



San Carlos del Río Coco. Votación de la campaña electoral de 1990. (1990).

FOTO: CLAUDIA GORDILLO

# Nicaribe soy:

## el Caribe nicaragüense en las lentes de Claudia Gordillo y María José Álvarez

**Galio Gurdián & Maricela Kauffmann**

Carlos Rigby, en su poesía y persona encarna su feliz metáfora: *Nicaribe soy*. El poeta Rigby, como pocos ha sufrido, vivido y esperado que las promesas de la revolución popular del '79 respondan al hambre y sed de justicia de los pueblos indígenas y comunidades de la Costa Caribe de Nicaragua. Así mismo, su voz poética/profética de denuncia y anuncio, exigiendo la presencia de lo costeño-caribe en lo nicaragüense es una contribución seminal a la creación de una precaria cultura y conciencia multiétnicas en Nicaragua.

*Yo soy de Nicaragua-  
Nicaribe soy...  
:yo como mi ron-down  
patty ron-down  
pan de coco patti  
como comida- no como mierda  
desde el 19 de julio del '79  
se me compuso mi hambre & sed de  
[justicia  
tremenda justicia y libertad-  
quién no ha comido...?]*<sup>1</sup>

La musicalidad, neologismos y politropía<sup>2</sup> de la poesía de Rigby, quebrantan-

do el "sentido común" lingüístico, para recrear inesperada y violentamente nuevos conceptos a partir del inglés criollo, español nicaragüense y miskito, rompe con la hegemonía naturalizada de la versión dialectal del español-mestizo, abriendo así nuevos espacios fonológicos, morfológicos y semánticos en el habla y cultura nicaragüenses.

Al ars poética pluriétnica y multilingüe de Rigby se unen otros esfuerzos artísticos, como el recorrido fotográfico de María José Álvarez y Claudia Gordillo a

lo largo y ancho del territorio conocido como Mosquitia, Costa Atlántica, Regiones Autónomas o Caribe Nicaragüense. Ambas artistas han dejado un legado visual y un fondo documental que por varias razones aún no ha sido superado. Las imágenes capturadas en esos recorridos no se corresponden con la imagen que sugiere el epíteto con que los mestizos del Pacífico bautizamos a la Costa Atlántica en la década de los años 80: “el gigante que despierta”. En verdad, estas fotografías son el testimonio de la Epifanía de la conciencia multiétnica de varios pueblos indígenas y comunidades étnicas alrededor del Proyecto de Autonomía.

La riqueza que pueda tener este artículo reside en la participación que ambos autores hemos tenido en el proceso de autonomía de la Costa Atlántica. Por esta razón acordamos que nuestra primera aproximación a las imágenes fotográficas sería desde la posibilidad que ellas ofrecen para rescatar la esperanza, dignidad y respeto ante la vida y su entorno. Además pensamos que de esta manera hacemos una devolución simbólica a esos actores sociales que han poblado el trabajo de Galio, Claudia y María José por más de dos décadas.

Entendemos que en la visión de las fotografías funciona un doble proceso de construcción. Primero, su propia elección del momento que capturan sus imágenes, para dar testimonio o confirmar su existencia, en un espacio y tiempo determinados. El segundo momento, en la construcción de las representaciones, es el de la selección que otros hacen de las imágenes, para acompañar información textual o ilustrar reportajes narrativos en una publicación.

Este ensayo ofrece una lectura de las imágenes fotográficas como eminentemente politrópicas (metonimias, sinécdoques y metáforas), que por su contigüidad inicial con sus referentes reflejan y desmitifican. Eventualmente re-crean, redefinen y perennizan como nuevas metáforas

o espacios semánticos y culturales contribuyendo a transformar un contexto social y cultural mestizo en el cual resultaba imposible plantearse autonomías culturales, de género o socio-políticas.

### Las artistas.

#### Fotografía documental y observación participativa

María José Álvarez Sacasa<sup>3</sup> y Claudia Gordillo Castellón,<sup>4</sup> ambas, nacidas en la segunda mitad de los cincuenta, hijas de respetables familias católicas de la clase media alta, son parte del gran sector de la población que con perspectiva cristiana participó plenamente y con entusiasmo en las tareas de la Revolución Popular Sandinista. Estas dos artistas pertenecen a la generación que introduce en Nicaragua, durante los años 80, el género documental en fotografía. Las dos artistas reconocen las exigencias formales, así como la importancia y utilidad estética de una composición e impresión detallada, elaborada y cuidadosa, porque

en la fotografía documental, según explica Claudia, “la composición refuerza el mensaje, la fotógrafa ordena los elementos más significativos del mensaje ayudando así a reforzar la visión del espectador.”<sup>5</sup>

Hay una presencia de motivos personales en la escogencia de los sujetos y en la forma en que ciertos significados y valores son codificados en el contenido de la imagen.<sup>6</sup> Para nuestra interpretación retomamos el hecho que lo doméstico es político. Tratando de definir una sensibilidad feminista para interpretar estas fotografías no hay que olvidar que el arte feminista se basa en la experiencia personal de las mujeres. De manera que consideramos que las fotos promueven respeto por la historia de uno de los sectores más desposeídos y por sus producciones. Así mismo tratan de empoderar a esos sectores y de articular un nuevo lenguaje que exprese la experiencia de esa población a un amplio público del Pacífico, en

1. Wani 8. 1990:53.
2. Usamos el concepto de politropía siguiendo el argumento de Paul Friedrich en su artículo “Politropy” en la colección de ensayos editados por James W. Fernández: *Beyond Metaphor*. Stanford: Stanford University Press 1991. Para Friedrich es necesario superar la visión clásica que se inicia con Aristóteles, en la cual la metáfora es la figura de retórica preeminente; un “primus inter pares” a la cual se supeditan otros tropos menos relevantes como la metonimia, sinécdoque, ironía. Para Friedrich tanto el lenguaje poético como la prosa, están repletos de metonimias, sinécdoques, ironías, metáforas, que pertenecen a macrotropos más inclusivos y genéricos, entre los que sobresalen: imagistas; modales (emotivos expresivos); formales; de contigüidad y analógicos. Estos macrotropos no se subordinan a un macrotrofo principal sino que interactúan sinérgicamente, reforzándose y retroalimentándose mutuamente para crear perspicacia, ambigüedad y riqueza de significado (Friedrich 1991:19-55).
3. María José nació en Managua, Nicaragua, en 1955. Realizó estudios en la Escuela del Museo de Bellas Artes en Boston, Massachussets. Hizo familia y vivió por varios años en Bluefields, en la costa del Caribe, donde fundó el periódico Sunrise y el Bluefields TV. Ambos proyectos nacidos como respuesta al proceso de autonomía que se desarrollaba en la Costa Atlántica de Nicaragua. En los ochenta, María José se casó con un costeño revolucionario y se trasladó a vivir a Bluefields. Allí se dio cuenta que tenía por primera vez la oportunidad de hacer fotografía documental. Es fundadora del periódico Sunrise, que fue el vocero del proceso de autonomía y de un canal de T.V.
4. Claudia nació en Managua, Nicaragua, en 1954. Su formación como artista se remonta a su permanencia durante varios años en Italia. En Roma estudió en el Instituto Europeo di Desing (1978-79), en la Scuola Dante Alighieri (1992-95) y en la Scuola Maldoror (1994-95). En 1994 ganó el premio anual de la John Simón Guggenheim Memorial Foundations, en el concurso correspondiente a los ciudadanos de América Latina y Caribe. En 1999 egresó de la Carrera de Ciencias de la Cultura de la Universidad Centroamericana de Managua. Ha ganado dos premios de fotografía en Nicaragua en 1983 y 1991. Según refiere Claudia, en sus datos biográficos, en la década de los ochenta se desempeña como corresponsal de guerra y *free lancer*. Su trabajo gira alrededor de la vida cotidiana y fiestas populares de algunos pueblos del Pacífico y Costa Caribe de Nicaragua.
5. Entrevista de Galio Gurdíán a Claudia Gordillo. Managua, agosto 1999.
6. Hamilton en Hall 1997: 78.



*Pescadora de Laguna de Perlas, Atlántico Sur (1989).*

su gran mayoría antagónico a las aspiraciones y reclamos de los pueblos indígenas y comunidades étnicas del Caribe nicaragüense, especialmente entorno a la autonomía costeña.

Claudia ha trabajado como fotógrafa independiente. Durante su estancia en Italia conoció la obra de Susan Meiselas: *Pictures of the Revolution*. Ello le impactó, porque era la primera vez que veía trabajo documental sobre Nicaragua. Posteriormente estudió el documentalismo norteamericano, intercambia información con María José Álvarez y se convierte en lo que ella llama una “fotógrafa documentalista autodidacta”.<sup>7</sup>

María José Álvarez es la primera mujer directora de cine en Nicaragua. Ella reconoce que su interés por el entorno proviene de la influencia que el estilo documental norteamericano, sobre todo de

Lewis Hine, Walter Evans, Dorotea Lange y Diane Arbus, tuvieron en su formación como fotógrafa.

### **El contexto socio-político (1980-1990); revolución y epifanía de la conciencia multiétnica**

Al triunfo de la Revolución Popular Sandinista, la visión predominante sobre la Costa Atlántica fue integracionista y folklórica, con su acento en los incontables recursos naturales sin explotar, lo atrasado y exótico de las comunidades indígenas, y el ritmo del Palo de Mayo criollo. Visión rediviva gracias al régimen de restauración experimentado en el país a lo largo de esta década. El tránsito de una visión integracionista a una incipiente visión autonomista, a media revolución, no fue fácil. Las reacciones internas más fuertes señalaban que la autonomía costeña era el primer paso para la desmem-

bración del territorio nacional. Sin embargo, para la mayoría de las comunidades indígenas, la autonomía “era el camino al cielo” y la posibilidad de ejercer plenos derechos económicos, políticos y culturales.

Ya habían pasado varios años desde aquel extraordinario 19 de julio de 1979, frenético de energías, esperanzas e ilusiones. Para los pueblos indígenas y comunidades étnicas de la Costa Caribe, la revolución y los revolucionarios muy pronto se convirtieron en el epítome del etnocentrismo mestizo. Para la revolución y sus cuadros –ignorantes de la historia de contradicciones entre la sociedad mestiza del Pacífico y los pueblos caribeños, la Costa y su gente habían sido rescatados por la revolución y el lema ingenuo y arrogante del “gigante que despierta” indicaba que esos pueblos “atrasados y adormecidos” finalmente estaban siendo

redimidos. Muy pronto, los delitos, crímenes, abusos y desconocimiento a los derechos históricos generaron violento rechazo de las comunidades indígenas y grupos étnicos. La inopia, rigidez, esquematismo de los revolucionarios y la utilización de esos conflictos por el gobierno de los EE.UU. desembocaron muy pronto en la vorágine y pesadilla de la guerra.

Los esfuerzos por desestabilizar a la Revolución convirtieron el territorio de la Costa Caribe en zona militar y a los indígenas alzados en armas en carne de cañón de una guerra civil. Mientras el gobierno discutía las estrategias para resolver una de las situaciones más conflictivas de su historia, comunidades enteras huían de un lado a otro en las montañas y ríos o en el borde fronterizo con Honduras buscando sobrevivir.

En ese contexto de crecientes conflictos económicos, sociales, políticos, religiosos y culturales entre la revolución sandinista y un sector mayoritario de las comunidades costeñas fue creado el Centro de Investigaciones y Documentación de la Costa Atlántica (CIDCA), como entidad autónoma adscrita el Instituto Nicaragüense de la Costa Atlántica (INNICCA), para analizar e interpretar la realidad del Atlántico-Caribe nicaragüense. Se trataba de investigar, conocer, entender, documentar lo que estaba sucediendo en la Costa; las causas del conflicto y sus posibles alternativas de solución. Para el CIDCA era importante no sólo escribir análisis y diagnósticos que pocos o nadie leería. Se trataba de ir más allá de

los estudios especializados, lograr una nueva forma de entender la Costa y sus pueblos para contribuir a crear un nuevo "sentido común"<sup>78</sup> sobre el carácter multiétnico y multilingüe de la sociedad nicaragüense. Cómo decir en medio de la guerra y más allá de las palabras que los pueblos indígenas y grupos étnicos tenían todo el derecho del mundo a no sentirse ciudadanos de un Estado Nacional, cuyas leyes, cultura, programas y políticas no les habían reconocido como tales y más bien trataban de aniquilarlos en nombre de la civilización, progreso y desarrollo mestizos. Para los costeños en general la lucha contra la revolución era resistir la barbarie y vulgaridad mestizas.

En ese contexto cabe preguntarse en qué medida la narrativa fotográfica de estos artistas estuvo permeada por y/o recogía el discurso ideológico y la etnovisión de la clase y cultura política dominantes. Más aún, de qué manera ese material fotográfico, ese fondo documental, sirve para elaborar una re-construcción cultural de lo que se cree que ha sucedido en una situación altamente conflictiva.

### **Contribución de la fotografía a la creación de nuevos valores sobre el carácter multiétnico y multilingüe de la sociedad nicaragüense**

En las fotografías de Claudia seleccionadas para esta ponencia hay que observar los elementos y situaciones que se repiten continuamente así como aquellos elementos obviamente ausentes. En alguna medida, esto es debido a que las comunidades o asentamientos visitados experimentaban su propio momento de crisis. Es el caso de las 51 comunidades indígenas del río Coco, en el borde fronterizo con Honduras, que a partir de los sucesos de Navidad Roja, en 1981, empezaron a ser militarmente desalojadas, trasladadas y reubicadas al interior del territorio nicaragüense. Con supino desconocimiento de los hábitos y necesidades de la población que desarraigaban,

los arquitectos e ideólogos del proyecto Tasba Pri o Tierra Libre diseñaron y crearon condiciones como para un proyecto habitacional en un barrio semi urbano del Pacífico, militarmente controlable.

Uno de los principales reclamos de la población indígena al llegar a Tasba Pri fueron los espacios cerrados, lejanía del río, el reducido tamaño de los lotes asignados y la proximidad de las viviendas entre sí. Muy diferente a los espacios abiertos y libres del asentamiento comunal tradicional. Este es uno de los elementos ausentes en la fotografía. En general, en esta selección hay ausencia de paisaje. La lente se concentra en los rostros y en las actividades de la gente. Muchos de los rostros de los niños y niñas en las fotos son adustos. De esta manera, las fotografías captan el desasosiego e incertidumbre, temor, rechazo de la mayoría de la población indígena "a las condiciones y tareas de la Revolución" en la Costa Caribe.

*San Carlos del Río Coco. Votación de la campaña electoral de 1990.* (Foto 1). Nueve años después de la historia recién contada, las mujeres de San Carlos, Río Coco, hacen fila, apretujadas, para depositar su voto en la primera votación en la historia de Nicaragua para elegir los Gobiernos de las dos Regiones Autónomas de Nicaragua (Atlántico Norte y Atlántico Sur). Las fotos recogen la ansiedad de los rostros y muestran la decisión de las mujeres que, con los pies desnudos resistiendo el hervor de la calle, alzan su cédula vaticinando el voto de castigo que las comunidades le dieron al gobierno sandinista en las elecciones de 1990. Las fotografías de María José se concentran en las comunidades criolla y garífuna del Atlántico Sur. Sus personajes son activos, su cámara los encuadra sin perturbar su quehacer. La serenidad del ambiente que rodea a la mujer y el niño de la fotografía de María José, *Pescadora de Laguna de Perlas*, Atlántico Sur (1989) (Foto 2), y la relativa calma de la atmósfera pueden explicarse por-

7. Entrevista de Galio Gurdían a Claudia Gordillo. Managua, agosto, 1999. En los ochenta, el CIDCA invitó a Claudia a trabajar en una serie fotográfica que le sirviera de apoyo a los investigadores en sus presentaciones dentro y fuera del país. Sus imágenes han servido para ilustrar los números de Wani, publicación trimestral del CIDCA en tres idiomas: inglés, español y miskito. Además, con crédito o sin él, las fotografías han ilustrado muchas de las publicaciones que abordan el tema de la Costa Caribe de Nicaragua.

8. Forgas. 1988:323-362.

que las comunidades de la cuenca de Laguna Perlas fueron menos afectadas por la guerra. Sin embargo, la preeminencia del cayuco en la foto es metafórica del significado que este medio de transporte tiene en la vida cotidiana de las comunidades y en una geografía poblada de caños y ríos en donde la ausencia de caminos y carreteras atestiguan el abandono gubernamental secular de la zona. Los múltiples roles que la mujer desempeña en la economía en el hogar, y posiblemente también la ausencia del padre del niño, quedaron capturados en la imagen.

A la ruptura del monolingüismo hispanoparlante y a la creación de un nuevo “sentido común” multiétnico y multilingüe contribuyen las dos fotografías siguientes. *Leyendo textos en lengua rama, Rama Cay, Costa Caribe Sur* (1989) (Foto 3). El paisaje de la islita al sur de Bluefields, anunciada en el título de la foto de Claudia, está ausente. Sin embargo, la fotografía se concentra en uno de los hechos más relevantes para esa comunidad: el rescate de su lengua. El proyecto era dirigido por la lingüista Collette Craig Grinevald, colaboradora del CIDCA. La fotografía muestra a un grupo de indígenas rama reunidos. Dos de ellos sostienen una publicación escrita en su lengua. Los niños participan del momento con ojos expectantes, llenos de sorpresa. Al centro del grupo, escuchando atentamente, aparece Miss Nora Rigby, entonces una de las últimas hablantes y destacada colaboradora del proyecto de rescate de la lengua Rama. En esta fotografía pueden conjugarse la misión de Claudia en el CIDCA y la lección de Lewis Hine: “Quería enseñar las cosas que debían corregirse. Quería enseñar las cosas que debían ser apreciadas.”<sup>9</sup>

La fotografía de María José: *Pan de Yuca. Bahami* (1987) (Foto 4) es una sorpresa para los mestizos “come yuca” del Pacífico, que por lo general consumimos la yuca simplemente hervida con sal, como en el “vigorón”, uno de los platos nicas por excelencia. Esta imagen a su



FOTO: CLAUDIA GORDILLO

*Leyendo textos en lengua rama, Rama Cay, Costa Caribe Sur* (1989).

vez refleja la lección del otro maestro de la fotografía documental Walter Evans: “Si la cosa existe, está allí, por qué (fotografiarla?)... pues porque está allí!!”<sup>10</sup>

*Bahami* es una palabra garífuna. Es el nombre del pan de yuca que se alza crujiente sobre el platón de madera. La yuca es al igual que en el Pacífico un alimento básico en la mesa caribeña. El bahami también es una de las ofrendas que los garífunas preparan para la celebración de su ritual de sanación. En una sola imagen, la artista recoge el sentir, la tradición y la historia de toda una comunidad que sabe reconocerse en esa imagen.

Estos registros fueron hechos cuando ya estaban de por medio las pláticas de paz y el proyecto de autonomía. Estas fotografías, como todo el conjunto de la obra de estas dos artistas, permiten estudiar las condiciones económicas, sociales y culturales de las comunidades indígenas del caribe nicaragüense; y entender que sus expresiones culturales son creaciones simbólicas que representan y recrean el mundo que les sirve de referente. En tal sentido están vinculadas a la realidad que les sirve de contexto, pero generan nuevos espacios semiológicos y semánticos que contribuyen a transformar esa realidad.

### **El paradigma humanista de las fotografías de María José Álvarez y Claudia Gordillo**

Peter Hamilton define la fotografía documental como fotografía humanística<sup>11</sup>. En estos trabajos se destaca, en primer lugar, la centralidad de la persona humana como sujeto real y, sobre todo, la representación de la cotidianidad. Las fotografías se concentran en los hechos de la vida diaria y la existencia ordinaria de los y las indígenas que están fotografiando.<sup>12</sup>

Las dos fotografías, Claudia y María José, superaron visiones prejuiciadas y folkloristas fueron aceptadas como parte de la comunidad, logrando ser observadoras participativas y ver “desde adentro” a las comunidades y sujetos representados en sus fotografías. Al representar la vida cotidiana, la solidaridad, la identidad de un grupo y situaciones ausentes en la cultura predominantemente mestiza, el trabajo de estas dos artistas aporta a la formación de una nueva cultura multiétnica nicaragüense y a la iconografía nacional relativa al tema.

Capturar las imágenes y expresiones culturales del Caribe nicaragüense les fue posible gracias a la capacidad propia de

las fotografías para comunicarse, romper barreras y distancias. En el caso de María José, su conocimiento del inglés y el hecho de estar casada con un miembro de la comunidad le permitió insertarse en las familias creole de Bluefields. En el caso de Claudia, su visión de la Costa Caribe de Nicaragua fue influenciada por el trabajo de investigadores e investigadoras del CIDCA, especialmente los trabajos de campo de Charles Hale en Karawala y Colette Craig Grinevald en Rama Key, que le facilitaron incorporar a su trabajo fotográfico una óptica histórica y socio-antropológica.

Por eso, aunque Claudia y María José se identifican con la fotografía documental consideramos que el concepto de fotografía humanista tal como lo utiliza Hamilton describe mejor su trabajo, porque su principal foco fue la vida cotidiana del común de las gentes de las comunidades y ciudades afectadas por la guerra (Bluefields y Puerto Cabezas). Ese paradigma de la fotografía humanista representa una ruptura con la práctica anterior de ver la Costa Caribe como selva virgen, riquezas inexploradas, animales salvajes, indígenas primitivos, negros voluptuosos cubiertos todos por el velo de lo exótico, que había sido el modelo dominante en el

discurso e imaginario mestizos. Don Frutos Ruiz y Ruiz, Comisionado del Gobierno Conservador de Adolfo Díaz para la “Costa Atlántica” y eminente representante de ese paradigma, escribía en 1925:

*La verdadera Costa, la Mosquitía no tiene más interés en la actualidad que el de una curiosidad etnológica; deberían ser estudiadas las distintas razas de indios puros que están llamados a desaparecer en breves días; indios que no han aportado un adarme a la civilización, y hasta, por su número, sin valor ninguno: son muy pocos miles. Los pocos negros —que parecen muchos por ser país despoblado— ni siquiera ofrecen esa curiosidad, pues ni lengua propia tienen y sólo son apetecidos como bestias de carga por las compañías extranjeras, preferidos al resto de nicaragüenses.*<sup>13</sup>

La lógica de Ruiz y Ruiz fue la misma utilizada por el estado liberal, para justificar su intervención militar en la Reserva Mosquita, en 1893, y declarar como tierras inhabitadas, “baldías y nacionales”, territorios ocupados y utilizados secularmente por pueblos indígenas y co-

munidades étnicas. En ese imaginario y sentido común mestizos, las comunidades indígenas y sus pobladores son “ilegales, ilícitos e inexistentes” o, en el mejor de los casos, meros espacios geográficos exóticos donde la selva virgen, los animales salvajes y las razas de indios primitivos eran objeto de la curiosidad civilizada mestiza y de sus osados aventureros.<sup>14</sup> Es la misma lógica que han utilizado, desde 1990, los dos últimos gobiernos, para no reglamentar y anular de hecho la Ley de Autonomía.

En alguna medida, y con relativo éxito, se ha comenzado a subvertir la visión que representa Ruiz y Ruiz, al incluir en el debate de la cultura nacional el papel de sus representaciones, signos, narrativas y sobre todo el arte como lenguaje y sitio privilegiado donde convergen las prácticas más representativas de esa cultura. Esas prácticas significantes funcionan de acuerdo a los principios de representación a través del lenguaje. En ese sentido, la fotografía es un lenguaje representacional, que utiliza imágenes en papel sensible a la luz para comunicar significados fotográficos sobre personas, sucesos o escenas.<sup>15</sup>

Las fotografías permiten relacionar nuestras vidas, intuiciones e individualidades. Las expresiones de la vida colectiva, sus representaciones y símbolos, nos permiten entender una realidad que quizá ya

9. Hamilton en Hall. 1997:86

10. Lane en The New Yorker. 2000:84.

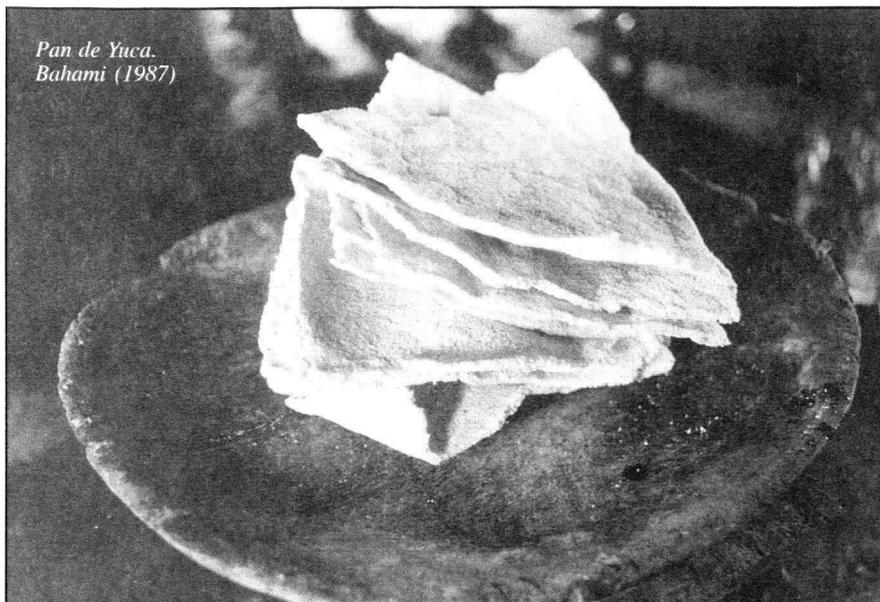
11. Hamilton en Hall 1997: 76-149. Hamilton en su ensayo: Representing the social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography, define como fotografía humanista aquella cuyo foco principal es la vida cotidiana de la gente común y corriente.

12. Idem. P. 101. Los otros temas de la fotografía humanista son: historicidad, empatía, comunalidad, monocromismo.

13. Ruiz y Ruiz F. 1925.

14. Pataky, 1956.

15. Hall, 1997:5.



Pan de Yuca.  
Bahami (1987)

no existe, pero que por medio de las imágenes aún circula y produce nuevos significados.

El culto a los ancestros en la cosmovisión garífuna se expresa en el rito del Walla gallo. Todo el grupo étnico participa al llamado onírico que hacen los espíritus para salvar a un familiar enfermo. El apoyo de todo el grupo étnico y la fe del enfermo es la clave de la sanación o la aceptación de una “buena muerte”.<sup>16</sup> *El Walla gallo para Doña Valentina Colindres de Estrada, Orinoco, Pearl Lagoon* (1987) (Foto 5) muestra a doña Valentina y los músicos con sus tambores sentados en el interior de una casa de palma, bambú y piso de tierra. Esa construcción es hecha especialmente para celebrar el rito del Walla Gallo, que manda que la comunidad debe reunirse en un sitio que no haya sido habitado por seres humanos. El centro de la habitación lo ocupan dos túmulos de tierra en forma de tumba. Es el *diabasen* ó sitio simbólico de los espíritus. Sobre los túmulos están colocados dos guacales con chicha y dos botellas de guaro para que lo consuman los ancestros. Probablemente, la gallina blanca que ronda el cuarto es la

ofrenda de la enferma, que, según lo ordena el ritual, debe ser el primer sacrificio. *Doña Valentina sostenida por familiares, Orinoco, Pearl Lagoon* (1987) (Foto 6). La enferma con una botella en la mano llega al centro del lugar de los espíritus, auxiliada por otra mujer y un varón. De las manos de varias de las mujeres en la foto cuelgan gallos. El rostro de Doña Valentina está transformado y su cuerpo a pesar de estar siendo sosteniendo, parece sumamente leve, etéreo. Dos niños sentados contra la pared participan quietamente del ritual.

*Bendición de las ofrendas, Walla gallo, Orinoco, Pearl Lagoon* (1987) (Foto 7). Doña Dominga, curandera garífuna y ayudanta del *shaman*, es quien sirve de intermediaria con la comunidad. Al sitio de los espíritus han llegado más ofrendas que serán finalmente consumidas por la comunidad reunida durante tres días y dos noches para esta ocasión.

Conocemos el espíritu, la genialidad de una sociedad o civilización por sus representaciones. Estas fotografías como representación permiten vincular las cosas, conceptos y signos que constituyen

lo medular de la producción de significados de la comunidad garífuna. La necesidad de entender un mundo enteramente desconocido ligada a la necesidad de reconocerse en ese espacio puede ser algunas de las razones adicionales que matizan la fascinación de María José detrás de su lente. Sobre su experiencia en el Walla Gallo, María José comenta que “sintió que estaba en otro país. Se dio cuenta de la presencia de Africa en Nicaragua...Estaba consciente de que estaba haciendo un registro de algo que nadie había visto y eso me hizo consciente de lo multiétnico y de lo diverso que somos como nación”.<sup>17</sup> Las relaciones y la información oportunas, contribuyeron a que María José fuese invitada, fotografiara y filmara probablemente por primera vez en la historia de la fotografía documental de Centro América, una de las expresiones culturales más profundas de la comunidad garífuna.<sup>18</sup>

Diferentes trayectos pueden recorrerse con las fotografías de Claudia Gordillo, para intentar develar su interpretación de los hechos, eventos y personas que eligió colocar frente al lente de su cámara. Al ver las fotografías, nos preguntamos qué

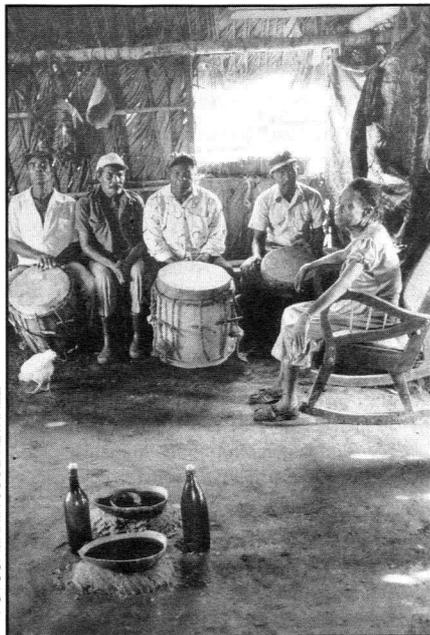


Foto izquierda: *El Walla gallo para Doña Valentina Colindres de Estrada, Orinoco, Pearl Lagoon*. (1987) Foto derecha: *Doña Valentina sostenida por familiares. Orinoco, Pearl Lagoon*. (1987).

estaba documentando y si debemos juzgarla por la autenticidad de las representaciones o por la profundidad y sutileza de los sentimientos que puso en las imágenes. Estas fotografías, eminentemente metonímicas inventarían temporal, espacial y sobre todo corporalmente, lo que posteriormente se convertirá en prototipos; metáforas e iconos de la mujer indígena.

Claudia muestra a una niña sumu/mayangna vistiendo sus ropas domingueras, sentada con recogimiento y dignidad. Su postura refleja la ética protestante dominante en la Costa Caribe. La niña es *Marbella*, hija del pastor Moravo de *Karawala*, (1988) (Foto 8). La luz en la fotografía capta el ambiente de religiosidad sincrética en la casa del pastor moravo de la comunidad. Ese aspecto está reforzado por el altar y la imagen de la Virgen sobre la cabeza de la niña como signo protector. Una cortina descorrida deja pasar la luz que ilumina a la niña y deja asomar en la ventana la mirada dulce y curiosa del niño.

La belleza y el porte de la mujer indígena parecen confirmar la afirmación de cada fotografía como buen tropo cuenta una historia y guarda un secreto. En la fotografía *Jovita Knighth*, mujer sumu de *Karawala*, *Río Grande de Matagalpa*, (1990) (Foto 9) la larga cabellera, signo



FOTO: MARÍA JOSÉ ALVAREZ

*Bendición de las ofrendas, Walla gallo, Orinoco, Pearl Lagoon (1987).*

indefectible de belleza para la mujer indígena, cae ondulada como una cascada refrescante cubriendo la mitad del cuerpo de la joven. El rostro hierático de *Jovita* y su mano crispada revelan su tensión frente a la cámara.

La joven de mirada franca reposando en una hamaca es una *Miskita del Barrio del Muelle, Puerto Cabezas* (1988) (Foto 10). En la habitación de madera, como

la mayoría de las construcciones en la Costa, se observan algunos objetos de la vida ordinaria: la cama, el mosquitero, el tanque de agua, las kola shaler, la estampa religiosa y por supuesto la hamaca. La bella *miskita*, en pleno ejercicio de su libertad, disfruta de su hamaca. La cama tiene la preeminencia en la composición mientras que el centro de la misma lo ocupa la estampa religiosa colocada en el nicho de la habitación.

Estas fotos muestran la intimidad del contacto entre las retratadas y la fotógrafa. Según Claudia, cuando se acercaba a las personas les pedía permiso de fotografiar. Establecía una relación con la familia; y los responsables de la casa y donde la relación era más intensa la foto refleja más la interioridad de la persona...<sup>19</sup>

### **Fotografía documental como politropos que reflejan, recrean y perennizan espacios semánticos y culturales**

Al elaborar una conclusión para este ensayo, la expresión de Diane Arbus nos perturba con su inclemente verdad "...A photograph is a secret about a secret,... the more it tells you the less you know..."<sup>20</sup> Una buena fotografía, como una buena



FOTO: CLAUDIA GORDILLO

*Marbella, hija del pastor Moravo de Karawala (1988).*

16. José Idiáquez Sj. 1997:80-81.

17. Entrevista de Galio Guardián a María José Álvarez. Managua, agosto, 1999.

18. En las comunidades de Laguna de Perlas había alguna afinidad con la Revolución y sobretodo con las autoridades sandinistas locales, esto permitió que pudiera establecerse allí un proyecto piloto de autonomía y que la comunidad garífuna de Orinoco pudiera realizar su ritual: el walagallo. La práctica documental le permitió a María José penetrar en los tejidos más profundos de la cultura Garífuna. Esa experiencia quedó registrada en la serie del Walagallo.

19. Entrevista de Galio Gurdíán a Claudia Gordillo. Managua, agosto, 1999.

20. The Editors of Time Life Books. S/f:204.

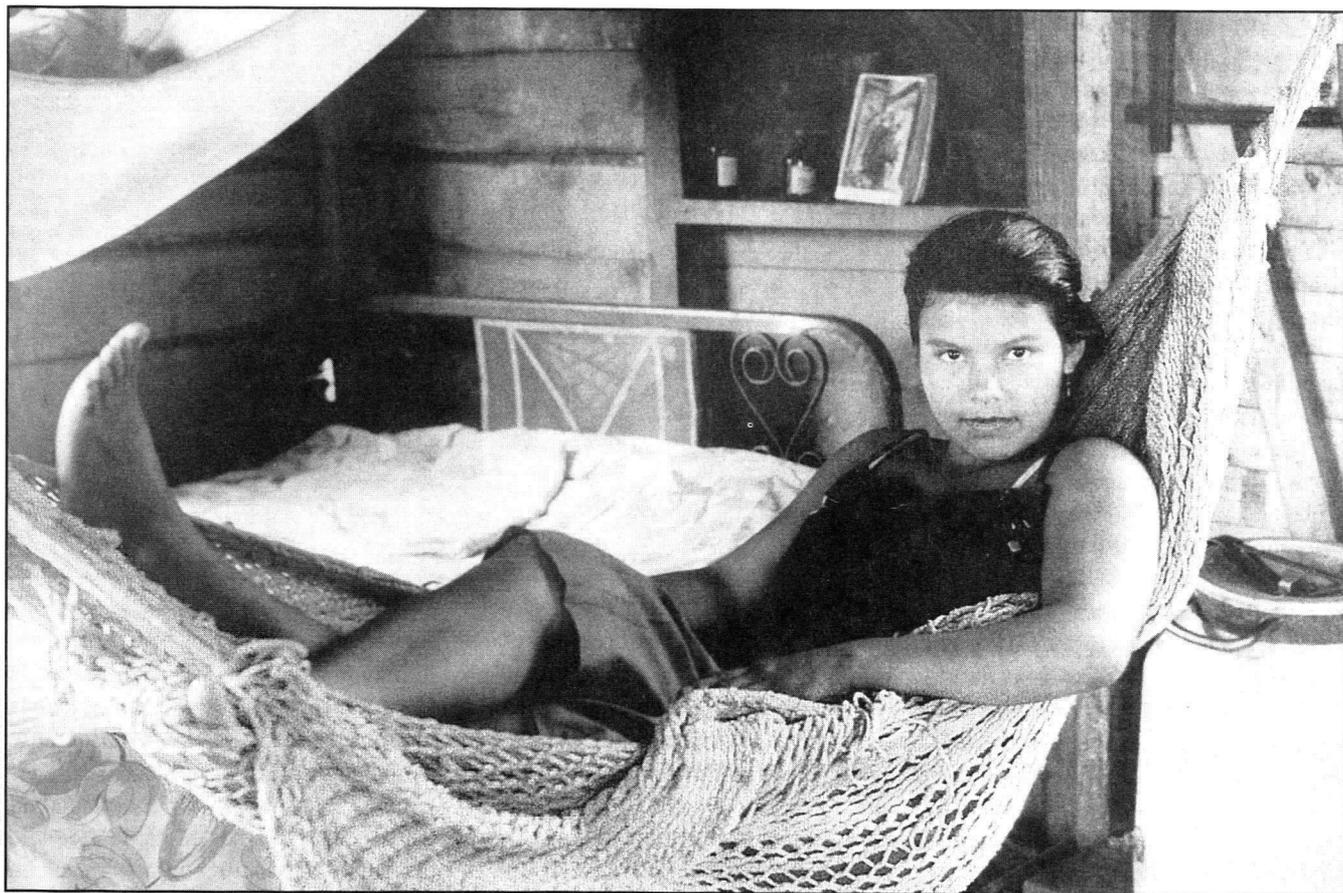


FOTO: CLAUDIA GORDILLO

*Miskita del Barrio del Muelle. Puerto Cabezas. (1988).*

metáfora despista en proporción exacta a la cantidad que revela, pero ese es precio de cualquier revelación.<sup>21</sup> Esto en parte se debe a que las fotografías no sólo son memorias sino representaciones constructivistas, que además de reflejar/significar crean nuevos paradigmas, discursos y espacios semánticos que permiten ver y entender, en la aparentemente objetiva realidad externa, aspectos desconocidos.<sup>22</sup>

La naturaleza “documental”, especialmente de la fotografía periodística, es esencialmente interpretativa. Las representaciones que el/la fotógrafo produce están relacionados con sus interpretaciones personales de los sucesos y sujetos que él o ella escoge y decide poner frente al lente de su cámara. Sin embargo, esos eventos y sujetos se asume que tienen algún contenido de verdad en el sentido que

le permiten al espectador un acceso privilegiado a los eventos que las entidades fotografiadas describen.<sup>23</sup>

Claudia Gordillo y María José Alvarez reflejan la realidad de los y sujetos indígenas y criollos y les empoderan al mostrar con dignidad las diferentes esferas de una época, de su quehacer e historia. Rescatan lo cotidiano. Así mismo, el valor económico del trabajo doméstico y el poder espiritual de sus sujetos, revalorizan y significan a las mujeres indígenas y costeñas. En esta aproximación, las fotografías abordan a la gente, sus espacios y sus costumbres con sensibilidad y desarrollaron una capacidad extraordinaria de comunicación que le permitió penetrar en su intimidad.

Parfraseando a Hine y Evans diríamos que para crear una nueva conciencia ha-

21. Friedrich 1991: 24.

22. En ese sentido, el debate ahora aparentemente superado sobre la naturaleza artística y/o técnica de la fotografía, es semejante al debate en retórica sobre si las figuras de pensamiento: metáfora, metonimia y sinécdoque son meros adornos para embellecer la expresión verbal o si añadan nuevos conocimientos/contenidos semánticos. Existe un extenso y apasionado debate sobre la naturaleza de la fotografía. Quizá de los argumentos más conocidos es el de Baudelaire quien argumentaba que “la fotografía debe, por lo tanto, retornar a su verdadera obligación, que es la de ser sirvienta de las artes y de las ciencias, pero debe ser su muy humilde sirvienta, como la pintura y taquigrafía, que no han creado ni complementado a la literatura. “Classic Essays on Photography”, editado por Alan Trachtenberg (New Haven:Leete’s Island Books, 1980), contiene una excelente colección de ensayos sobre el tema. El argumento presentado aquí, está basado en el ensayo de Peter Hamilton en Hall, 1997.

23. Hamilton en Hall, 1997:85.

24. Hamilton en Hall, 1997:85.

bía que enseñar las cosas que debían corregirse y enseñar lo que debía apreciarse. Se trataba de entender y hacer entender, en medio del triunfalismo y ortodoxias de la revolución, de la polarización política y de la vorágine de la guerra, a un sector de la sociedad mestiza dominante en el poder, que se sentía ungido y poseedor de la verdad absoluta, la existencia de pueblos, sociedades y culturas diferentes, que lejos de sentirse identificados con los valores, signos y mitos de la revolución, se sentían ajenos, distantes, avasallados, pisoteados y expoliados en sus más elementales valores y derechos.

Así mismo, frente a la descomunal agresión y bloqueo informativo que experimentaba Nicaragua y la revolución, se trataba de explicar de forma más objetiva los esfuerzos que hacía la Revolución Sandinista en la Costa, los problemas enfrentados y los errores cometidos en su justa dimensión. Para ello, como el mismo Lewis Hine decía, la cámara debía ser un arma más poderosa que la pluma



FOTO: CLAUDIA GORDILLO

Jovita Knigh, mujer sumu de Karawala, Río Grande de Matagalpa. (1990)

para enseñar lo que estaba allí de forma evidente y que debía ser corregido o apreciado. Al menos esas eran las pretensiones del CIDCA: contar con un archivo

fotográfico donde la realidad de la Costa se hiciera patente, para transformar el sentido común mestizo respecto a la Costa y explicar hacia el exterior las dimensiones del conflicto entre la Revolución Sandinista y los pueblos indígenas.

Uno de los iconos más determinantes en la relación entre conquistadores y conquistados es el grabado América, de Theodor Galle ca. 1580 cuyo texto dice: “Americo América descubrió, y una vez que la llamó así, siempre la despierta y excita”. Las fotos de Claudia y María José, reflejan todo lo contrario: la religiosidad, laboriosidad, belleza, las construcciones de madera y tambo, las hamacas, las precarias condiciones materiales de la vida cotidiana y la inagotable capacidad<sup>24</sup> para sobrevivir en las condiciones más adversas. La dignidad, el orgullo del porte y la actitud y seguridad de las personas parecieran provenir de la seguridad de que todo lo que les rodea en los diferentes niveles de su cosmovisión, les pertenece. ■

## Bibliografía

Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Farrar, Straus and Giroux, Inc. New York, 1981.

Fernandez, James W. *Beyond Metaphor. The theory of tropes in Anthropology*. Stanford University Press. California, 1991.

Forgacs, David. *An Antonio Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935*. Lawrence and Wishart. London, 1988.

Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications in association with The Open University. London, 1997.

Idiáquez, José sj. *El culto a los ancestros en la cosmovisión religiosa de los garífunas de Nicaragua*. Insituto Histórico Centroamericano. Managua, 1997.

Pataky, Lazlo. *Nicaragua Desconocida*. Editorial Universal. Bozanza, Nicaragua, 1956.

Ministerio de Cultura. *Poesía Atlántica*. Ministerio de Cultura. Managua, 1980.

Ruiz y Ruiz, F. *Informe sobre la Costa Atlántica de Nicaragua*. Tipografía Alemana. Managua, 1925.

The Editors of Time-Life Books Editors. *Life library of photography. Documentary Photography*. Time-Life International. Norderland.

The New Yorker. “The eye of the land. How Walker Evans reinvented American photography.” Anthony Lane. March 13, 2000.

Trachtenberg, Alan. *Classics Essays on Photography*. Leete’s Island Book. New Haven, 1980.

Wani 8. “Tres poemas de Carlos Rigby”. CIDCA-UCA. Managua, 1990.