

La fotografía como espacio de acción social. Autorrepresentación, tradición e mutamento a San Juan Chamula e Tenejapa

Martina Belluto, Università di Ferrara

Resumen

Enfrentarse a los procesos de redefinición de identidad y a sus transformaciones en la contemporaneidad, significa necesariamente reflexionar sobre nuevas formas de pensar la diversidad cultural. Esto especialmente en contextos en los que aspectos locales y globales se entrelazan de manera significativa y crean interesantes experimentos en el vivir cotidiano. ¿Cómo puede estimular el arte un nuevo diálogo, crear nuevas formas de representación?

En las comunidades indígenas de San Juan Chamula y Tenejapa, en el estado mexicano de Chiapas, el uso de la cámara fotográfica no es tan apreciado. La imagen fotográfica, experimentada como una agresión externa a las normas de la tradición y que recae sobre toda la colectividad, se combina con formas de promoción turística que modifican la vida y los ritmos cotidianos de los pueblos. Sin embargo, la fotografía indígena se encuentra hoy en renovación y sigue siendo influenciada por nuevas e interesantes creaciones. Como es el caso de las fotografías de los artistas chiapanecos Antonia Girón Intzín, Abraham Gómez, Juana López López y Marco Girón: en sus obras la fotografía se convierte en modalidad para vivir la tradición, para mantener memoria o para repensarla desde el interior. La creatividad toma parte de los procesos de definición de identidad, reconsidera el propio ser y los espacios de acción social.

Palabras-clave: etnografía; fotografía; identidad; comunidades indígenas; Chiapas

Abstract

Facing the study of identity processes and its transformations in the contemporary world means necessarily reflecting on the new forms of thinking about cultural diversity. Referring to the contexts where local and global aspects are linked in a meaningful way and create interesting experiments of daily living, which role does art play in creating new dialogues and stimulating new representations?

In the indigenous communities of San Juan Chamula and Tenejapa, in the Mexican state of Chiapas, the use of the camera is not particularly appreciated. Photography is experienced as an external aggression to the rules of tradition which affects the entire community and it combines with forms of tourist promotion that modify the everyday life and the rhythms of the pueblos.

However, nowadays indigenous photography renews itself and continues to be influenced by new and interesting creations, as we can see for instance in the work of chiapanecos artists like Antonia Girón Intzín, Abraham Gómez, Juana López López and Marco Girón. In their images, photography becomes a way to live tradition, to conserve memory or to rethink it from an internal perspective. In this way Creativity becomes part of the process of identity definition, reconsidering new ways of being and spaces for social action.

Keywords: ethnography; photography; identity; indigenous communities; Chiapas.

IL TEMA dell'identità indigena è un argomento ampiamente studiato in sede antropologica ed è soggetto a numerosi dibattiti e continue riformulazioni. Investe numerosi campi d'interesse e coinvolge dinamiche locali e globali (Clifford, 2013). Per lungo tempo la distinzione fra “tradizionale” e “moderno” è sembrata essere una divisione appropriata per descrivere le società, due binari attraverso cui leggere in modo realistico e semplice il reale. Queste idee risultano oggi mere semplificazioni volte a pensare in senso dualistico la differenza fra un “noi” e un “loro”, da tempo criticata e ridimensionata. Attualmente i movimenti indigeni riscrivono il proprio passato

attraverso nuove modalità di espressione: le narrazioni, così come l'arte, aiutano rendere la tradizione parte di un processo adattativo e creativo. Le culture indigene, inserite in dinamiche di potere a livello nazionale e transnazionale, non vanno quindi pensate come isolate dal panorama politico globale quanto, piuttosto, come parte di un complesso insieme di cambiamenti strutturali, storici e politici (Jackson e Warren, 2005). Uno dei paradossi dell'epoca contemporanea è la consapevolezza che, nonostante la pluralità in cui siamo costantemente immersi in quanto *creatori di significato* e depositari di valori storici, culturali, artistici e filosofici, l'esperienza dell'"altro" passi primariamente, nel momento della sua rielaborazione, attraverso quello che risulta a noi più simile. Questo non solo per la nostra attitudine a codificare più facilmente elementi già conosciuti seppur in contesti totalmente differenti, ma anche per la tendenza ad attribuire al *diverso* categorie che ci sono proprie. L'antropologia dell'arte ha dibattuto a lungo su questo punto, chiedendosi cosa è legittimo oggi chiamare "arte" e cosa invece non lo è, ricordando che lungi dall'attribuire a ciò che definiamo artistico categorie interpretative estetico-occidentali, altrove concetti come arte, bellezza o armonia, possono assumere valori e significati del tutto differenti (Caoci, 2008). Lo stesso si verifica con alcune pratiche performative oppure con supporti come ad esempio la macchina fotografica, che può non essere intesa solo come un mezzo per produrre immagini. Così accade nelle comunità indigene de Los Altos, l'Altopiano Centrale dello stato messicano del Chiapas, dove l'utilizzo del mezzo fotografico, spesso soggetto a importanti divieti, assume significati simbolici rilevanti. Per capire in che modo l'immagine fotografica è entrata oggi a far parte del patrimonio storico-artistico delle comunità chiapaneche, verranno analizzati gli esiti di un'etnografia realizzata a San Cristóbal de Las Casas, volta ad osservare le forme di autorappresentazione fotografica indigena sviluppatesi durante la seconda metà del Novecento in Chiapas. I risultati di questa esperienza sono serviti a conoscere le opere artistiche di fotografi indigeni professionisti originari di due comunità indigene chiapaneche, San Juan Chamula, di etnia tzotzil, e Tenejapa, di etnia tzeltal. Le immagini presenti in questo lavoro rappresentano una selezione, seppur significativa, di alcune delle serie fotografiche che hanno guidato la ricerca; anche se non risultano di certo esaustive nell'affrontare la diversità dei temi a cui si sono dedicati gli artisti,

desiderano essere dei primi spunti per una riflessione che parta dall'uomo e dalle sue modalità di elaborare significati attraverso il mezzo fotografico.

Gli aspetti metodologici: raccogliere dati narrativi, testuali e visuali

La ricerca di campo è stata realizzata da marzo a giugno 2016 e ha preso in esame due ambiti specifici in cui si muovono oggi i fotografi indigeni. Il primo è il Proyecto Fotográfico de Chiapas (Chiapas Photography Project - CPP) di San Cristóbal de Las Casas, un progetto fotografico nato nel 1992 grazie all'artista nordamericana-messicana Carlota Duarte per promuovere l'utilizzo del mezzo fotografico tra le comunità maya presenti sul territorio⁹. Il secondo è invece il ricco contesto artistico della città di San Cristóbal, in cui vivono e lavorano oggi alcuni fotografi indigeni professionisti.

La storia del Chiapas Photography Project è particolarmente interessante dal punto di vista storico e artistico perché segna la nascita della fotografia indigena in Chiapas e dei primi gruppi di fotografi indigeni professionisti che hanno ricevuto riconoscimenti a livello nazionale ed internazionale. Attualmente il CPP, gestito da Carlota Duarte con l'aiuto di due fotografe indigene – Juana López López e Antonia Girón Intzín –, offre corsi base di fotografia presso alcune associazioni a carattere sociale. Benché il carattere delle esposizioni del CPP sia eterogeneo e non manchino contatti con le gallerie d'arte, la produzione fotografica del progetto si distacca dai contesti in cui operano i fotografi professionisti, questo sia per le modalità di lavoro che per obiettivi finali, principalmente a scopo collettivo, umanistico ed esperienziale.

⁹Con il desiderio di creare un archivio collettivo, che raccogliesse le immagini realizzate dagli stessi membri delle comunità indigene, nel 1996 il Chiapas Photography Project ha istituito l'Archivio Fotografico Indigeno (AFI) presso il Centro di Ricerca e Studi Superiori in Antropologia Sociale – Unità Sud-Est (CIESAS). Questa esperienza è stata di fondamentale importanza per lo sviluppo di fotografi indigeni che lavorano oggi a titolo indipendente ed ha supportato diverse pubblicazioni di volumi fotografici. Il progetto dell'Archivio Fotografico Indigeno, nato con l'appoggio del CIESAS e sostenuto dalla Fondazione Ford, si è poi concluso nel 2012. Di comune accordo, il materiale originale è stato restituito ai rispettivi fotografi. Per ulteriori informazioni sull'esperienza dell'AFI e sul Chiapas Photography Project, si veda www.chiapasphoto.org

Durante i mesi che ho trascorso al CPP, mi sono occupata di riordinare l'archivio interno e di aiutare nell'impaginazione di alcuni piccoli progetti in corso. Il metodo etnografico dell'osservazione partecipante, accanto alla collaborazione attiva, è stato di fondamentale importanza per seguire da vicino le modalità di lavoro delle fotografe e le differenze del loro sguardo attraverso il mezzo fotografico. Mi interessava conoscere come spiegavano i loro progetti, come selezionavano le immagini e come organizzavano il lavoro all'interno del piccolo spazio del laboratorio. In questo modo ho potuto partecipare, seppur per il breve periodo della ricerca, ad intime pratiche del quotidiano che caratterizzano un lavoro basato su una conoscenza reciproca durevole e amicale: la colazione preparata insieme, le chiacchiere sulla propria famiglia, scambi di opinioni sulle fotografie e i futuri progetti di vita.

Un aspetto essenziale per contestualizzare al meglio la ricerca dal punto di vista storico e sociale è stata la possibilità di raccogliere i dati fotografici e bibliografici presenti non solo nell'archivio interno del Chiapas Photography Project, ma anche presso alcuni centri di ricerca come il Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social – Unidad Sureste (CIESAS), il Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) e presso il Colegio de la Frontera Sur (ECOSUR), che dispongono di ricchi archivi audiovisuali, di volumi fotografici illustrati e di un ampio catalogo bibliografico specializzato. Tra le biblioteche presenti a San Cristóbal, va segnalata quella di Fray Bartolomé de Las Casas nel museo Na Bolom, che dispone di uno dei cataloghi bibliografici più specializzati sullo Stato del Chiapas e sulla cultura maya.

Ad una prima analisi della letteratura è stata accostata la realizzazione di interviste qualitative semi-strutturate rivolte al personale del Chiapas Photography Project e a persone che lavorano nell'ambito della fotografia professionista sul territorio. Tra queste, due lavorano attualmente nel Chiapas Photography Project, alcune hanno fatto parte dell'équipe interna del progetto e poi ne sono uscite per continuare a fotografare a titolo personale, altre invece hanno sempre lavorato in modo indipendente. Come già preannunciato sopra, i fotografi che ho avuto modo di conoscere sono per la maggior parte originari di due *pueblos* indigeni vicini a San Cristóbal, San Juan Chamula e Tenejapa. La scelta degli interlocutori è stata frutto di una preliminare

esplorazione del contesto artistico di San Cristóbal che mi ha condotto alla Galería Muy, una galleria d'arte indigena dove parte degli intervistati espone regolarmente le sue opere.

Le interviste, tutte semi-strutturate, hanno adottato un approccio basato sulle libere storie di vita guidate dalle tecniche della *auto-photography* e della *foto elicitazione*, entrambe ampiamente utilizzate in ambito socio-anthropologico (Noland, 2006; Thomas, 2009). La *foto elicitazione* consiste nell'utilizzo delle immagini fotografiche come stimolo al dialogo e punto di partenza della narrazione (Collier, Collier, 1986; Harper, 2002). L'idea è che la somministrazione di fotografie durante un'intervista faccia emergere descrizioni più profonde delle esperienze vissute e aiuti spiegare concetti che risultano complessi da argomentare con le sole parole, soprattutto quando gli interlocutori parlano due lingue differenti.

L'intervistato è quindi incoraggiato a spiegare meglio il suo mondo di significati, mentre il ricercatore, dal canto suo, riesce a vedere le cose dal punto di vista del soggetto. [...]

L'uso della foto come stimolo nel corso di un'intervista produce un'interazione diversa fra osservatore e osservato, nel senso che può accorciare le distanze, sia perché non possiede la connotazione forte del linguaggio, sia perché il *focus* della comunicazione si sposta dall'intervistato alla fotografia (Faccioli, 1997, p.42).

Le domande-chiave che hanno accompagnato la narrazione erano quindi finalizzate a favorire un dialogo aperto, che esprimesse gli esiti non solo di un'intervista, ma anche di una conoscenza basata sulla stima reciproca e sulla condivisione di passioni comuni.

In aggiunta, la decisione di sottoporre le interviste a uomini e donne indistintamente è stata volta a tener conto delle differenze di genere, per osservare se e in che modo influenzino le modalità di autorappresentazione e il posizionamento dei soggetti. Le interviste sono servite a inquadrare gli spazi in cui si muovono oggi i fotografi indigeni, gli aspetti individuali o collettivi del loro sguardo. Mi hanno dato inoltre la possibilità di capire cosa è cambiato nel Chiapas Photography Project dalla sua nascita ad oggi, chi sono i nuovi fotografi emergenti e come lavorano. Questi aspetti metodologici sono risultati d'importanza fondamentale per uno studio approfondito sia

dal punto di vista storico che socioculturale, e hanno fatto in modo che la ricerca sia stata il risultato di uno scambio concreto e diretto ad apprendere, quanto più possibile, la complessità del contesto in cui le immagini vengono prodotte.

L'immagine nelle comunità

Nel municipio di San Juan Chamula, così come in altre comunità indigene dell'Altopiano, la fotografia è severamente vietata in tutto il pueblo, specialmente all'interno della chiesa di San Juan Bautista (anche se nella piazza centrale si possono scattare fotografie, purché non si riprendano le persone). Non è raro ad esempio vedere turisti rimproverati perché scattano immagini non autorizzate, a volte con il conseguente danneggiamento, furto o ritiro della macchina fotografica.

Il divieto e l'intolleranza verso la fotografia sono aspetti direttamente legati al turismo: negli ultimi vent'anni infatti il Chiapas è diventato un luogo molto visitato e i tour nelle comunità indigene vicine a San Cristóbal si sono a dir poco moltiplicati.

Il visitatori che scattano fotografie all'indigeno al fine di tenere un ricordo personale di un'esperienza fuori dal comune sono diventati una presenza costante (e spesso fastidiosa) per gli abitanti delle comunità, oltre ad aver assunto significati simbolico-culturali rilevanti (Corkovic, 2012)¹⁰. La credenza che la fotografia rubi l'anima di chi viene immortalato si mescola con le differenze dei divieti da una comunità all'altra, e diventa un discorso utilizzato dalle stesse guide turistiche a fini commerciali (Bayona Escat, 2015). Mentre la maggior parte della popolazione vive d'agricoltura e della vendita di prodotti artigianali o alimentari nel mercato, l'amministrazione comunitaria ha imposto tasse sulla visita di alcuni luoghi significativi. Il rapporto tra camera fotografica e *pueblos* indigeni va quindi osservato a partire da un contesto dove il turismo è diventato una importante fonte di guadagno. La crescita del turismo ha portato a nuove possibilità d'impiego sia a San Cristóbal (questo soprattutto a vantaggio di abitanti stranieri, che hanno aperto numerose agenzie turistiche) che nelle comunità vicine. La presenza quotidiana di visitatori ha modificato i ritmi di vita quotidiani dei *pueblos*: a Zinacantán, un *pueblo* situato pochi chilometri

¹⁰ Per informazioni dettagliate su questo aspetto, come sulla storia e sull'attualità della fotografia indigena in Messico, si veda il volume di Laura Miroslava Corkovic (2012).

dalla città, la compravendita di tessuti artigianali non si effettua per strada ma nelle case, dove alcune famiglie aspettano i turisti durante il giorno. La proposta di una visita all'interno dell'abitazione viene spesso seguita dalla promessa “*qui puoi scattare fotografie se vuoi*”, in cambio di un riconoscimento in denaro. Il divieto della fotografia risulta strumentale a riconfermare una conoscenza *vera e diretta* della realtà indigena e il conseguente permesso di poter scattare un'immagine, proposto solo all'interno dell'abitazione e nel momento della compravendita, contribuisce alla soddisfazione del turista nell'aver ottenuto un'eccezione concessa. Il divieto alimenta così uno stereotipo, e si appropria di una tradizione, quella indigena, rimodellata dagli stessi attori sociali come strategia economica.

Nonostante l'uso strumentale che assume il divieto di utilizzare la camera all'interno delle comunità, è bene ricordare che la fotografia è stata vissuta in questi luoghi innanzitutto come un'invasione esterna, un attentato alle credenze tradizionali del *pueblo*.

In Chamula ad esempio, dove la presenza dei viaggiatori è costante e la struttura sociale molto autoritaria, l'intolleranza nei confronti della fotografia nasconde ripercussioni individuali importanti: essere ritratti in un'immagine fotografica è stata ritenuta causa di mali fisici o sociali significativi. Se non si rispettano le norme comunitarie, si incorrerà in un dolore morale che condurrà ad un male fisico: non potendo così compiere i propri doveri familiari e religiosi, si recherà danno all'intera comunità. I *curanderos* – detti *i'lol*, coloro che hanno il compito di guarire dalle malattie del corpo e dell'anima – hanno definito istituzionalmente una nuova malattia derivata dai turisti:

Los curanderos han clasificado una nueva enfermedad provocada por agentes externos, los turistas, que se han convertido en una especie de agentes del mal que captan almas a través de sus cámaras y enferman cuerpos. Por eso, estos discursos institucionales son tan eficientes, porque afectan a un cuerpo que refleja con la salud su condición comunitaria y social (Bayona Escat, 2015).

È facile capire come la macchina fotografica rimandi ad eventi problematici intercorsi con il viaggiatore occidentale, un *altro* che si è appropriato senza consenso delle immagini delle persone che formano la collettività, il *pueblo*. La macchina fotografica diventa, in questo

contesto, quello che Carlo Severi definisce *simbolo complesso*, un'immagine di un'esperienza traumatica radicata nella memoria collettiva, che continua a riaffiorare (Severi, 2001). L'azione dei *curanderos*, che definiscono l'oggetto come un portatore di malattia e ne sanciscono l'esclusione a livello sociale, si configura come un tentativo di superamento del trauma: definendo il divieto si riappropriano così del rispetto perduto, come del potere di ridefinire il valore della propria immagine. La strumentalizzazione in chiave turistica della proibizione si combina quindi con una risposta sociale dove gli attori coinvolti negoziano nuove posizioni di potere e ridefiniscono gli immaginari locali. Eppure, l'uso della fotografia non è stato sempre proibito. Nel corso del Novecento numerosi stranieri hanno ritratto le feste tradizionali dei *pueblos* indigeni de Los Altos. Vincente Kramsky, fotografo di origini tedesche appassionato di speleologia, è stato uno dei primi a ritrarre le feste tradizionali delle comunità chiapanecche negli anni Cinquanta. Sua figlia, Emilia Kramsky Espinosa, commenta così il lavoro del padre:

Créeme, antes no hubo los problemas que hay hoy. ¡Antes [los pueblos indígenas] posaban por él! Hay fotos donde las autoridades están posando.

Lo importante por él [Vincente Kramsky] fue no atacar a las personas, permanecer un poco distante y pedir permiso. Los fotógrafos del pasado fueron tan pocos que no molestaron.

(Intervista a Emilia Kramsky Espinoza, 19.05.2016, San Cristóbal de Las Casas)

Lo stesso riporta il fotografo Abraham Gómez di San Juan Chamula:

Esto que estamos viendo con las fotografías de Vincente Kramsky es que el fotografió desde los años cincuenta hasta que falleció, a finales de los noventa. El fotografió todos los municipios tzotziles y tzeltales; tenía acceso. Eran fotografías, como las del Carnaval, que se podían hacer. Hoy no se pueden hacer fotos del Carnaval; una vez yo intenté tomar una foto con el celular, pero me vieron y me lo quitaron.

¿A ti también, que eres miembro de comunidad?

Sí, a mí también, aunque soy de la comunidad. Aunque iba con mi ropa de Chamula y todos... no me dejaron fotografiar. Ahora ya no dejan tomar

fotos, pero antes sí. Hay muchas fotografías de Gertrude Duby¹¹, en el museo Na Bolom, fotografías desde adentro la iglesia de Chamula, mientras ahora no se pueden hacer.

(Entrevista ad Abraham Gómez, 22.05.2016, San Cristóbal de Las Casas).

Non risulta semplice per i fotografi indigeni lavorare nella propria comunità: l'uso della macchina fotografica porta a essere tutt'oggi vittime di giudizi e critiche, soprattutto dalla parte più tradizionalista della popolazione. Come commenta l'artista tzotzil Maruch Sántiz Gómez:

¿Cómo es practicar la fotografía en la comunidad, es difícil?

Sí, se parece mucho a como es con les extranjeros, que no permiten. Por esto busco un tema muy particular para poder seguir trabajando en la interpretación de las actividades [...].

Hay mucha mala interpretación.

(Entrevista a Maruch Sántiz Gómez, 23.05.2016, San Cristóbal de Las Casas)

Nonostante le nuove generazioni stiano vivendo un cambiamento notevole, dovuto alle crescenti possibilità di studio e alle modificazioni sociopolitiche in atto, all'interno della comunità il giudizio persiste: alcune scelte sono viste ancora come inappropriate, poco consone soprattutto alla vita femminile (Chenaut, 2007).¹²

Eppure, anche se l'uso della macchina fotografica si inserisce in un ambiente dal forte condizionamento sociale, i fotografi chiapanechi

¹¹ Gertrude Duby Blom (1901- 1993) è stata una fotografa e antropologa svizzera. Insieme al marito e archeologo danese Frans Blom ha lavorato a lungo per salvaguardare il patrimonio delle popolazioni maya presenti sul territorio, concentrandosi sulla conservazione dell'ambiente naturale e delle comunità indigene della Selva Lacandona. Il loro progetto, durato più di quarant'anni, si mantiene ancora oggi vivo attraverso la Casa Museo Na Bolom di San Cristóbal de Las Casas, dove si possono osservare oggetti rituali, abiti e utensili utilizzati dai lacandoni.

¹² Fa eccezione in questo senso il Chiapas Photography Project, che riserva una particolare attenzione per i temi legati alla parità di genere e collabora con diverse associazioni sensibili al tema. Recenti collaborazioni sono state realizzate, ad esempio, con l'associazione CODIMUJ (Coordinación Diocesana de Mujeres, un'associazione religiosa a stampo femminista che si occupa della condizione della donna nel contesto comunitario) e con Casa Cereza (una struttura d'alloggio temporaneo per donne uscite dal carcere, parte del più ampio Collettivo Cereza), entrambe con sede a San Cristóbal de Las Casas. I progetti svolti, a scopo formativo, si sono articolati attraverso dei primi corsi di fotografia rivolti a donne che non hanno mai utilizzato la macchina fotografica.

che ho avuto modo di incontrare partono proprio da questo elemento, rappresentando la comunità, la sua memoria e il suo cambiamento: è il caso ad esempio dei fotografi Antonia Girón Intzín e Marco Girón, originari di Tenejapa, e di Juana López López e Abraham Gómez di San Juan Chamula.

Tradizione che resta, tradizione che cambia

Tenejapa è un piccolo *pueblo* di etnia tzeltal situato nel mezzo delle montagne, a circa un'ora di auto da San Cristóbal de Las Casas. La maggior parte della vita comunitaria si organizza attorno alle celebrazioni: oltre al Carnevale, la prima festa di Tenejapa, si distinguono quelle in onore del santo protettore del *pueblo*, organizzate attraverso un complesso sistema di elezione di *cargos*, i ruoli politici e religiosi della comunità: principali, reggitori (*tatik nail*), alcalde, maggiordomi e alfieri si occupano accuratamente di determinati compiti o rituali (Cámara, 1952; Gómez Muñoz, 2004; Bastian, 2008). La preservazione della memoria comunitaria è oggetto di molte attenzioni, e il desiderio di documentazione degli usi e costumi è uno degli aspetti principali sia del lavoro di Antonia Girón Intzín (Chiapas Photography Project), sia del fotografo Marco Girón.

Mentre in alcuni municipi come San Juan Chamula o Zinacantán il turismo riveste un ruolo di primo piano nella quotidianità e nella gestione delle risorse, a Tenejapa i viaggi organizzati dalle agenzie turistiche sono stati vietati (Bayona Escat, 2015). Per questo motivo il rapporto dei locali con la fotografia è diverso, e anche se non è particolarmente apprezzato l'utilizzo della camera da parte degli stranieri è comunque maggiormente tollerato. Inoltre, diversi fotografi originari di Tenejapa hanno mostrato un interesse particolare verso la raccolta di immagini celebrative, come ad esempio Petul Hernández Guzmán, un fotografo che ha fatto parte dell'équipe di lavoro dell'AFI e che grazie a questa esperienza ha pubblicato il volume fotografico *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas* (Hernández Guzmán, 2004), registrando gli aspetti cerimoniali del Carnevale. È stato proprio attraverso Petul Hernández Guzmán che Antonia Girón Intzín si è avvicinata alla fotografia e ha conosciuto il Chiapas Photography Project. Antonia fotografa molto in comunità, e da alcuni anni sta lavorando ad una serie fotografica sul santo patrono di Tenejapa, San Idelfonso. Secondo quanto racconta la fotografa, la

celebrazione si svolge alla fine di gennaio e dura cinque giorni, durante i quali viene preparato un altare per il santo patrono nella casa del *señor grande*, dove sarà trasportata, durante l'ultimo giorno di festa, l'immagine del santo. L'altare cerimoniale viene preparato con grande cura: si adorna con ornamenti sacri composti da particolari frutti (*k'anch'ix*), piante (*ech'*) ed erba, si avvolge con candele, candelabri, fiori e incensi. Il tutto è accompagnato da musiche, danze con l'assunzione del *posh*, di buon auspicio (Cámara, 1952)¹³.

La cerimonia, particolarmente sentita, termina con la processione all'altare accuratamente adornato su cui sono presenti le offerte. Il santo racchiude un insieme composito: nella sua immagine si unisce vita e morte, tempo naturale e tempo sociale, salute e malattia. Il santo è nelle case e negli altari domestici, è nella chiesa e nel lavoro, è tanto nel privato quanto nel pubblico. Una divisione netta di questi ambiti sarebbe erronea perché il santo è tutt'uno, una potenza che lega il *pueblo* in un unico vincolo.

[...] La crédibilité et la prégnance de cette réalité ne tiennent pas uniquement à sa cohérence ni à sa texture. Elles découlent davantage de la nature de l'objet que par commodité nous nommons l'image, mais que les Indiens désignent du nom de saint, *el santo*, *los santos*. En fait le *santo* n'est jamais présenté comme un objet, comme une statue ou une peinture, il n'est jamais posé comme l'effigie d'autre chose et donc jamais figuration au sens où nous l'entendons. Jamais les Indiens ne distinguent entre le saint et ses représentations, comme si ce type de rapport ne revêtait aucune pertinence à leurs yeux. L'image est le saint, ou plutôt le saint est le saint (Serge Gruzinski, 1988, p.325).

L'immagine del santo è *in relazione* continua con la comunità, un metalinguaggio il cui referente è ontologico, e investe tanto la dimensione naturale quanto quella sociale (Sánchez Morales, 2006). La celebrazione è dunque un momento in cui si rafforza un legame (persona-santo, santo-comunità, persona-comunità), che ricrea la memoria collettiva attraverso la pratica. La passione per la registrazione di feste e delle cerimonie è condivisa anche dal fotografo Marco Girón,

¹³ Secondo quanto riporta Fernando Cámara (1952), la festa durerebbe dieci giorni. Bisogna però sottolineare che l'articolo di Cámara risale al 1952, sulla base di una ricerca svolta fra il 1943 e il 1944, per tanto è molto probabile che ci siano state delle modificazioni nell'organizzazione della cerimonia, che risulta oggi diversa sotto qualche aspetto.

originario di Tenejapa e laureato in Comunicazione Interculturale, attualmente responsabile dell'area di Media Audiovisuali nel centro di ricerca Colegio de la Frontera Sur (ECOSUR) di San Cristóbal. Nell'ottobre 2015 Marco ha deciso di aprire la galleria *Xjobal sit-elawil*, che si può tradurre con "Lo splendore nei volti". L'idea nasce dalla ricerca di un video che ritrae il nonno di Marco Girón mentre danza nella festa del Carnevale, un documento visuale di cui il fotografo ha memoria ma di cui non è più riuscito a trovare alcuna traccia. L'obiettivo è quello di creare un archivio comunitario a partire da vecchie foto scattate da antropologi che hanno lavorato a Tenejapa e dalle stesse persone del *pueblo*.

Attraverso i suoi ritratti, Marco evidenzia le particolarità degli abiti tradizionali, dagli scatti in movimento la vivacità di alcuni momenti celebrativi. Senza dubbio, la cerimonia più significativa è il Carnevale, *tajimal k'in* – la "Festa del Gioco", che presenta una complessa struttura organizzativa e dura tredici giorni.

Un gruppo selezionato di otto alfieri maggiori eletti dagli alcaldes si occupano dell'organizzazione della cerimonia (Hernández Guzmán, 2004; Corkovic, 2012): come nella festa in celebrazione di San Idelfonso, anche durante i gironi del Carnevale non possono mancare grandi bevute di *posh*, le preghiere collettive nella chiesa, le musiche e le danze della comunità. Il *tajimal*, vero e proprio culmine della festa, si svolge durante il quarto giorno del Carnevale: gli alfieri rincorrono una grande maschera rappresentante un toro (o una vacca) di stuoia, costruita dagli alfieri nei giorni precedenti. La corrida si ripete fino all'ultimo giorno, momento in cui vengono sacrificati e spartiti due tori veri mentre il toro di stuoia, dopo essersi rifugiato nella chiesa, viene ucciso simbolicamente (Medina Hernández, 1965).

Figura 5.1 Fotografia di Marco Girón, 2013.



Su gentile concessione di Marco Girón.

Dal momento che il Carnevale è, oltre che una festa tradizionale, un periodo di caos, scherzosità e di gioco attorno ai limiti imposti dalle regole sociali, l'ultimo giorno appaiono anche le maschere de *las Maruchas*, le Marie, uomini vestiti da donne che ballano per le strade del *pueblo*, così come persone travestite da *ladinos*, o con maschere di anziani. L'uno si burla dell'altro e per qualche giorno le strutture sociali si invertono, si ride della vita (Medina Hernández, 1965).

Figura 5.2 Fotografia di Marco Girón



Su gentile concessione di Marco Girón.

Attraverso le sue immagini, Marco Girón racconta il Carnevale come l'ha visto attraverso i movimenti e i gesti del nonno: ricorda e nello stesso tempo registra la contemporaneità, porta una testimonianza intima e collettiva, risultato di uno sguardo che conosce i luoghi e le persone.

Figura 5.3 Marco Girón, *Contemplación*, 2014.

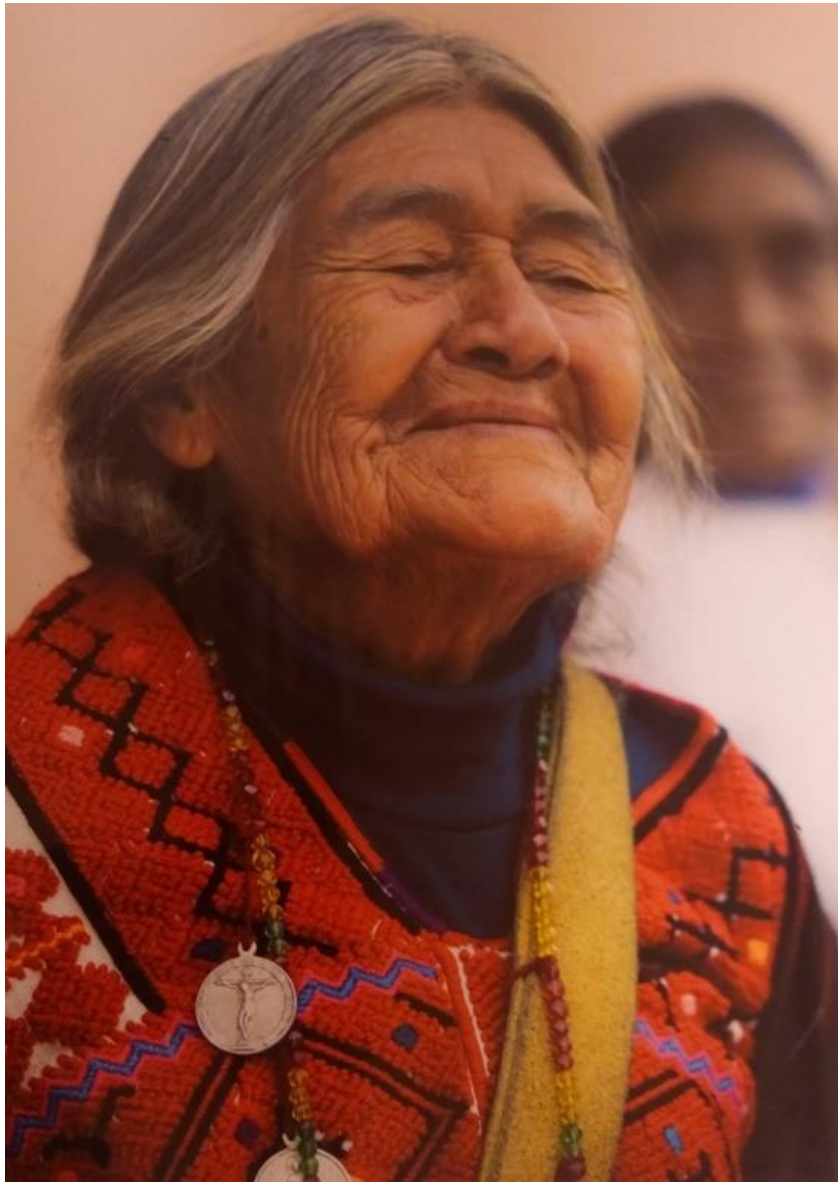


Su gentile concessione di Marco Girón.

Yo soy de Tenejapa y hago fotos de Tenejapa. Muchos pueden llegar y hacer fotos de Tenejapa, pero es diferente. Creo que yo hago fotografías más cercanas, íntimas, también porque conozco las dinámicas de la gente, como es el trabajo, como son los rituales... los conozco. Aunque muchas personas pueden también conocer, pero no es igual a que yo me auto represente en una fotografía porque conozco cómo es el contexto. Creo que esto es el punto, el “toque”, la esencia que se pone a la fotografía.

(Entrevista a Marco Girón, 18.05.2016, San Cristóbal de Las Casas)

Figura 5.4 Marco Girón, *Jmetik*, 2016.



Fonte: www.galeriamuy.org.

Accanto a chi registra le tradizioni comunitarie per tenerne memoria, c'è anche chi, attraverso l'immagine, mette in dubbio le norme della propria tradizione. Nella serie fotografica *Lik Xchuwajil (Le comenzó la locura)*, Abraham Gómez mette in discussione le credenze degli anziani di Chamula:

Es un trabajo sobre las creencias de mis ancestros. Es como decir... yo soy de Chamula, pero me he ido para estudiar, a la escuela, en este mundo occidental que me ha dado otras formas de ver las cosas, ya no solo las creencias de mis ancestros, de mis abuelos. Siempre digo que hablo entre dos mundos, que viajo entre dos mundos: uno que es el mundo tzotzil y el mundo occidental. El mundo occidental es lo que me hace cuestionar las creencias de mis ancestros, que me hace preguntar hasta a qué punto son ciertas o no están ciertas.

(Intervista ad Abraham Gómez, 22.05.2016, San Cristóbal de Las Casas).

Un'attualità, quella di Chamula, che come si è visto unisce passato e presente in una contemporaneità attenta a mantenere una tradizione e uno spirito comunitario forti.

Lik Xchuwajil (Le comenzó la locura) apre a diverse possibilità interpretative. In primo luogo mostra Abraham Gómez, protagonista di tutte le immagini, mentre mette alla prova le credenze dei suoi antenati compiendo azioni contrarie alle norme spirituali di Chamula. Il lavoro si configura inoltre come il risultato di un forte cambiamento personale affrontato dall'artista, che si ritrae in tutte le immagini con abiti occidentali.

In *Alma sin descanso* (2013), Abraham Gómez è sdraiato su un prato al bordo di un pozzo d'acqua, con il viso rivolto verso il basso mentre tenta di bere direttamente dalla sorgente.

Los abuelos dicen que, si una persona toma agua directamente del manantial, sin meter la mano... Normalmente la gente debe tomar agua utilizando la mano o agarrar una hoja, pero si tomas directamente el agua, así [*baja la cara sobre la mesa*], cuando uno muere su alma ve seguir tomando esta agua por toda la eternidad, hasta que se seca. Si no, hasta aquel momento el alma sigue sufriendo toda la vida, toda la eternidad bebiendo agua. Entonces... ¡hasta ahorita no sé lo que va a pasar! Tengo uno slogan: "Hasta ahorita se ha salvado mi cuerpo de la muerte, pero no puedo decir lo mismo de mi alma".

(Intervista ad Abraham Gómez, 22.05.2016, San Cristóbal de Las Casas).

Figura 5.5 Abraham Gómez, *Alma sin descanso*, San Juan Chamula (Chiapas), 2013.



Fonte: *Develar y detonar: Fotografía en México ca. 2015*, México, CONACULTA, Centro de la Imagen.

Nella cultura tzotzil, l'acqua riveste un preciso significato simbolico e presenta un legame col mondo soprannaturale: alcuni siti naturali come le montagne, grotte o sorgenti d'acqua sono considerate come porte di comunicazione con l'inframondo, luogo duale di oscurità (associato al freddo) e di fertilità della cosmologia preispanica, elementi simbolici che si ritrovano ancora oggi (Domenici, 2015). In questo caso, la pena è legata all'acqua perché elemento di comunicazione con l'altro mondo; a livello spaziale la punizione è invece legata alla fonte, territorio sacro e simbolico dal valore collettivo. La corporeità dell'uomo è qui pensata in modo organico: le idee tzotzil circa la salute e la malattia, strettamente legate agli elementi naturali che fanno parte della concezione del corpo e dell'anima, sono intrinsecamente unite ai valori sociali che necessitano il rispetto dei costumi e delle leggi della comunità (Bayona Escat, 2015). Questa cosmologia, che incorpora oggi in modo sincretico elementi del cristianesimo e del pantheon preispanico, si presenta dunque come una pratica culturale forte e dinamica, che configura la posizione sociale, naturale e spaziale

dell'uomo (Page Pliego, 2004, 2014-2015). Similmente all'immagine precedente, in *Al tercer día* (2013) Abraham è sdraiato fra l'erba del *panteón*, dimora degli antenati. Il *panteón* rappresenta un luogo dal valore sacro per eccellenza, terreno di comunicazione fra entità soprannaturali, gli antenati della comunità e i vivi, custode della memoria culturale della comunità; è uno spazio vivo, che racchiude il senso cosmologico e celebrativo della tradizione tzotzil (López Austin, 1984). Gli anziani raccontano che sdraiarsi in questo luogo per riposare potrebbe condurre ad una morte precoce. Come per i vivi, anche il mondo dei defunti presenta una propria struttura gerarchica: in questo caso il *panteón* rappresenta la dimora degli avi più importanti nella storia della comunità e ricorda ogni giorno la presenza dei nonni e dei padri agli abitanti del *pueblo*. È attraverso il *panteón* che gli antichi gruppi familiari si sono organizzati socialmente e ritualmente per mantenere memoria dei propri avi: non è quindi uno spazio che serve solo per interrare i defunti, ma contribuisce anche a mantenerne la memoria culturale.

Figura 5.6 Abraham Gómez, *Al tercer día*, San Juan Chamula (Chiapas), 2013.



Fonte: *Develar y detonar: Fotografía en México ca. 2015*, México, CONACULTA, Centro de la Imagen.

Contrariamente alle immagini precedenti, *Pérdida del Ch'ulel* (2013) ritrae Abraham Gómez mentre indossa il *chuj*, l'abito tradizionale Chamula.¹⁴

In questo caso, Abraham ha deciso di creare una serie fotografica dopo essere stato ripreso dal suo datore di lavoro per essersi presentato in ufficio con i capelli lunghi e vestito in modo tradizionale. Nell'immagine, i capelli appena tagliati gli cadono sulle spalle, scurissimi, a fare da contrasto alla luminosità di una casacca che d'ora in poi non potrà più usare per andare al lavoro. L'azione del fotografo è una risposta netta nei confronti dell'offesa ricevuta, un cambiamento che d'ora in poi manterrà un segno attraverso l'immagine. Non a caso la parola stessa, *ch'ulel*, che in tzotzil significa anima, racchiude una complessa simbologia e detiene il segreto sulla natura più sacra e composita dell'uomo (Pitarch, 1996; López Austin, 2012).

La reazione creativa di Abraham Gómez si lega per certi aspetti alla serie fotografica *Snak'obal (la sombra)*, "l'ombra" dell'artista tzotzil Juana López López, anche lei originaria di San Juan Chamula. Juana López López è un membro dell'équipe organizzativa del Chiapas Photography Project come Antonia Girón Intzin: affiancate da Carlota Duarte, affiancate da Carlota Duarte, programmano insieme le attività didattiche e lavorano alle loro immagini.

Snak'obal, ("ombra" in tzotzil) è una serie a cui la fotografa sta lavorando dal 2010 che tratta una riflessione sull'immagine a partire dalle figure in ombra di persone a lei vicine. «Son fotografías que tomé a personas que conozco pero que no quisieron hacerse fotografiar. Así les he preguntado si pudiera retirar su sombra» (Intervista a Juana López López, San Cristóbal de Las Casas)¹⁵.

¹⁴ Nei *pueblos* indigeni de Los Altos, chi riveste la carica di maggiordomo indossa un abito specifico, solitamente composto da una lunga casacca in lana di pecora - bianca o nera - detta *chuj* e grandi sandali di cuoio (gli *huaraches*), con varianti da una comunità all'altra.

Per quanto riguarda l'abito tradizionale invece, a Chamula le donne indossano grandi gonne nere, sempre tessute in lana di pecora, con sopra bluse ricamate; in passato per le bambine o le ragazze non ancora sposate la gonna era grigia, che oggi non viene quasi più utilizzata. Gli uomini invece portano un *chuj* bianco (prima usato per i giorni festivi, ma oggi diventato d'uso quotidiano) o nero, più corto di quello dei maggiordomi e indossato con i pantaloni. La lunghezza della casacca di lana, che viene sottoposta ad una complessa lavorazione di diversi giorni, è direttamente collegata allo status sociale di chi la indossa: attualmente, gli abiti più costosi sono quelli con la lana più lunga.

¹⁵ Intervista a Juana López López, San Cristóbal de Las Casas. Quella con Juana López è un'intervista che si è svolta soprattutto durante le nostre conversazioni al Chiapas

Figura 5.7 Abraham Gómez, *Pérdida del Ch'ulel*, San Juan Chamula (Chiapas), 2013.



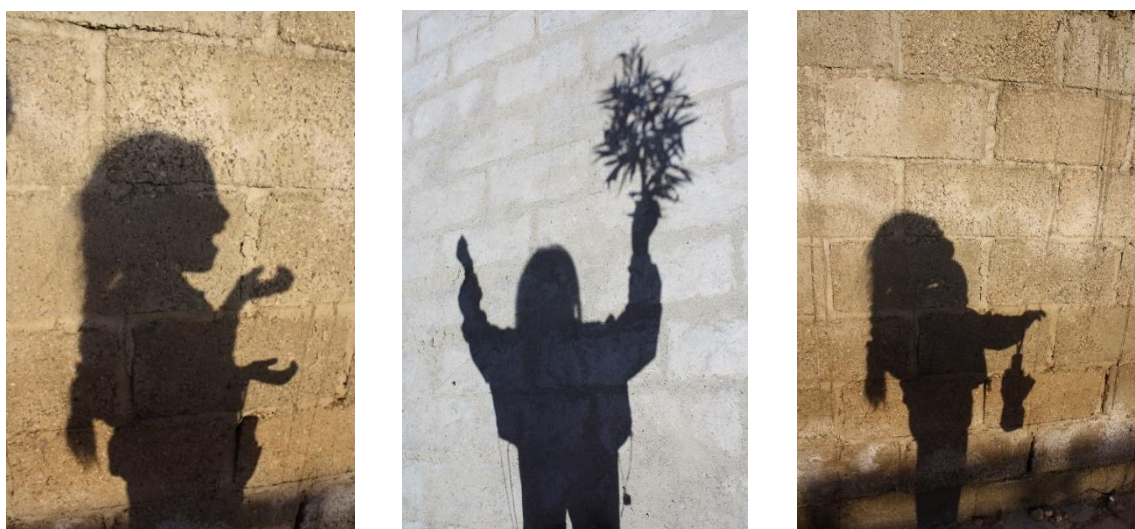
Fonte: *Develar y detonar: Fotografía en México ca. 2015*, México, CONACULTA, Centro de la Imagen.

Abbiamo già visto il rapporto problematico che assume l'immagine fotografica all'interno di Chamula: un aspetto che non prescinde neppure la confidenza o la vicinanza di persone care. Non per questo però Juana López elimina i propri soggetti dall'immagine, anzi, l'ombra funziona come uno stimolo al pensiero.

Dalle fotografie si scorge una particolare attenzione per le pose e per l'estetica delle figure, catturate su una parete di pietra. Le ombre delle persone che appaiono sono tutte di donne, principalmente membri della famiglia di Juana López; la bambina con la lunga treccia ad esempio è la nipote della fotografa.

Photography Project ed è frutto del periodo che abbiamo trascorso insieme mentre lavoravamo nel progetto.

Figura 5.8 Fotografie di Juana López López, 2010.



Su gentile concessione di Juana López López.

Si tratta di un lavoro molto particolare perché mostra un approccio concettuale diverso dai lavori analizzati in precedenza: in questo caso la rappresentazione di ciò che è familiare, intimo, passa attraverso un nascondimento. Juana López López nelle sue fotografie non ritrae le cerimonie o le feste del *pueblo*: quando utilizza elementi “tradizionali” lo fa piuttosto attraverso oggetti o parti della natura.¹⁶

Nelle sue immagini le figure non hanno abiti, volti o portamenti: la persona è presente, ma solamente attraverso un suo *riflesso*, un rimando che va oltre la semplice rappresentazione ed entra a far parte di tutto quello che è socialmente ed affettivamente irrappresentabile. Dall'apparente astrattezza del riflesso emerge allora qualcosa di più intimo: affiora la persona ritratta attraverso la sua ombra, una singolarità che allo stesso tempo può essere tutti come nessuno. Una figura che viene usata in questo caso per sottolineare la fluidità del *dove* e del *quando*, che si dischiude a diverse possibilità d'essere.

¹⁶ A tal proposito, il primo libro della fotografa, dal titolo *Kichtik - Nuestro Chile - Our chile* (2002), pubblicato in seguito all'esperienza dell'AFI, è un progetto incentrato sull'importanza del *chili* nella cultura messicana. In questa serie Juana gioca con i forti colori del vegetale, combinandoli con quelli dei tessuti tradizionali *tzotzil* che fanno da sfondo all'immagine.

Conclusioni

Le differenti modalità di elaborare un'immagine ci mostrano come e attraverso quali strategie interpretative è possibile ripensare nozioni come *identità, tradizione, diversità*: quale patrimonio trasmettono le fotografie, cosa ci raccontano di Chamula e di Tenejapa? Nella continua dialettica fra passato e presente, le immagini parlano di resilienza e di pratiche quotidiane in trasformazione. Come osserva Francesco Faeta, lo studio delle fotografie permette non solo una valutazione analitica dell'osservazione, che evidenzia la relazione tra gli oggetti e la realtà indagata, ma anche di analizzare le modalità del guardare, il modo stesso di osservare da parte del soggetto (Faeta, 1995, pp. 21-22). Alfred Gell aggiungerebbe che la fotografia, in quanto oggetto d'arte, ha una sua importanza poiché possiede un'*agency*, cioè affascina perché mostra una sua potenza interna, la forza di essere un segno dell'intenzionalità di chi l'ha prodotto (Gell, 1998). Gli oggetti d'arte funzionano allora come intermediari materiali fra le persone, stabiliscono una fitta rete di relazioni e sono costitutive dei processi sociali (Edwards, 2012). In questo, le immagini sono preziosi strumenti analitici, arricchiscono il patrimonio della memoria visuale e si fanno *medium* di esperienze condivisibili, veicolano metodi e forme di riconoscimento. Diventano parte dei processi di ridefinizione dell'identità mettendo a luce le trasformazioni storiche e sociali. Le fotografie di Abraham Gómez mostrano quanto la diversità, l'"altro", diventi necessario a questo riconoscimento per pensare un sé nuovo e creativo.

L'alterità è presente non solo ai margini, al di là dei confini, ma nel nocciolo stesso dell'identità. Si ammette allora che l'alterità è coesistente non semplicemente perché è inevitabile (perché non se ne può fare a meno), ma perché l'*identità* (ciò che "noi" crediamo essere la nostra identità, ciò in cui maggiormente ci identifichiamo) è *fatta anche di alterità*. Si riconosce, in questo modo, che costruire l'identità non comporta soltanto un ridurre, un tagliar via la molteplicità, un emarginare l'alterità; significa anche un far ricorso, un utilizzare, un introdurre, un incorporare dunque (che lo si voglia o no, che lo si dica o meno) l'alterità nei processi formativi e metabolici dell'identità. (Remotti, 2008).

Se le identità sono plasmate e inserite in contesti tutt'altro che fissi e "dati", ma in continuo mutamento, è quindi utile adottare un approccio

metodologico che tenga conto di quanto «it is difficult to know, sometimes even for participants, how much of the performance of identity reflects deep belief, how much a tactical presentation of self» (Clifford, 2013, p.16). La fotografia sostiene ed alimenta questa ambiguità: la realtà che esprime, mediata dall'occhio del fotografo, viene sempre co-costruita su più livelli. Non sarà allora importante capire se un'immagine risulti attendibile nell'esprimere gli aspetti del reale, quanto, piuttosto, comprendere *perché* li rappresenti in un certo modo. D'altro canto, la fotografia è linguaggio che va conosciuto, tradotto e interpretato, possiede le sue regole e la sua sintassi: dal momento che ogni narrazione porta sempre qualcosa con sé, quant'anche non fosse quello che si stava cercando, è dunque opportuno ascoltare la voce di chi si racconta come un prezioso strumento d'analisi per "guardare oltre", e disporsi ad un dialogo che vada al di là della semplice rappresentazione.

Bibliografia

- Bayona E. E. (2015). Sobre cámaras y prohibiciones. Fotografía y turismo en Los Altos de Chiapas (México), in *Gazeta de Antropología*, 1 (Vol. 31), disponibile su: www.gazeta-antropologia.es
- Bastian, J. P. (2008). Conversiones religiosas y redifinición de la etnicidad en el estado de Chiapas, in *Trace: Travaux et Recherches dans l'Amérique du Centre*, n.54, pp.19-30.
- Cámara, F. (1952). Organización religiosa y política de Tenejapa, in *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 4, pp. 263-277.
- Caoci, A. a cura di, (2008). *Antropologia, estetica e arte. Antologia di scritti*. Milano: FrancoAngeli.
- Clifford, J. (2013). *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- Collier J. Jr., Collier M., (1986). *Visual Anthropology Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of Mexico Press.
- Corkovic, L. M. (2012). *La cultura indígena en la fotografía Mexicana de los 90s*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Domenici, D. (2005) *I linguaggi del potere. Arti e propaganda nell'antica Mesoamerica*. Milano-Bologna: Jaca Book-Clueb.

- Edwards, E. (2012). Objects of affect: Photography beyond the image, in *Annual Review of Anthropology*, n.41, pp. 221–234. doi:10.1146/annurev-anthro-092611-145708.
- Faccioli, P. (1997). *L'immagine sociologica. Relazioni familiari e ricerca visuale*. Milano: FrancoAngeli.
- Faeta, F. (1995). *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*. Milano: FrancoAngeli.
- Gell A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon
- Gómez M. M. (2004). *Tzeltales. Pueblos Indígenas del México Contemporáneo*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, PNUD.
- Gruzinski, S. (1988) *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Éditions Gallimard.
- Guzmán Hernández, P. (2004). *Carnaval en Tenejapa: Una comunidad tzeltal de Chiapas*. Fotografías de Petul Hernández Guzmán, Textos de Petul Hernández Guzmán, Carlota Duarte y Luisa Maffi. México: CIESAS, LOK'TAMAYACH y AFI.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation, in *Visual Studies*, Vol. 17, No. 1, pp.13-26.
- Jackson, J. E. e Warren, K. B. (2005), Indigenous Movements in Latin America, 1992–2004: Controversies, Ironies, New Directions, in *Annual Review of Anthropology*, Vol.34, pp. 549-573.
- López A. A. (1984). *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, Serie Antropológicas.
- López A. A. (2012), *Cosmovisión y pensamiento indígena*. Universidad Nacional Autónoma de México, México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- López López, J. (2002). Kichtik – Nuestro Chile – Our Chile, Fotografías de Juana López López, Textos de AAVV, Coordinación general de Carlota Duarte, México, CIESAS, AFI.
- Medina Hernández, A. (1965) El carnaval de Tenejapa, in *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 47 (Vol.18), pp. 323-341.
- Noland, C.M. (2006). Auto-Photography as Research Practice: Identity and Self-Esteem Research, in *Journal of Research Practice*, Vol. 2, 1, pp.1-19.

- Page P. e Jaime T. (2004) Conflicto religioso y sus repercusiones en la etnomedicina de los tzotziles de Chamula y Chenalhó, Chiapas, in *Anuario 2002* del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, pp. 273-298.
- Page P. e Jaime T. (2014-2015) La importancia del cuerpo en la noción de persona entre mayas actuales de Oxchuc, Chamula y Chenalhó, Chiapas, in *Revista Pueblos y Fronteras digital*, 18 (Vol. 9), pp. 35-48.
- Pitarch, P. (1996) *Ch'ulel. Una etnografía de las almas tzeltales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Remotti, F. (2008). *Contro l'identità*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Sánchez M. e Julio C. (2006) El poder de los santos. Naturaleza y cosmovisión indígena, in *Elementos*, 64 (Vol. 13), pp.13-20.
- Severi, C. (2001). *Cosmology, Crisis, and Paradox: On the White Spirit in the Kuna Shamanistic Tradition*, in, Roth M. S. e Salas C. G. (a cura di), *Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century*, (I Ed, pp.178-206) Los Angeles: Getty Research Institute.
- Thomas, M. E. (2009). Auto-Photography, in *Elsevier Inc*, pp.1-8.
Disponibile su:
<https://booksite.elsevier.com/brochures/hugy/SampleContent/Auto-photography.pdf>

Altri documenti

- Chenaut, V. (2007). *Género y antropología jurídica en México*, Working Paper n.15-2007, Centro de Estudios Interdisciplinarios Etnolingüísticos y Antropológicos Sociales, disponibile su: www.ciesas.edu.mx.
- Murillo, L. D. (2010). Territorio, agua y mundo sobrenatural. Acercamiento a un paraje tzotzil, in *Primer Congreso Red de Investigadores Sociales Sobre Agua*, pp. 1-18, disponibile su: <http://www.comunicacionparaeldesarrollo.org>.