fotografías más antiguas se relaciona con las limitaciones técnicas de las primeras cámaras. Pero no es la única razón: la inmovilidad de los indios es la contraparte del desconocimiento de los sujetos que en ellas aparecen. El único referente para los primeros fotógrafos extranjeros eran los grabados y la pintura, que teñían con un tinte de exotismo y aventura los relatos de viajeros y los estudios de arqueólogos e historiadores.

En México, el indio se relacionaba con la gloria de un pasado idílico y la denigración del indio real. Para los forasteros, antes de convertirse en objeto de colonización y de estudio, eran una faceta pintoresca, aventurera y levemente amenazante —pero si el fotógrafo lograba una imagen, el peligro no debía ser tan terrible. Las revistas ilustradas donde aparecen las primeras fotografías de indios acompañan relatos de viajeros y reúnen en un solo bloque ruinas, selva y naturales. Los indios, como todo aborigen, son circunstancias del paisaje, nunca sujetos de la historia. En las primeras fotos de exploradores los indios son elemento de verosimilitud y referente de la monumentalidad de las ruinas. Además de obreros, cargadores o desmontadores, son corolario de la audacia del arqueólogo y el naturista. Désiré Charnay, Le Plongeon, Teobert Maler y Diget se encuentran entre los primeros fotógrafos extranjeros: sus fotos son certificado de sus hazañas.

Fue el Museo de Historia Natural de Nueva York, precisamente, quien comisionó a Carl Lumholtz para viajar a México. Sus textos se colocan en las fronteras del relato del viaje y la etnología; sus fotos en un ambiguo territorio: entre la filiación antropométrica de principios de siglo y la poética de los indios

retratados por Edward S. Curtis en Estados Unidos; Lumholtz adquiere en algunas imágenes una hondura deslumbrante, sólo suya. De seguro el peyote y las barrancas alteraron su manera de ver a los pinos y a los indios. Se rebasan las convenciones de la época para mostrar la vida de sus modelos; lo inusitado no es el viaje, sino su empatía con los habitantes del México desconocido.

Otra vertiente de esta primera época son las tarjetas postales. Comerciales y turísticas, conforman desde el principio el arquetipo del indio, el campesino, la vida rural —toda inocencia, ingenuidad y ternura. Comparten mercados, más tarde, con las atrocidades de la Revolución —fusilados y masacrados— también en publicaciones periódicas. Bucólicos en Cook, Waite y Brehme o salvajes sanguinarios en los reportajes de guerra, son las dos caras del mismo bárbaro primitivo, del mismo menor de edad irresponsable.

El público y los fotógrafos de entonces carecen aún de información que permita catalogar al indígena; intentan apenas traspasar el prejuicio racista con cierta curiosidad científica o malsana. Las representaciones de los libros de historia de la época reproducen a Cuauhtémoc o la reina Xóchitl, que mucho más tarde aparecen nuevamente en cromos y calendarios —hasta desprenderse de ellos y salir a bailar ante el Templo Mayor. Benito Juárez es primero que nada un héroe; sólo después se le ensalzará como indio que logró liberarse de su condición étnica: en Guelatao perdió algo más que unos borregos. Porfirio Díaz, vestido a la “káiser” encabezó, como estampa de altar, toda oficina de gobierno —pero jamás se le consideró indio. Los intelectuales que superaron la barrera étnica fueron bohemios, como Altamirano; políticos, como Rosendo Pineda; hombres esforzados, todos ellos, que llegaron a ser “gente decente” con resabios regionales, preferencias costumbristas e “inconfundibles” rasgos que siempre hicieron notar sus opositores.

El indio era entonces objeto de escasos estudios: peón, criada, mozo, soldado o pelado. En caso de poder pagar un estudio fotográfico, se convierte en imagen en algún altar de muertos en lugares como Juchitán, Veracruz, Puebla, Guadalajara, Guanajuato o la ciudad de México. Aunque aparezcan en las fotografías son invisibles en tanto indios, pues no se adhiere a ellos una definición, sino un prejuicio.

La conservación de todas las imágenes de esta época es azarosa. En el Archivo Histórico de Oaxaca, por ejemplo, las encontramos porque requerían una filiación para trabajar en empleos controladas por el municipio: son aguadores, vendedores ambulantes o prostitutas. Algunos modelos notables provienen de estudios fotográficos; por ejemplo, el de Lupercio, en Guadalajara, que además de sus conocidos tipos callejeros es autor de retratos de huicholes, conservados en el Archivo General de la Nación.

El Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnología se inaugura en 1909. La Escuela Internacional de Arqueología

abre sus puertas en 1911, aunque los primeros cursos se impartieron a partir de 1905. Los indios se convierten en objeto de museos, en tema de estudio y análisis. Radin y Boas sientan las bases de la investigación etnográfica y recopilan minuciosamente la cultura de los indios, que traducen palabra por palabra, con afares de rescate, como medida de emergencia ante culturas que se desvanecen. Los fotógrafos brindan sus servicios a la nueva disciplina para constatar tipos físicos, fenotipos raciales, curiosidades destinadas a desaparecer. En algunos libros hay guías de color desplegadas bajo las fotos, desde el rosa claro hasta el negro azulado, para teñir las tonalidades del racismo, para imaginar la piel de los nativos que allí se muestran en blanco y negro. La cultura oral se



transcribe y se traduce —*traduttore traditore*— para justificar una necesidad civilizatoria, no como elogio de su cultura ni como homenaje a su sobrevivencia. Visualmente se da una codificación semejante: los representantes de una etnia son retratados ante fondos con medidas, de frente y de perfil. También hay tomas en el trabajo, ante las viviendas, ante un paisaje. Tratados como objetos arqueológicos móviles, en inventarios que interesan a muy pocos, fotos y monografías prosperan; se les indaga y muestra como resabios de otros tiempos, representantes del desamparo, inmutables y exóticos, víctimas del olvido, huérfanos que urge rescatar de su condición de oprobio.



Tras la Revolución, lo “típico” adquiere otro nombre. La urgencia de hacerle justicia al indio y asimilarlo a los beneficios de la civilización comienza con su exaltación, con su reconocimiento como participantes en las gestas por la nación. Indagar o halagar lo antes desdeñado se convierte en causa y bandera: la artesanía se vuelve paradigma del nacionalismo; la peregrinación a lugares remotos es el equivalente de arraigo patrio; la transgresión deliberada de las barreras anteriores se equipara con la conciencia militante. Los indios y sus penurias se enarbolan como bandera; reciben la atención de intelectuales y políticos que, desde entonces, hablan a nombre de los portadores de la sangre milenaria clamando justicia. Lo denegado reaparece, pero ahora debe redimirse.

Eisenstein y Zimmermann les prestan guiones y fantasías; los escritores los convierten en personajes de cuentos y novelas; Diego Rivera los representa en danza perpetua en paraísos tropicales, o como oprimida sangre de la hacienda; Gabriel Figueroa pinta las nubes de sus paraísos con magüeyes y chinampas; el Dr. Atl los decreta artistas populares; *Mexican Folkways* los convierte en cautivador atractivo turístico; Andrés Henestrosa conduce

a los más fervorosos hasta el corazón del istmo de Tehuantepec, rebosante de iguanas y lujurias.

Artes plásticas, cine, música, literatura y política incluyen ahora al indio en su discurso. Ha de formar parte del proyecto de nación. Forasteros y nacionales los fotografían: Paul Strand, Edward Weston, Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo les dan un rostro poético y sufrido, comprometido y hermoso, abandonado de Dios y recogido de la Revolución. Las ciudades se llenan de artesanía revalorada y de damas disfrazadas. La antropología indaga y propone con exaltación su pronta incorporación al progreso. Es urgente justificar las razones de dicha política. Objeto de estudio y de curiosidad, se les fotografía y se les procura. Se va hasta ellos. Todavía sorprenden y conmueven. Todavía se puede esgrimir el argumento de lo nunca visto; no como mirada, sino como realidad inédita. Son visibles, pero no equivalentes. Testimonio y metáfora coinciden: son lo que no somos. La seducción de la diferencia convive con la culpa responsable y las medidas drásticas. Son lo que quisiéramos haber sido, lo que tarde o temprano nos veremos obligados a olvidar.

La fotografía se desarrolla como compañera fiel de las investigaciones antropológicas, como su puntualización sobre las identidades étnicas, su estudio e interpretación. Hay imágenes de Héctor García, Nacho López, Alfonso Muñoz, Manuel Álvarez Bravo, Walter Reuter o los hermanos Mayo donde los indios son claramente indios. En otras, sabemos que se trata de indígenas sólo porque los pies de foto nos dicen que lo son, aunque sean *recognoscibles* como imágenes de sus autores. El folclorismo retrocede ante el conocimiento del sujeto en cuestión, tanto de especialistas como de espectadores. Principian las series y la clara apropiación de las etnias por fotógrafos que las adoptan o son adoptados por ellas: Gertrudis Duby, Ruth Lechuga, Mariana Yampolski, Berenice Kolko, Lola Álvarez Bravo y muchos más tienen amplios estudios sobre etnias o temas particulares; las monografías fotográficas cobran bríos y persisten hasta nuestros días; en todos los ámbitos prospera la especialización y la propiedad privada sobre el conocimiento parcelado.

La fotografía apoya y sustenta los proyectos de investigación, educación, difusión y defensa de los indígenas, dentro y fuera de las instituciones. No se trata de descubrir tierras vírgenes —son ya tan escasas— sino de indagar en nuevos temas y de inaugurar nuevas miradas y conciencias. Lo inédito se refiere a una faceta de la identidad nacional, no a la geografía o a la raza. Se testimonian situaciones, no sujetos; se muestran posturas políticas, se denuncia, se defiende.

El cine etnográfico y el video ponen en movimiento a la fotografía, dan vida a las imágenes de las fiestas y nos acercan más a la vida cotidiana. La documentación como fin, por fin se agota y surgen las interpretaciones personales de un problema genérico y sin resolver.

Los fotógrafos ya no exploran territorios inéditos y, cada vez más, su público tiene referentes previos. Se forma una visión común, a la cual se puede añadir, sin mayores sobresaltos para la nación unitaria, la interpretación diversa de la multiplicidad étnica.

La mayoría de edad de la antropología y la etnografía en el país, la circulación generalizada de imágenes, los proyectos, planes y organismos encaminados a ocuparse al indio, las migraciones de los indígenas y la llegada de servicios a lugares remotos —la universalidad de la televisión— permiten mayor familiaridad con los indígenas. Las representaciones no sólo son usuales fuera de las comunidades, también son conocidas dentro de ellas. Al adoptar el nombre de etnias y abandonar el de indios, sin un nuevo papel autónomo irrumpen con modalidades múltiples dentro de una identidad nacional, pretendidamente única.

Sin embargo, fuera de sus lugares de origen el indio deja de serlo cuando escapa de la imagen canónica que lo señala como miembro de un sector redimible; y la defensa de la propiedad exclusiva de tal redención se vuelve una lucha encarnizada por su imagen o su interpretación. De ella dependen la acción pertinente o la imagen perdurable: la dificultad de reconocerlo cuando es campesino o emigrante hace más endeble su defensa; hay una imposibilidad de representarlo nuevamente sin recurrir a lo ya conocido, se le borra. Fuera de las comunidades se pierde, a menos que conserven una etiqueta visual: su atuendo —por eso, en las ciudades, las mujeres mazahuas son visibles en las calles, mientras que los padres de sus hijos, que juegan en los camellones, desaparecen tras un pantalón común y manchado, de albañil. En la Basílica, durante los coloridos festejos, son casi imposibles de distinguir unos de otros, o los unos de los otros, pues los igualan los trajes de seda y chaquira, las máscaras y la danza. El atuendo es también el uniforme de las adhesiones: entre sus simpatizantes los trajes sufren modificaciones cuando los usan los indigenistas o los concheros. Y la propia adopción de nuevos atuendos confunde aún más el panorama. Unos y otros se acercan en este intercambio: lo mismo sucede con proyectos políticos y educativos, medios de comunicación y lengua, imágenes e interpretaciones, relatos y propuestas. Ya nadie se disfraza como Frida Kahlo, pues los morrales son parte de la indumentaria híbrida de estos tiempos. Se diluye la nitidez de las fronteras —nadie puede declararse inocente ni puro. Pero no parecen haberse acortado las distancias en el campo de la fotografía, donde ortodoxias y militancias miran con desconfianza todo intento de alejarse de una imagen arquetípica en aras de la interpretación personal —unos a otros se denuncian como falseadores o inventores y como carentes de imaginación o rutinarios.

El auge del fotorreportaje tiene momentos luminosos de fotos testimoniales y documentales: *México Indígena* y *Ojarasca*, *Uno más uno* y *La Jornada*, revistas especializadas y semanarios

denuncian y muestran: cerca de la COCEI en Juchitán, en Alcozauca, junto al movimiento magisterial y en las organizaciones campesinas. Los fotógrafos luchan por los indios y trabajan por sus causas. Este género, sin embargo, surge cuando hay tormentas, no en aguas tranquilas.

Continúan las interpretaciones de autor, la foto poética nunca ha apartado la vista de los indígenas; su resonancia llega hasta otros ámbitos, más vinculados a la nostalgia que a la realidad, por ambigua que ésta sea; un neorromanticismo metafórico, más cercano al autor, prospera mediante la complicidad donde el otro pretende participar en su representación, frecuentemente actuando los sueños que atribuye a quien le es ajeno.

Los linderos se sobreponen más que nunca pues ya no sólo se trata de un ser natural y distinto, el indígena es también un ser político, histórico, poético o alegórico: ningún autor se circunscribe, todo el tiempo, a un estilo, ni en todos los lugares. Graciela Iturbide pasa de la poesía a la denuncia en Juchitán; Mariana





Yampolski va y viene de un extremo al otro junto a los maza-huas; Eniac Martínez traspone, hasta físicamente, las fronteras nacionales con los mixtecos; Pablo Ortiz Monasterio transita entre lo ritual y lo profano con huaves y huicholes. Marco Antonio Cruz y Flor Garduño serían los polos de esa tensión —testimonio y alegoría— más asentados en sus cotos de caza. Como permanentes acompañantes de los indios, los fotógrafos celebran su existencia, denuncian sus carencias, los constatan memorables.

Mientras tanto, la antropología y la etnología posmodernas sufren una grave crisis existencial (como todas las demás ciencias sociales) y cuestionan la totalidad de sus principios. El investigador lucha por aparecer como sujeto frente a metodologías asfixiantes. Su participación y su relación con el objeto de estudio se revaloran ante la imposibilidad de una presunta objetividad, arrinconada por nuevas corrientes teóricas. Si la fotografía pregona su estatuto como arte, la etnología defiende el suyo como literatura. Y el autor emerge: un deseo de armonía y de participación lo hace aparecer junto al frío objeto de estudio. Ahora, el otro comparte su espacio con el autor y su retrato se convierte, de cierta manera, en autorretrato en un nuevo terreno. Es indispensable incluir también a quien mira o a quien escribe. Las verdades parciales son apenas visiones personales de una realidad variable, mutable, viva, luminosa, permeable, verosímil.

Tanto en la investigación como en la fotografía es clara la distancia entre la realidad del objeto y su representación. Pero en la fotografía, la sospecha es menos frecuente, pues sus consumidores no son sólo especialistas informados sobre las más novedosas corrientes teóricas, sino un público más amplio para quien no cabe duda: lo que está en la imagen estuvo allí. La foto toma el lugar de los datos fidedignos ante los espectadores por volátil, perecedera o desviada que sea la mirada.

Sin embargo, el requisito sigue siendo el mismo: haber estado allí, en ese momento, para interpretarlo —sea de manera pintoresca, informativa, festiva, museográfica o lírica—, desde redentores hasta místicos, desde arqueólogos hasta neosimbolistas. La única petición de principio posible ante la pluralidad actual es no tomar el todo por las partes: si bien esto parcela los campos, también es un atisbo de libertad.

Puede haber complicidad, autoridad, fidelidad —sea o no reconocida—, pero aún hay barreras infranqueables, a pesar de los estilos: en las fotos de indios los artistas pueden tener diferentes miras y objetivos, pero rara vez se permiten el humor o la recreación; se les vincula aún con el estigma de la manipulación o del desacato, del racismo o la transgresión. Intimidados por siglos de culpa colonizadora, se les sigue manejando dentro del canon rígidamente permitido. El indio se presta mucho más a las alegorías que a la intrusión iconoclasta, a las adhesiones que al juego. Pero, ¿por qué ir hasta allá?



El fin del milenio nos enfrenta al otro cargados de carencias propias; muchas son las vías para adjudicarles las respuestas que buscamos: el otro ya vivió el Apocalipsis y sobrevivió, se levantó y reclama su parcela terrenal —conoce las respuestas, se arraiga a la naturaleza, logra poner en escena las fantasías de los descreídos, reclama a los poderosos o conmueve a los sensibles porque reza con devoción, resiste y permanece, se renombra y se convierte en el “sin rostro”.

Al asomarnos a las fotografías de los ochentas y principios de los noventas, que debían indicar los antecedentes de aquel 1 de enero, podemos entender las razones del EZLN, pero somos incapaces de descubrir sus detonantes. No es posible que las causas de tal furia y su proceso de organización sean invisibles. Las fotos constatan nuestra sorpresa de los primeros días. En los primeros momentos, la solidaridad marchó con un acervo visual formado por fotos del estilo descrito: con el icono noble del otro, unido a lo imaginado como ancestral, deseado, conmovedor, ajeno. Si bien no explican las razones zapatistas, son absolutamente claras cuando ilustran la solidaridad de la “sociedad civil”. El otro pasó de lo ubicuo a lo localizado, de lo intemporal a lo inmediato: el aquí y ahora lo vuelve, de momento, irreconocible. Hay que reelaborar y decodificar las nuevas imágenes para recuperar el flujo de nuestra idea del otro. No se trata de la nue-

va conciencia sino de volver a su cauce la mirada: dar un nuevo nombre a la distancia. Más tarde, las numerosísimas fotos de los zapatistas y sus niños reforzarán este cúmulo de representaciones, las traducirán para permitirnos reconocer los mismos ojos tras los paliacates y avalar la nueva solidaridad renacida en nosotros. Varios años han transcurrido y vuelve a inquietarse constantemente el agua tranquila; reaparece el caos que aparentemente ya se había reordenado, se requerirán nuevos reajustes.

El tono que hermana las fotografías indigenistas clásicas es la nostalgia de paraísos naturales impolutos, sosegados y armónicos, de tradiciones cíclicas e identidades a prueba de irrupciones, de tiempos inmóviles que acceden a una cotidianidad sosegada, de la resistencia —a pesar de los pesares—, de la terca sobrevivencia, de un pasado posible, de una infancia perdida y fundadora.

Si la modernidad no los borra, se incorpora como no esencial: tenis, anuncios, peltre y aretes de plástico conviven con el barro y la juncia; la decisión de incluirlos —sólo un poco— es el único atisbo de ironía visible, pues los fotógrafos temen tanto los entornos impuros —tan socorridos en el ámbito urbano— como las transgresiones a la solemnidad o la grandilocuencia. El fantasma de las distancias y desigualdades impide aún que el otro, como hipócrita lector, sea mi igual, mi semejante. 🚲

Elisa Ramírez Castañeda
Socióloga, escritora, poeta y traductora.

IMÁGENES

P. 119: Paul Strand, Hombres de Santa Ana, Michoacán, 1933. P. 120: Tina Modotti, Grupos numerosos de campesinos en una calle, 1928. P. 121: Nacho López, San Cristóbal de las Casas s/f; p. 122: Hombres caminando, sierra mixe, Oaxaca s/f; Walter Reuter,

Día de los muertos, fiesta en la isla de Janitzio, 1959; p. 123: Mazatecos, 1949; Mixes, Oaxaca, 1948. P. 124: Nacho López, Hombre tocando música, sierra mixe; Walter Reuter, Mazatecos, La danza de la flor de naranja, 1948. P. 125: Flor Garduño, Árbol de la vida I, Oaxaca, 1982.