

ETAPAS DE LA FOTOGRAFÍA INDIGENISTA

STAGES OF INDIGENISTIC PHOTOGRAPHY

JULIO ANCIRA*

Fecha de entrega: 24 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2022

RESUMEN

* Julio Ancira es licenciado en comunicación social por la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco y estudiante de la maestría en Diseño Fotográfico por la Universidad Iberoamericana León. Ha tomado talleres y diplomados en fotografía con Antonio Turok, Eniac Martínez y Enrique Villaseñor. Participó en el Congreso Internacional a medio siglo de El Halconazo: 10 de junio de 1971 con la ponencia Armando Salgado el fotógrafo que sintetizó El Halconazo en una imagen, efectuado en junio de 2021.

El presente trabajo tiene como fin ofrecer una visión de cómo ha sido el camino de la fotografía indigenista en nuestro país y cómo esta ha sido utilizada para la conformación de la identidad de lo mexicano. Para ello se han analizado imágenes en las que se han fotografiado a los distintos grupos étnicos del país desde la introducción de la fotografía en México, teniendo como objetivo la formación de los periodos históricos de la fotografía indigenista y algunos de los representantes de la misma. Esta búsqueda trajo como resultado ver la imposibilidad de establecer una identidad de “lo mexicano” y cómo este tipo de fotografía tiene una fuerte presencia en nuestro país.

PALABRAS CLAVE: *Fotografía, indigenismo, identidad, historia.*

Actualmente trabaja como fotógrafo en la Secretaría de Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes de la Ciudad de México. Contacto: 5511420746 & jul.al1264@gmail.com

ABSTRACT

The purpose of this paper is to offer a vision of how the path of indigenist photography has been in our country and how it has been used to shape the identity of what is Mexican, for this purpose, images have been analyzed in which the different ethnic groups of the country have been photographed since the introduction of photography in Mexico, with the objective of forming the historical periods of indigenous photography and some of their representatives. This search resulted in seeing the impossibility of establishing an identity of “the Mexican” and how this type of photography has a strong presence in our country.

KEYWORDS: *Photography, Indigenism, Identity, History*

INTRODUCCIÓN

Al hablar de la historia de la fotografía en nuestro país se establece un estereotipo con el cual ha sido reconocida en el resto del mundo la fotografía indigenista. Una forma de retratar México y cuyo inicio se da primeramente como una forma de registro, pasando por una exaltación nacionalista, la dignificación, la denuncia de las arbitrariedades sufridas por los grupos indígenas del país, hasta

la nueva representación, siempre teniendo presente una serie de signos étnicos y antropológicos que otorgan la definición de fotografía indigenista.

Es por ello que, el presente trabajo partirá de analizar a distintos fotógrafos que han estado inmersos en la captura de imágenes que han conformado un registro de las comunidades indígenas y cuyas tomas han sido ocupadas por distintas instituciones tanto públicas como privadas, para dar una representación del indígena, misma que ha sido captada desde la introducción de la fotografía en México en diciembre de 1839; y además de servir como base para la creación de una idea de identidad mexicana. Para ello se ha dividido la historia de la fotografía indigenista en cinco etapas, siguiendo la tesis doctoral de Laura Miroslava (2012), aunque se difiere en los periodos de tiempo sobre todo en las primeras tres.

La forma en que se propone la presente división tiene una correspondencia con la utilidad que encarna la fotografía, se definen periodos que se caracterizan por su unidad temática; así mismo, se puede ver como la influencia de algunos fotógrafos quienes traspasan esas fronteras temporales por la potencia de sus imágenes y de sus creadores. Tal es el caso de Manuel Álvarez Bravo, considerado el gran maestro de la fotografía de México y el mundo, quien aprendió este arte de Fernando Ferrari Pérez y la técnica del revelado e impresión de Hugo Breheme. Además, en palabras de Carlos Monsiváis (2012) Breheme influyó

en su visión, lo que le hace poder tomar fotografías pintorescas. Manuel Álvarez Bravo se casó en 1925 con la también fotógrafa Lola Álvarez Bravo y fue amigo de los fotógrafos Edward Weston, Tina Modotti, Paul Strand y Henri Cartier-Bresson, con este último expuso en el Palacio de Bellas Artes en 1935.

La primera etapa inicia con el trabajo de Frederick Caterwood en 1840, quien se dedica al registro de ruinas mayas. Las tomas que caracterizan esta época utilizan al indígena para ayudarse en las escalas de los complejos prehispánicos hallados en distintas zonas del país y abarca hasta el año de 1870; década donde inicia la segunda etapa que se caracteriza en un primer momento por ser de tipo antropológica y etnográfica en donde se comienzan a vislumbrar los tipos de lo indígena y que serán la base de la iconografía del nacionalismo revolucionario, pero además promueve una visión sosegada y de ensueño de nuestro país. Dentro de esta etapa se produce la Revolución mexicana, hecho que permite fotografías a mayor escala de lo popular (Mraz, 2014).

La tercera etapa inicia con la llegada a México de Edward Weston y Tina Modotti; con la fundación del periódico *El Machete* en 1924; además del arribo de los fotógrafos Paul Strand, Henri Cartier-Bresson y Mariana Yampolsky; así como de los exiliados Hermanos Mayo y Walter Reuter. Todos ellos, junto con Manuel y Lola Álvarez Bravo, Juan Rulfo, Lázaro Blanco, Nacho López y muchos otros, dieron una mirada más

crítica, dejando de lado la idealización del indígena. Propusieron una fotografía directa, en la que además se conjuntó el romanticismo del cine mexicano.

Esta etapa termina en la década de 1970 e inicia la cuarta de manera simultánea con lo que en el periodismo John Mraz (1996) denominó el nuevo fotoperiodismo mexicano, en donde una nueva generación provee una mirada renovada influida por la anterior generación de maestros. En esta fase hay una denuncia abierta de las condiciones en las que han sido sometidos los indígenas, pero también hay una contemplación en la que intenta borrar la frontera *del otro*, hay una interacción más profunda con las comunidades, y en unos casos una búsqueda personal de las raíces indígenas de algunos de los fotógrafos. Esta etapa se extiende hasta el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Graciela Iturbide, Francisco Hinojosa, Eniac Martínez, Maya Goded, Antonio Turok, Lorenzo Armendáriz, Pablo Ortiz Monasterio son algunos de los fotógrafos que caracterizan este periodo. Además, se crea el Departamento de Fotografía del Instituto Nacional Indigenista (INI), hoy Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

Con la aparición del EZLN y su huella en los medios de comunicación inicia la quinta etapa de la fotografía indigenista. El impacto social de la aparición del grupo propicia que se haga un replanteamiento acerca de la forma en la que se percibía al indígena, hay una visibilización y reivindicación de estos;

se empieza a dejar de lado parcialmente el folklorismo y exotismo; se comienza una exploración de la hibridación cultural, consecuencia del intercambio producido por la migración de los indígenas de sus comunidades a las grandes ciudades del país y a los Estados Unidos principalmente, en donde se han asimilado nuevas ideas, lo que ha producido nuevas identidades como la chicana, pero además son las propias comunidades quienes levantan la voz y exclaman su visibilización y de ellas comienza a volverse más común que salgan fotógrafos que muestran su visión y que son reconocidos fuera de sus comunidades.

La fotografía indigenista se centra en el uso de la imagen del indígena como un símbolo de representación asimilado por la sociedad y retomado por las instituciones. Esta nace de una intención personal de los autores, búsquedas propias que en ocasiones van de la mano de intereses de investigadores o instituciones que designan recursos para identificar determinados grupos sociales. Búsquedas que abordan cuestiones de tipo sociológico, antropológico, etnográfico y estético o, como lo ha hecho notar Deborah Dorotinsky en *Viaje de Sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta* (2013) también de carácter económico, como la expedición a la selva chiapaneca por un grupo de la revista *Mañana*, financiada en parte por Petróleos Mexicanos en 1944.

Si bien la discusión sobre el indigenismo es un tema más amplio de lo

que aquí se aborda, el presente trabajo se enfoca en las fotografías que se han realizado sobre las comunidades indígenas y cómo a partir de ellas se ha establecido el estereotipo del indígena como una forma de establecer una idea de lo nacional, y que se ha basado en su representación iconográfica. Es por ello que se hace un análisis de las fotografías y de sus autores para definir cómo han sido retratadas las comunidades y los indígenas, en las que cada fotógrafo ha otorgado una visión distinta de ellos; de esta manera se ha tenido como objetivo la formación de los periodos históricos y de manera general como fueron visibilizados por la sociedad.

LAS 5 ETAPAS DE LA FOTOGRAFÍA INDIGENISTA

La fotografía indigenista ha sido producto en un primer momento de la casualidad, ya que al inicio tomar fotografías era para tener constancia de los edificios prehispánicos en numerosas expediciones, principalmente hacia la zona maya. Mariana da Costa A, Petroni nos dice que el uso de la fotografía como medio de registro inició en 1840 cuando el barón Emmanuel Von Friederichstall y Frederick Caterwood usaron el daguerrotipo como medio para dar cuenta de las ruinas mayas. Agustín Peña Castillo (2001) establece que lo hicieron durante las expediciones de 1841 y 1843 a la zona maya, en las que lo principal era el obtener imágenes de las ruinas descubiertas, sin pretender hacerlo de las co-

munidades a su paso o de los indígenas que los acompañaban.

El uso del daguerrotipo para ambos exploradores es algo novedoso para el registro de las zonas arqueológicas, ya que el proceso fotográfico tenía dos años de invención, y el mismo tiempo de llegado a nuestro país.¹ Posteriores investigadores como Désiré Charnay en su necesidad de definir el tamaño de las ruinas fotografiadas, usó al indígena como una referencia para tener una escala de las edificaciones; de este uso meramente utilitario se inicia con el registro etnográfico del indígena, en el que se logran ver características de su vestimenta y que posteriormente ahondará durante su segunda expedición.

Al observar algunas de las fotografías de Charnay en el *Álbum fotográfico mexicano* se resaltan detalles y edificios donde predomina la arquitectura de las ruinas arqueológicas. Oliver Debroise establece que Charnay junto con John Lloyd Stephens y Frederick Caterwood “inauguran un género específico de la fotografía mexicana, en la línea que se abre por el gusto romántico a finales del siglo XVIII [...] inspiran a estas almas románticas que encuentran en las ‘cosas viejas’ valores morales” (2005, p. 137).

Son estas expediciones de carácter científico las que abren la puerta a la búsqueda del México negado, en el que

se observa el proceso de resistencia de las culturas de nuestro país, y que a su vez nos introducen en la necesidad de una búsqueda social de entender las tradiciones de los distintos pueblos, principalmente de la zona sur. Estas imágenes de registro inician la fotografía antropológica mexicana y es el punto de nacimiento de la fotografía indigenista, en las que se buscará en el pasado a través del encuentro con el México antiguo y que se volverá muy importante dentro del nacionalismo revolucionario que se encarga de enaltecer las raíces indígenas y el mestizaje; con lo que pretende definir a lo mexicano por medio de la representación simbólica de estos elementos, pero negando al indígena vivo.

En estos viajes los fotógrafos expedicionarios, ansiosos por encontrar paisajes exóticos donde al indígena se le veía como una atracción, una curiosidad, destaca el trabajo de François Aubert quien se dedicó a captar la pobreza y el desasosiego marginal al que eran empujados los indígenas, al captar sus trabajos, pero también imágenes de la dureza de la vida a la que se veían sometidos. Se establece un registro antropológico para la curiosidad europea por un país que era considerado bárbaro.

En su segundo viaje Charnay se dedicará a hacer fotografías de carácter etnológico y antropológico. Oliver Debroise menciona que, en esta visita se encarga de tomar imágenes de los indios de frente y perfil; además de escenas costumbristas, panoramas y vistas de las aldeas. Hay más ejemplos que nos dan

1. La fotografía fue introducida en el país en 1839 por el grabador francés Jean Préliier, la que se considera la primera toma muestra una vista del Puerto de Veracruz.

cuenta de expediciones que se encargaron de estudiar las zonas arqueológicas, las cuales se estaban redescubriendo en aquel momento, sin embargo, todas estas expediciones siguen el mismo modelo impuesto por Désiré Charnay, tanto para la antropología como para la etnografía, en la que de manera secundaria se vuelcan a los pobladores de las zonas en las que se adentran.

En la fotografía antropológica y etnográfica se establecen las bases de la fotografía indigenista, la cual busca la captura de imágenes que retraten las costumbres, símbolos, acciones, características físicas y sociales; así como el entorno en el que se mueven los indígenas; además, algunos siguen una estética que busca asemejar a la fotografía con una pintura. Se producen imágenes oníricas sobre el pasado prehispánico, presentan una idea de lo indígena que se manifestó más adelante en otras artes como el muralismo y estableció los símbolos que definieron a la fotografía mexicana, que durante la posrevolución intentara establecerse como lo nacional.

No existe ni podría existir algo parecido a una fotografía nacional. Pero sí hay una respuesta unificada ante el país. Incluso los fotógrafos más “aperturistas” se contagian de una fuerte ansiedad por así decirlo “ontológica”: queremos adueñarnos del alma de México, nos importa lo inasible, lo inexpressable a través de las palabras (Monriváís, 2012, p. 21).

El segundo momento se produce hacia finales del siglo XIX y principios del XX, iniciando con el trabajo de Carl Lumholtz, en donde a pesar de ser un trabajo científico, sus fotografías “rebasan la intención de ser un simple registro visual ilustrativo y ‘se aproximan a recrear la complejidad de la cultura de estas comunidades’” (da Costa, 2009, p. 187).

Teobert Maler, fotógrafo de origen italo-austroalemán llegó en el grupo de Maximiliano de Habsburgo; después del fusilamiento del archiduque y el apaciguamiento de la situación política inició su trabajo como fotógrafo, desarrolló su labor en la zona sureste del país. Al igual que otros expedicionarios, participó en el registro de la zona maya, además de las ruinas en el estado de Oaxaca, realizando un registro etnográfico entre 1874 y 1885.

Las fotografías etnográficas de Maler reflejan un cuidado por capturar a las modelos, en las que se les ve altivas vestidas en sus trajes de tehuana. Sin embargo, no es el primero en realizar estas imágenes; Claudine Leysinger (2010) señala que fue el fotógrafo poblano Lorenzo Becerril quien establece el estereotipo de la mujer tehuana.

El trabajo fotográfico de Maler se diferencia por la sencillez del montaje, en la que se resalta a la modelo en poses que la dignifican a ella y a su vestuario. La carencia de escenario y elementos que acompañan evita que la mirada vague en todos los elementos que normalmente se utilizan para dar un contexto a

la modelo; es hacer que se centre solo en las características de la mujer, “resaltan las vestimentas de encajes almidonados, que ganaron tal popularidad que terminaron por desplazar a la imagen de la china poblana como estereotipo del México indígena” (p. 90).

En 1885 se embarca en una nueva expedición por encargo del museo Peabody de la Universidad de Harvard para hacer el registro de las zonas mayas. Maler dignifica a sus modelos, pues al contrario de otros fotógrafos que realizaron imágenes etnográficas, no los despoja de sus ropas ni los hace posar de frente y perfil. Para sus fotos simplemente les pidió que se mantuvieran quietos un momento, se les ve frente a sus chozas o con la selva de fondo, existe una búsqueda de lo natural e inmediato, el registro de la veracidad e inmediatez que se observará y desarrollará entre en los fotógrafos documentalistas de las décadas de 1960 y 1980.

La popularización de lo “mexicano” en la fotografía se debe en gran medida a los fotógrafos Antioco Cruces y Luis Campa quienes fundaron el estudio Cruces y Campa en 1862. Desarrollaron distintas series fotográficas en forma de tarjetas de visita, “un pequeño escaparate en el que podían apreciarse personas ordinarias y extraordinarias, cuyo rostro, cuerpo y ropajes podían ser mirados hasta la saciedad” (Massé, 2000, p. 17).

Tipos mexicanos fue una serie en donde llevaron a su estudio diferentes personajes de la sociedad y recrearon sus entornos de trabajo en ese mismo lugar.

Los personajes retratados formaban parte del entorno urbano, pero conservaban su esencia indígena. Destacan imágenes como *Remeros, el Tlaquichero y la ramera de Iztacalco*, “figuras marginales que se beneficiaron con un tratamiento excepcional, aunque campesinos, su oficio los relacionaba con la economía urbana” (Debroise, 2005, p. 187).

Debido a esto, su participación dentro de la ciudad pudo establecer fácilmente el estereotipo del indígena dentro de la sociedad. Formaron un ideal del mexicano, especialmente del indígena, al que se le reduce como un ser que no lograba integrarse a la sociedad y que esta lo tolera, al mantenerlo como algo aceptable, lo que Mraz (2014) denomina como pobre indigno.

Cada una de las fotografías que componen la serie pretende ser realista, mostrar cómo era la vida de los indígenas de forma que pareciera que las imágenes se capturaron en el entorno natural de los modelos, quienes se ven incómodos en la toma por lo poco habituados a realizar este tipo de tareas. Cruces y Campa desarrollaron lo que podríamos denominar un catálogo que definirá los estereotipos indígenas dentro de la fotografía, sus tomas más que ser una referencia de la realidad, son una puesta en escena que pretende mostrar una idea de cómo son los indígenas según la visión de los fotógrafos.

Entre los fotógrafos que llegaron a nuestro país Hugo Brehme es uno de los que comenzó a dar una visión de lo mexicano, al mostrar imágenes de pai-

sajes de las zonas rurales en donde los indígenas forman una parte importante; presenta fotografías que asemejan a pinturas y se ha denominado como corriente pictoralista.² En el trabajo de Brehme encontramos imágenes que representan las actividades del indígena en su día a día, sus fotografías de cianotipias presentan escenas que recuerdan al anhelo del pasado.

Brehme originario de Eisenach, Alemania, realizó dos viajes por distintos países uno lo llevó a México por algunos meses; después de una breve estancia en Alemania, regresó a nuestro país con su esposa y abrió un estudio fotográfico en 1910 (Debroise, 2005). El estallido de la revolución no le impidió ejercer su trabajo, al término de la Decena Trágica, “muy consciente de la importancia histórica del acontecimiento, tomó fotos de los soldados y cadáveres en Ciudadela” (Mendoza, 2002-2003, p. 10).

El fotógrafo alemán entró en contacto con el Ejército Libertador del Sur, lo que le permitió realizar el retrato icónico y más reproducido del general Emiliano Zapata,³ en el cual se le ve altivo, orgu-

lloso, portando lo que asemeja una banda presidencial, posando su mano izquierda sobre su espada y con la derecha sosteniendo su fusil y con su traje de gala. Además, formó parte de la Agencia Fotográfica Mexicana, fundada por Agustín Casasola, recorrió gran parte del país lo que le permitió que pudiera crear una gran colección de clichés que difunde principalmente por medio de postales; así, en 1923 publica *México pintoresco*.

Las fotografías de Hugo Brehme, dice Oliver Debroise (2005), parten de una mirada romántica y bucólica. Se encarga de capturar escenas que son consideradas como sublimes, bellos paisajes que nos acercan a la belleza de la naturaleza en la que pareciera que fue pensando mucho tiempo antes de hacer la toma; cada elemento colabora entre sí y nos induce a esta estética mágica, en la que se ve al indígena como un objeto de contemplación que se afianza con las poses en las que coloca a sus modelos. Sale de la representación como objeto de estudio y se le da un desarrollo, se

2. La fotografía pictoralista es una corriente fotográfica cuyo auge fue entre 1850 y 1910 impulsada por Óscar Gustave Rejlander y Henry Peach Robinson, quienes pugnaban por “la fotografía de arte” aunque esta lucha se venía dando desde mucho tiempo antes, el término fue expuesto por Peter Henry Emerson “en 1886 habló ante el Camera Club de Londres sobre ‘Fotografía, un arte pictoralista’” (Newhall, 2006, p. 141).

3. Esta fotografía ha entrado en controversia a raíz de una investigación realizada en 2009

por Mayra Mendoza Avilés, en donde llegó a la conclusión de que fue realizada por un estadounidense llamado F. Moray o F. McKay según la nota ¿Dónde se tomó la foto más famosa de Emiliano Zapata?, aparecida en el portal del periódico El Heraldo de México. Respecto a esta controversia John Mraz en su libro México en sus imágenes (2014), establece lo siguiente: “Las firmas que aparecen en las fotos de la Revolución no son legítimas sobre las identidades de sus autores, ya que había un plagio constante. De manera que sigo pensando que el autor de este icono fue Brehme” (120).

vuelve una historia de sí mismo en la que no se pretende el entender, sino solo presentar la escena que se muestra ante sus ojos.

Las imágenes de Hugo Brehme nos llevan a la construcción de lo mexicano, a decir de Mayra Mendoza Avilés:

Ayudaron a sentar las bases para la formación de la identidad mexicana hacia finales de los años veinte, la cual se consolidó en las décadas siguientes [...] Se inició así un proceso de identificación que posibilitaría el reconocimiento y sentido de pertenencia hacia las cosas, elementos de la naturaleza y personajes que adquirieron una connotación simbólica (2002-2003, p. 43).

Es por las características de sus fotografías que se vuelven el emblema del nacionalismo revolucionario, en el que se busca la esencia de lo mexicano, y se recurre a las representaciones y de los tipos: del indio, el charro, la china poblana, las tradiciones y leyendas como forma de exacerbar la identidad de lo mexicano. Sus imágenes, además de formar el estereotipo del indígena y lo mexicano, también establecerán las pautas de lo que más adelante será la fotografía indigenista.

La fotografía de Brehme, como se ha dicho, es la representación cotidiana, sin tintes científicos, una búsqueda de la belleza de México idealizada en la que resalta lo exótico del país y apela a la emotividad del espectador. Sus imágenes pueden ser consideradas como la

base del nacionalismo revolucionario. Buscó crear una identidad nacional a partir de la exaltación del pasado, en la que se crearon símbolos e implementaron historias para reforzar un sentido de pertenencia, “la política oficial de México de integración nacional se apoya en dos mitos étnicos, según el ‘complejo mito-símbolo’ [...] el de fundación y el de descendencia” (Gutiérrez, 2012, p. 20).

De los fotógrafos participantes en esta segunda época que se da hasta la fundación del periódico *El Machete* en 1924, tenemos imágenes importantes de Carl Lumholtz, Alfredo Laurent, Romualdo García, Guillermo Kahlo, Lorenzo Becerril, Sumner W. Matteson y un gran número de fotógrafos no identificados, que participaron en hacer un retrato del México indígena. En gran parte de ellos se ve un claro motivo etnográfico y en algunos otros una representación simulada de la forma de vivir de ellos, que se plasmaron en tarjetas de visita y formaron el estereotipo del indígena.

La idea político-cultural de lo mexicano se volvió lo común y aceptado al grado de que las personas y numerosos artistas recurrieron una y otra vez a las mismas representaciones para sintetizar una idea de la esencia mexicana, esto hace que se cree una misma concepción sobre la conformación social del estado, es por ello por lo que el Estado mexicano se encargó de crear la idea de lo mexicano.

La familia de caudillos revoluciona-

rios, desde Obregón hasta los mandatarios del Partido Revolucionario Institucional (PRI), construyeron la imagen de “lo mexicano” a partir del indígena y el campesino, en la cual la Cultura, con mayúscula, en todas sus modalidades, desempeñó un papel determinante para (re)construir la imagen de la nación [...] en esta mezcla cultural es que el indígena ha desempeñado un papel protagónico y propagandístico (Martínez, 2010, p. 25).

La proclama de esta nueva búsqueda cultural que se da en el país va enarbolada por una resistencia al imperialismo en donde se pretende establecer una voluntad colectiva, encabezada por el Estado como rector de lo que debe ser y asimilada por múltiples artistas aun contrarios a este, su expresión más visible está en el muralismo. Es la representación de las costumbres y la exaltación de lo que se considera lo mexicano, se recrean escenas locales, se revalora lo popular, en especial a las artesanías. Es la búsqueda de símbolos que definan al obrero y al campesino, en esta búsqueda de la esencia de lo nacional, nos dice Monsiváis: “Rivera piensa que la fotografía esencializa a la personalidad humana que habita México” (2012, p. 22).

En el “México profundo” las clases sociales castigadas son premiadas con el elevado cargo de representar “lo mexicano” a través de la transformación de una supuesta “esencia” en un ideal de nobleza y dignidad. La población campesina y proletaria se ve confundida y

unificada en una figura de “indio” que se asimila a la figura, agachada, con sarape y sombrero dibujada por Rivera [...] Cuanto más “puras” sean sus costumbres y tradiciones, mejor: más “mexicano” será (González, 2000, p. 14-15).

Los artistas postrevolucionarios buscan regresar a lo popular, a escenas costumbristas que reflejen lo que se ha establecido como símbolos de lo mexicano. Son estos elementos los que aparecen en las fotografías de Juan Rulfo, Lázaro Blanco, Tina Modotti, Mariana Yampolsky, Manuel y Lola Álvarez Bravo. Debroye (2005) nos dice que gran parte de los fotógrafos, pero especialmente los tres últimos utilizarán al maguey como símbolo, y que será referente a nivel mundial.

Carlos Monsiváis al analizar la obra realizada por todos los fotógrafos dice: “se puede calificar buena parte de ese trabajo como registro epidérmico de hechos y fenómenos; entonces anheló ser el fresco que reconociese la dignidad, la pobreza, la luz, las texturas, el sufrimiento y las geometrías de un pueblo” (2012, p. 29). A su manera, cada uno de los fotógrafos logró adentrarse y descubrir este México por mucho tiempo negado y que derivó en una estética que revaloró la herencia cultural de los pueblos indígenas. La fotografía directa de Manuel Álvarez Bravo intenta sintetizar la complejidad de la riqueza cultural en fotos reflexivas en las que “juega con los límites, ‘abstrae’ sólo una parte de

la imagen permite que algo más del entorno se filtre y reinscriba al objeto en un nuevo contexto” (Debroise, 2005, p. 310). Hay en sus imágenes un juego de los distintos elementos presentes, que en su conjunto nos establecen una lectura más compleja, partiendo de lo que parece ser la simpleza de la imagen a partir de la abstracción, en donde, además, a decir de algunos fotógrafos e historiadores de la fotografía, era consciente de la enorme riqueza cultural del país.

En las fotografías de Tina Modotti tenemos el uso de los símbolos como medio expresivo, enfatizan la idea de la construcción de lo mexicano partiendo de elementos reconocibles de la cultura otorgándoles valor simbólico; hay una segunda lectura que va con su militancia en el partido Comunista Mexicano y su participación en el periódico *El Mache-te*. Así, la fotografía *Hoz, cacana y mazorca*⁴ resume de manera extraordinaria la idea del nacionalismo revolucionario mediante el uso de la canana y la mazorca, incluye la idea de la búsqueda del socialismo como forma de lucha para el bienestar social por medio de la Hoz.

Estos dos fotógrafos son los que sientan las bases de la búsqueda de la mexicanidad que se dará en una tercera etapa, en donde hay un crítica social y conciencia de clase. Aun cuando podrían considerarse parte del nacionalis-

mo mexicano, también participan en la denuncia y en mostrarnos más que solo un retrato; empiezan a volverse más comunes las escenas cotidianas, en las que predominan la complicidad entre el fotógrafo y los fotografiados; también una búsqueda por las raíces de la idea de México, un replanteamiento de lo nacional a partir de la exploración personal y la búsqueda de la identidad personal de cada fotógrafo por encontrar su propio pasado, una revalorización de lo indígena que al paso de los años deja de lado la idea de unidad del nacionalismo revolucionario, optando por el entendimiento de lo multicultural.

En esta búsqueda de la identidad multicultural nació la cuarta etapa en la que hay un mayor compromiso crítico y social. Se dio un proceso de creación del ensayo fotográfico, una búsqueda documental que tomó un carácter más humanista que, si bien es retomado por los fotógrafos del nacionalismo revolucionario, en esta nueva búsqueda de lo mexicano los fotógrafos se basan en la contemplación continua de lo fotografiable, pasan largas estancias en un mismo lugar o siguen una ruta para tener una secuencia de imágenes en una unidad temática.

Encontramos en la imagen fotográfica [...] la posibilidad de denunciar y mostrar de forma evidente y palpable las injustas condiciones sociales, económicas, políticas y culturales que vivíamos [...] La fotografía entonces se convertía en evidencia, en prueba palpable de

4. Hay distintas imágenes con variaciones de algunos de los elementos: Guitarra, mazorca y canana; Guitarra, machete y hoz; sombrero, martillo y hoz, entre otras versiones.

los acontecimientos que los diarios y noticias oficiales se negaban a presentar (Monroy, 2017, p. 21).

La fotografía indigenista en esta etapa parte del estilo documental, la cual no tenía un público dirigido, es decir eran fotos que se realizaban de manera personal como parte del trabajo del fotógrafo y en gran medida, tenía salidas ya sea por medio de exposiciones o libros. Rebeca Monroy Nasr define lo que es la fotografía documental “captar la imagen como testimonio de un evento, resguardar esa memoria, conservarla para un uso posterior; es decir, su uso social no está vinculado a la circulación inmediata de las imágenes” (2017, p. 18).

Algunos fotógrafos como Lorenzo Armendáriz, Graciela Iturbide y Eniac Martínez son comisionados por el Departamento de Fotografía del INI para registrar las comunidades indígenas del país, quienes además también se encargaron de hacer el registro de acompañamiento a los trabajos filmicos del Archivo Etnográfico Audiovisual. Estas imágenes, y las de Antonio Turok, recorren por voluntad propia las zonas de interés que forman parte de esta nueva mirada que en esencia nos dice Óscar Colorado Nates “harían, eco, voluntaria o involuntariamente, a un imaginario y una imaginería más consciente, más reflexiva, más honda” (2018, p. 179). Siguen en la idea del México pintoresco de Hugo Brehme, pero van más allá de este registro, hay una compenetración total con los personajes y lugares de la

fotografía.

La fotografía indigenista que enmarca las décadas de 1970, 1980 y 1990 se caracteriza por la salida paulatina de la contemplación reverencial a la que se tenía al indígena y a sus costumbres; se vuelven partícipes, cómplices de la comunidad, dejan la lejanía y la contemplación que los mantenían distantes para interactuar al tiempo que realizan la toma. Para algunos de ellos es conocer sus raíces y realizan trabajos para conocer el origen de sus familias, es un trabajo personal como el realizado por Maya Goded o Eniac Martínez.

Como lo vimos con la fotografía de Tina Modotti, la creación de los trabajos documentales es influida por la ideología, la cultura, el contexto, el sentido emocional y moral del fotógrafo; estas cualidades afectan el cómo van a realizar cada una de las fotografías. Si bien estas formas ya estaban presentes en las imágenes de los fotógrafos que los precedieron, lo que ocurre con esta generación es que se ven influidos por las luchas nacionalistas y el fervor revolucionario que se da en América Latina a partir del triunfo de la Revolución cubana, así como la búsqueda de nuevas estéticas que rompan con la tradición fotográfica del país.

Mucho del trabajo de los fotógrafos consiste en develar la realidad manipulada por los gobiernos sobre todo partir de 1968, donde el indígena solo se mantiene en el discurso y es olvidado en la práctica; siguen siendo marginales y reconocidos solamente como la epopeya

de la gesta revolucionaria, se sigue manteniendo al indígena como una representación cultural de lo mexicano.

Un fotógrafo poco conocido, pero que retrató la pobreza de los pueblos y las injusticias vividas por estas, además del levantamiento armado de Genaro Vázquez en la montaña de Guerrero, fue Armando Lenin Salgado. Sus fotografías, como las de Turok, nos muestran el México negado, olvidado, en donde lo simbólico de la representación de lo pintoresco es dejado de lado y sustituido por una realidad cruda, donde se ve el sufrimiento y las injusticias que sufren los indígenas, forzados a declararse culpables por medio de torturas. En sus imágenes de Uruapan Michoacán, vemos el dolor que sufren no solo los enjuiciados injustamente y muchas veces sin pruebas, también de los familiares que pierden la esperanza de poder sacarlos de la cárcel.

En contraparte con las bellas imágenes compuestas por Hugo Brehme o Mariana Yampolsky, las fotografías de Armando Salgado son crudas y directas, muestran sin temor el trabajo duro de las personas por subsistir, es la difícil situación a la que los obligaron a vivir el olvido de las políticas del Estado, que solo se enfocó en cuestiones asistencialistas, sin ofrecer una verdadera salida a las comunidades indígenas.

La fotografía *Recogedores de Mosco en el Lago de Texcoco* contrasta profundamente con la imagen idealizada de lo mexicano, en ella vemos a dos personas caminando por un paisaje interminable

de un lago en el que no se ve ni un árbol o animal, sólo dos personas en un camino que adentra al lago, el cual pareciera contaminado, cargando a cuestas algunos materiales, con una parsimonia que se traduce en resignación. La escena recuerda al inicio del cuento “Nos han dado la Tierra” de Juan Rulfo “Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros” (1972, p. 9).

Se retoma al indígena en dos sentidos, el primero en su forma más natural, sin la exaltación del mexicanismo, sino en el día a día que lo enmarca, penetra a cada uno de sus espacios y costumbres para retratarse en tales momentos, como lo hizo Mariana Yampolsky, “quien dedicó sus esfuerzos a demostrar que lo mejor de México estaba en los poblados y comunidades donde las tradiciones indígenas y campesinas se mantenían vigentes” (Morales, 2017, p. 76). Esta es la idea que vemos en las fotografías de Graciela Iturbide quien además nos presenta la complicidad que permite solo la confianza con los fotografiados, que logra al hablar y estar con ellos largas temporadas, donde no solo conseguía la representación de las tradiciones, sino los momentos cotidianos de una persona, penetra a su mundo y lo capta sin intentar crear matices, es directa y por lo mismo sus imágenes se vuelven tan representativas.

El segundo sentido es aquel que va en su forma de lucha, en intentar escapar de la subyugación en la que mantenían

a los pueblos indígenas, y cuya expresión más notable fue el levantamiento armado del EZLN, el primero de enero de 1994 en Chiapas. Testigo de primera mano de estos acontecimientos fue Antonio Turok, quien tomó la imagen titulada *Año Nuevo en San Cristóbal*, en la que se ve una columna del EZLN entrar a la ciudad y un guerrillero en primer plano apuntando al fotógrafo. Esta imagen se ha vuelto una de las más representativa, nos remite a esa realidad negada y que pone manifiesto el hartazgo de las comunidades indígenas.

Turok tuvo facilidad de fotografiar en todo momento por un permiso otorgado expresamente por el subcomandante Marcos, en numerosas conversaciones refiere al pedido expreso que le hizo de tomar fotos aquel primero de enero. Cabe destacar que esto se debe a su labor previa de documentación a lo largo del estado que hizo que se ganara la confianza de los pobladores. Entre los eventos representativos que capta está la destrucción de la estatua de don Diego de Mazariegos, en el marco de los 500 años de lucha popular el 12 de octubre de 1992.

Las fotografías de Turok nos introducen a ese mundo de difícil entrada que se da en el contacto diario que produce al viajar por los caminos del estado, visitando las comunidades y conviviendo con ellas; retrata el México profundo que sigue la búsqueda de Teobert Maler, imágenes directas que nos dan cuenta de una sociedad negada, en la que se ve no solo las políticas y despojos que

sufrieron, sino además la diáspora a la que se vieron forzados por grupos paramilitares en las que se sumergieron numerosos grupos indígenas de Guatemala por la guerra civil. En estas imágenes predomina la vida cotidiana y su intento por retomar sus vidas. “A diferencia de otros fotógrafos y periodistas, Turok vio y viajó de un lado a otro de la frontera y registró así el derecho y el revés de ese capítulo de la guerra” (Petrich, 2018, p. 18).

Una quinta etapa se produce por el cambio en la representación de la fotografía indigenista en la que se busca mostrar la hibridación cultural de las comunidades indígenas; es el cambio que produce en su representación y forma de acercamiento de estas, la cual parte de la asimilación de los nuevos elementos socioculturales que definen la nueva representación en la que se ven inmersos. Pareciera que esta búsqueda se da en el contexto de la revalorización de lo indígena o de la aceptación de otros géneros fotográficos que se da a finales del siglo XX y principios del XXI.

Una de las cuestiones más visibles de este cambio en los nuevos registros de la fotografía indigenista es que el blanco y negro se deja de lado, se empieza a usar de forma más corriente el uso del color,⁵

5. La fotografía en color fue poco usada gran parte del siglo XX, pero esto no significa que los fotógrafos no recurrieron a ella; de hecho, son poco conocidas las imágenes en color que realizó Manuel Álvarez Bravo, es más hacia la década de 1990 comienzan a hacerse de uso corriente.

lo que hace que la imagen se torne más concreta; así se vuelve el registro de veracidad que mucho tiempo se buscó en la fotografía; además nos otorga nuevos niveles de decodificación, pues el color nos obliga a pensar en un mensaje más complejo, debemos de develar su significado y cómo este trabaja con el resto de los elementos presentes en la imagen.

El color reduce la distancia que separa la imagen registrada de la realidad que representa [...] El color recoloca, pues, horizontalmente el valor de relación del parecido entre la imagen fotográfica y la percepción del mundo. Expresa la realidad del mundo cuando el blanco y negro tan sólo comenta [...] Por otra parte los procedimientos de color concentran las decisiones del fotógrafo en el momento de la toma y parecen limitar así su margen de intervención, mientras que el blanco y negro lo mantiene dueño de su técnica (Boulouch, 2019, pp. 10-11).

El color se vuelve una parte importante en la representación de lo indígena, se retoma el simbolismo y el significado que adquiere en manifestaciones como la ropa o en símbolos religiosos. El significado va fuertemente relacionado con sus tradiciones, la documentación cam-

bia el enfoque y la forma de recepción de las imágenes, se vuelven más directas y se enfocan más en la sensación que produce.

Al realizar el registro de los indígenas se comienzan a captar temas más casuales, cotidianos, se les quita la idea de sacralidad de lo mexicano, se vuelven más sencillos, en ocasiones se vuelven hasta banales; se explora el uso de las nuevas tecnologías y cómo las comunidades las utilizan de tendencias en sus formas de vestir al emigrar a las grandes ciudades; hay una hibridación de los elementos por la idea del racismo que imperó en gran parte de la ciudad hacia los grupos indígenas, se negaron múltiples expresiones culturales en especial la lengua, que nuevas generaciones se empeñan en recuperar, haciendo que sus ropas tradicionales convivan con pantalones de mezclilla o tenis.

Con el trabajo *Mazahuacholoskato-punk*, Federico Gama nos cuenta este proceso que siguen sobre todo los jóvenes migrantes, en el que como el nombre del proyecto lo indica, comienzan a usar piezas que combinan entre sí para darnos una nueva tendencia. Elementos cholos, skatos y punketos se mezclan como una forma de ser aceptados por la ciudad, de esta manera quieren dejar de ser los otros, los “exóticos” y, como menciona Laura González “buscan eludir la discriminación social [...] estos adolescentes indígenas utilizan el recurso de la moda para escapar de la figura estereotipada del indígena pasivo asociado al México profundo” (2013, p. 253).

El uso del blanco y negro nos dice Vilém Flusser, obedece a “la magia del pensamiento teórico, [las fotografías] transforman la linealidad del discurso teórico [...] revelan mejor el verdadero significado de ellas: el universo de los conceptos” (2010, p. 47).

En las imágenes de Gama se ve la altivez y el orgullo de los portadores, son parte de la ciudad y buscan comportarse como tal, defensivos ante el otro, el ajeno, dispuestos a la lucha, pero a la vez solidarios para con sus semejantes, refuerzan la idea de comunidad. Los lazos que mantienen con su lugar de origen no pueden ser olvidados, se fortifican en la ciudad, donde recrean sus sistemas tradicionales. En muchos casos la lengua es su punto de conexión, regresan por temporadas a sus comunidades donde llevan lo aprendido en las ciudades y se crean nuevas sinergias culturales. Se pretende tomar los elementos útiles y desechar los otros, pero todo se conjuga y preparan a otra generación para su éxodo a la ciudad, que poco a poco va adentrándose a las dinámicas que se presentan. Estos jóvenes viven el punto intermedio entre la comunidad y la ciudad, asemejan un poco a los chicanos, que asimilan símbolos de ambas culturas y dan una nueva representación, que les permite sentirse seguros en el entorno urbano.

Las imágenes del proyecto *Rarámuri* y *La Baja Tarahumara: El lugar y su gente*, de Ernesto Lehn, son directas, sin pretensión más allá que mostrar el entorno en el que se mueve, nos muestra el medio en el que viven los pobladores. Laura Gonzales-Flores (2009) señala que lo que nos muestran las fotografías de Lehn es la intersección de la comunidad en la cultura del narcotráfico, la globalidad mediática y la tecnología. Sin ser una intención manifiesta, las fo-

tografías nos adentran a la cultura que solo se vive en la comunidad, también nos muestran el distanciamiento de esta y, al igual que las imágenes de Gama, nos acerca a la hibridación, pero a partir de la comunidad, en donde los son los elementos de fuera que se adaptan a las necesidades de las personas, los cambios que se dan por el contacto continuo y que modifican las acciones, sin perder la noción de sus tradiciones.

Lo importante del ensayo de Lehn es que resalta la evolución cultural de la etnia tarahumara por efecto de la asimilación de elementos tecnológicos y mediáticos exógenos a ésta. El choque de culturas inherente a la imagen de Iturbide de los setenta se transforma, en la fotografía de Lehn, en una mezcla híbrida e inaudita de elementos tradicionales, mediáticos y tecnológicos (p. 10).

La quinta etapa de la fotografía indigenista retrata estos elementos simbólicos que se adaptan a las actividades del entorno urbano, tradiciones que buscan permanecer al reproducirlas en un ambiente que muchas veces resulta adverso, y en el que se redescubre este amor por las raíces, ya que parte de los que componen las comunidades indígenas de la ciudad ya son nacidos aquí, incluso de una segunda o tercera generación, y retoman sus costumbres cuando muchas veces se les obligó a negarlas o incluso olvidarlas.

Las fotografías de Iván Gomezcesar Hernández, quien se ha dedicado al

registro de las comunidades indígenas residentes de la Ciudad de México, nos muestran cómo los migrantes y sus tradiciones se han adaptado al nuevo contexto de la urbe. Se hacen presentes en la ciudad mostrando con orgullo las ropas de sus comunidades de origen, además de mostrar de manera digna el ser parte de una comunidad originaria.

En sus imágenes del primer carnaval triqui realizado por los habitantes del barrio de Candelaria de los Patos, entramos al juego de las danzas y de la comunalidad que se forma por los lazos sociales que da no solo el pertenecer a una tierra de origen, sino por transmitir las tradiciones a las nuevas generaciones. El uso de un objetivo ojo de pez nos hace partícipe del mundo, pero además hace presente la idea del mundo cerrado de la comunidad, y, al mismo tiempo se abre a la sociedad para que los conozcan y participen en la misma. Sus imágenes a color transmiten la fuerza de sus trajes y de alegría que otorga el carnaval.

En las fotografías de Gomezcesar hay una unión entre el extraño y aquel que se ha vuelto parte de la comunidad. La cercanía que ha logrado le permite moverse dentro de esta y capturar imágenes íntimas de los habitantes y participantes, pero que al mismo tiempo marcan la distancia propia de aquel que no pertenece y, aun con ello, nos muestra las divergencias culturales a las que se ven inmersos al migrar a la ciudad.

La nueva fotografía indigenista participa de los mismos elementos presentes a lo largo del tiempo, con la particulari-

dad de que ya no busca centrarse en la sacralización de lo mexicano, en parte omite los elementos comunes que formaban parte de la idea de lo mexicano y busca retratar la cotidianidad. Muestra los cambios culturales y se detiene en ello; nos presenta la combinación entre lo tradicional y lo urbano; el uso del color se vuelve relevante y nos adentra al sentido largamente olvidado; el color refleja elementos de su tradición aún vigentes con la migración a la ciudad.

Hablar de una nueva representación en la fotografía indigenista abre nuevos debates por la definición de la fotografía mexicana en la que se revaloran trabajos por largo tiempo olvidados. Se intenta contar una nueva historia de la fotografía mexicana en la que no se deja de lado a ninguno de los participantes, en los que además se reformulan las estéticas trabajadas y hay un intento de reencontrar a los autores y definir cómo se ha llegado a establecer y formular la fotografía mexicana contemporánea.

CONCLUSIÓN

Lo que aquí se ha mostrado es una pequeña parte de lo que compone a la fotografía indigenista, en la que sin duda faltan muchos más autores por estudiar, y que cada uno, a su manera, ha influido en la iconografía indigenista que tenemos presentes como espectadores. Además, se debe de empezar a ver a los fotógrafos indígenas que tienen una mirada propia de su entorno, más profunda y detallada para poder describir

su cultura, hecho que muy difícilmente puede capturar cualquier persona ajena a la misma.

Así mismo es necesario acercarse al acervo fotográfico del INPI, donde hay todo un registro de las comunidades en las que se han trabajado y que no han sido abordadas en este artículo. Las imágenes de la fototeca Nacho López del INPI, a decir de Valeria Pérez Vega (2021) alberga al menos 400 mil imágenes divididas en cuatro fondos, que nos ayudarían a ampliar la mirada sobre el tema y ver cómo se conformó la visión del Estado hacia el indígena.

La fotografía indigenista se muestra como una parte importante de la historia en México, aunque en un tiempo se da la búsqueda de una identidad nacional, cada imagen nos remite a la conformación de una iconografía que se ha establecido dentro del imaginario social, ha definido a un sector de la población en estereotipos que se basan en las representaciones que se han hecho y que, en ocasiones, refuerzan una idea errónea sobre cómo son las comunidades indígenas. Así mismo la fotografía se ha visto como una forma de establecer una relación de identidad de lo mexicano en la que se muestren las relaciones icónicas con su referente social, pero también ha propiciado que sean las comunidades las que se definan en su representación visual y cómo quieren ser percibidas por el resto de la sociedad.

La idea de una fotografía indigenista proviene de una reconstrucción que se ha producido principalmente de una

representación del Estado que tiene raíces coloniales, que buscó propiciar una identidad unificadora. Sin embargo, solo quedó en un proyecto que nunca pudo establecer una raíz profunda dentro de la sociedad, un discurso político que se mantuvo por largos años en la política mexicana, una construcción icónica que se activó a través de figuras simples.

Lo nacional de la producción fotográfica es un concepto abstracto que surge de una respuesta unificada a las necesidades de dominio de una realidad por demás compleja [...] lo mexicano de la fotografía es un requisito impuesto a las imágenes que consiste en una adecuada manifestación de los estereotipos. No es casual que prácticamente toda fotografía relevante lo sea claramente por mostrar el “alma” de México a través de las anteriores construcciones simbólicas, generalmente asociadas a una cultura élite y de la capital del país (González, 2005, p. 15).

Ante esto hay que tener en cuenta que la fotografía es un medio que nos permite conocer una parte de la realidad, la cual en su mayoría va imbuida por los juicios, ideología y contexto tanto en el que se toman como en el que se reproducen. Es por ello que es necesario acercarse a su estudio de una manera parcial, en la que cuestionamos no solo su origen, sino su reproducción y hasta su catalogación, ya que entre sí estos elementos nos dan una idea más general de lo que trata la imagen

Lo que aquí hemos mencionado es

una breve revisión a través de algunos fotógrafos que han participado dentro de esta corriente, y que nos han dado su visión sobre un México que se divide en distintas realidades, que coexisten dentro de un territorio, sus miradas han extendido la visión sobre las comunidades indígenas conforman nuestro país. Cada uno de estos autores, aun sin buscarlo, definió una idea del México indígena que se ha adaptado a las circunstancias que han determinado a cada periodo histórico.

La fotografía indigenista, como proyecto de identidad, falla por dos razones: la primera porque proviene de una mirada colonizadora, una visión occidentalizada en la que supone más una idea de lo que es un indígena y su cultura. Remarca lo que se ha expuesto acerca de la identidad, sobre todo en el periodo posrevolucionario cuando pretendió homologarse como un proyecto de nación que, como lo hace ver Natividad Gutiérrez (2012, p. 17) parte de una selección de elementos provenientes de la cultura indígena y el pasado centrándose en estos elementos selectos y dejando fuera aquello que no se ajustó al proyecto. Al no profundizar “las concepciones indigenistas sufren de la misma mistificación: describen una realidad parcialmente verdadera con conceptos que la distorsionan (Villoro, 2018, pp. 8-9).

La gran variedad de comunidades que radican en el país hace difícil que se pueda sintetizar en solo una imagen o imágenes la idea de lo mexicano, pues tiene la misma relevancia los lacando-

nes de Chiapas que los rarámuris de Chihuahua. Ante esto vemos el segundo problema en el que resulta imposible definir en una sola iconología toda una serie de grupos que “preservan en grados diversos los conceptos y sistemas que crean y constituyen su propia imaginación subjetiva, basados en rituales y creencias practicados en el ciclo de vida del individuo” (Gutiérrez Chong, 2012, p. 22).

Lo indígena en la fotografía nos permite reconocer un pasado, un presente y un futuro que está en nosotros y no puede ser negado; aquello que, aunque no es definitivo, sí forma parte de nuestra identidad, que se traduce en una esencia que forma parte de nuestra realidad más que en una representación; es lo que Villoro establece como “una realidad en la que puedo reconocermé, sin que por ello deje de ser distinta de mí” (2018, p. 261).

REFERENCIAS

- Boulouch, N. (2019). *El cielo es azul. Una historia de la fotografía en color*. México: Serieve.
- Colorado Antes, O. (2018). *Aportaciones a la fotografía indigenista mexicana. El fotógrafo Nacho López: Vida, obra y propuesta de un modelo de metadatos denotativo-morfológicos para el análisis de su obra en el Instituto Nacional Indigenista de México (1950-1981)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Da Costa A. Petroni, M. (2009). *Fotogra-*

- fiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicanas. *Dimensión Antropológica*, vol. 46, mayo-agosto, pp. 183-215.
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dorotinsky Alperstein, D. (2013). *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flusser, V. (2010). *Hacia una filosofía de la fotografía*. 2ª. ed. México: Trillas.
- González Flores, L. (2013). Nuevas subjetividades en la fotografía mexicana contemporánea. En R. Monroy Nars, A. Del Castillo Troncoso (coordinadores), *Caminar entre fotones. Formas y estilos de la mirada documental*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gutiérrez Chong, N. (2012). *Mitos nacionalistas e identidades étnicas: los intelectuales indígenas y el Estado mexicano*. 2ª. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Leysinger, C. (2010). Exploración de personajes del Nuevo Mundo: el peculiar caso de la mirada de Teobert Maler. En I. Morales, (compiladora), *El Indígena en el imaginario Iconográfico* (pp. 71-102). México. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Martínez Rodríguez, L. J. (2010). Deseos y prejuicios: la representación indígena en la fotografía de Juan Rulfo. *Estudios Jaliscienses Num. 81* pp. 22-37.
- Massé Zendejas, P. (2000). *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*. México. Circulo de arte
- Mendoza Avilés, M. (2002-2003). La colección Hugo Brehme. *Alquimia invierno año 6* núm. 16. pp. 41-43.
- Miroslava Corckovic, L. (2012). *La Cultura Indígena en la Fotografía Mexicana de los 90's* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, España.
- Monroy Nasr, R. (2017). *Con el deseo en la piel. Un episodio de la fotografía documental a fines del siglo XX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Monsiváis, C. (2012). *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. México: Era.
- Morales Carrillo, A. et al. (2017). *La fotografía en México*. México: Ediciones Tecolote.
- Mraz J. (2014). *México en sus imágenes*. México: Artes de México.
- _____. 1996). *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996*, México, Centro de la Imagen-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Newhall, B. (2006). *Historia de la fotografía*. 2ª. Ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Peña Castillo, A. (2001). Arqueología en la Península de Yucatán. En E. Matos Moctezuma (ed.), *Descubridores del pasado en Mesoamérica* (161-197).

- México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Pérez Vega, V. (2021). Fotos fijas de un acervo paralelo al AEA. En A. Ziri6n, (coordinador), *Redescubriendo el Archivo Etnogr6fico Audiovisual* (pp. 464-487), México: Universidad Aut6noma Metropolitana.
- Petrich, B. (2018). Viajar con Turok. En A. Turok. *La fiesta y la Rebeli6n* (pp. 17-39), México: Era.
- Rulfo, J. (1972). *El Llano en llamas*. 2^a. ed. México: Fondo de Cultura Econ6mica.
- Salgado, A. (1990). *Una vida de Guerra*. México: Planeta.
- Villoro, L. (2018). *Los grandes momentos del indigenismo en México*. 2^a. ed. México: Fondo de Cultura Econ6mica.
- Yampolsky, M. (2012). *Mirada que cautiva la mirada*. México: Universidad Aut6noma Metropolitana.