

Eunice Miranda Tapia  
Juan Ramón Rodríguez-Mateo (eds.)



# en los entornos contemporáneos

violencia, huellas y representación

colección CUADERNOS DEL AULA

Editores

Juan Ramón Rodríguez-Mateo  
Eunice Miranda Tapia

Director de la Colección EnredARS

Fernando Quiles García

Colaboración

Daniel Expósito Sánchez  
Pablo Navarro Morcillo  
Meritxell Yllera Conde

Diseño gráfico

Celia Iglesias

Impresión

Artigama. Carmona, Sevilla.

Primera edición, diciembre 2014

© de los textos y fotografías: sus autores

© de la edición: EnredARS y Aula Latinoamericana de Pensamiento y Creación Contemporáneos

Impreso en España / Printed in Spain

*Todos los derechos reservados. Su reproducción en cualquier formato  
está condicionada al permiso expreso de los titulares de la colección.*

ISBN: 978-84-617-3326-2

Agradecemos el permiso de publicación de los autores en este libro, así como la autorización para publicar el proyecto plástico de María Reyes que acompaña a los artículos. Agradecemos la generosa colaboración, cediéndonos la reproducción de sus obras, de Antonio Sosa, Federico Gama, Jaime Suárez, Mauro Calanchina y Casa Candina.

Así mismo agradecemos profundamente a las personas que conforman las entidades y organizaciones que han hecho posible este proyecto: Ayuntamiento de Carmona, Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, Sede Olavide en Carmona y El Colegio de América.

Agradecemos especialmente a María Ávila, del Colegio de América, su amabilidad y dedicación.

*Imagen de portada: Eunice Miranda, de la serie "Pulsaciones", 2006.*

# en los entornos contemporáneos

violencia, huellas y representación

Eunice Miranda Tapia

Juan Ramón Rodríguez-Mateo (editores)

AULA LATINOAMERICANA  
DE PENSAMIENTO Y CREACIÓN  
CONTEMPORÁNEOS



EnredARS

# Índice

<i>Caminando por la incertidumbre</i> Fernando Quiles García	..... 6
<i>En los entornos contemporáneos</i> Eunice MirandaTapia - Juan Ramón Rodríguez-Mateo	..... 9
<i>Disturbios en las fronteras: Una reflexión desde la obra de Antoni Muntadas</i> Begoña Barrera López - Diego Luna Delgado	..... 12
<i>Violencia e inclusión social a través del arte. Memoria artística del conflicto armado en Colombia</i> Eliana Sofia Botero Medina	..... 22
<i>Violencia Manifiesta. El Acontecimiento</i> Alberto Campuzano Sánchez	..... 28
<i>La invisibilidad como forma de violencia epistémica. Una reflexión sobre la obra fotográfica de Alfredo Jaar</i> Pablo Martínez Cousinou	..... 34
<i>La instrumentalización y mercantilización de la cultura como elementos de violencia sistémica</i> David Ruiz Ruiz	..... 44

## Arte y violencia

<i>Ruinas creadas, ruinas imaginadas: Memoria e identidad en la obra de Jaime Suárez y Toni Hambleton</i> Daniel Expósito Sánchez	<b>Arqueologías y huellas</b> ..... 54
<i>La ciudad desechada. Ruinas contemporáneas</i> María Reyes Fernández	..... 66
<i>Antonio Sosa: la memoria como herramienta arqueológica</i> Pablo Navarro	..... 76
<i>La huella del pasado en la Sevilla contemporánea</i> Ramsés Torres García	..... 86

<i>Crítica de arte y capitalismo cultural. Ética, estética y mercado. Modelos de resistencia e influencia; estados de connivencia y domesticación</i> Iván de la Torre Amerighi	<b>Crítica y representación</b> ..... 94
<i>Del campo a la ciudad. Representaciones fotográficas del indígena contemporáneo en México. Breve reflexión desde las prácticas etnográficas, el documentalismo y la fotografía contemporánea.</i> Eunice Miranda Tapia	..... 104
<i>Universidad, muralización y fotografía. Legado artístico de la insurgencia en Guatemala.</i> Juan Carlos Vázquez Medeles	..... 112

# Del campo a la ciudad.

Representaciones fotográficas  
del indígena contemporáneo en México.  
Breve reflexión desde las prácticas etnográficas,  
el documentalismo y la fotografía contemporánea.

---

**Eunice Miranda Tapia.** Universidad Pablo de Olavide, Sevilla  
Aula Latinoamericana de Pensamiento y Creación Contemporáneos

**Resumen:** En la tradición del foto-documentalismo en México con respecto a la representación de lo indígena, se ha construido un imaginario aparentemente hermético. El indígena es comúnmente representado en los espacios geográficos que corresponden más a lo rural que a lo urbano. Cuando se fotografía al indígena en la ciudad, las imágenes recurrentes son las del oprimido, desplazado, pobre y marginado y los sujetos que se representan son generalmente adultos o niños. Evidentemente lo indígena no corresponde sólo a los espacios rurales, mucho menos en el momento histórico en el que nos encontramos, ni corresponde sólo a adultos, viejos y niños, entonces ¿dónde queda la representación de los jóvenes indígenas en la fotografía contemporánea? ¿Cómo se ubican en un nuevo contexto urbano? ¿Qué elementos visuales se retoman desde la memoria y las prácticas de la fotografía etnográfica?

**Palabras clave:** fotografía contemporánea, México, indígenas, jóvenes, identidad, estereotipo.

**Abstract:** The photo-documentary tradition in Mexico regarding the representation of indigenous people, has built a seemingly hermetic imaginary. The Indian is commonly represented in geographic areas which are more rural than urban. When they are photographed into a urban context, the images are frequently those of the oppressed, displaced, poor and marginalized and represented subjects are generally adults or children. Obviously, the indigenous people does not belong only to rural areas, and they are not only elderly people and children, then, Where is the representation of indigenous youth in contemporary photography? How they map into a new urban context? What visual elements are taken up from memory and practices of ethnographic photography?

**Keywords:** contemporary photography, Mexico, indigenous people, youth, identity, stereotype.

Una de las temáticas más recurrentes en la fotografía documental mexicana, es el tema de lo indígena. Su práctica se ejercita desde plataformas tan diversas como la etnografía, antropología, sociología y por supuesto, también desde el arte. La fotografía documental, de autor, el cine y las prácticas contemporáneas han construido una imagen con frecuencia estereotipada, en la que caben todos los discursos, desde la poetización estética de lo indígena —en donde pobreza y marginación suelen ser constantes— hasta documentos fotográficos en el más estricto sentido de la palabra.

Retomando la variedad de disciplinas que abordan el tema, iniciaremos señalando una serie de generalizaciones que nos ayudarán a problematizar el tema que aquí presentamos. Las mayor parte de las imágenes que recogen las prácticas etnográficas y documentales, corresponden a retratos de indígenas localizados en las zonas rurales a las que pertenecen, o bien si se ubican en un contexto urbano —que es generalmente la Ciudad de México—, quedan fuera de estas representaciones los jóvenes, adolescentes, quienes se enfrentan a dinámicas sociales distintas que las de los adultos mayores o los niños. Por otra parte, la construcción de estereotipos alrededor del tema, configurados desde las prácticas heredadas de los *tipos* mexicanos divulgados en las tarjetas postales que desde el siglo XIX contribuyeron a construir un imaginario de lo mexicano<sup>1</sup>, han favorecido una aparente delimitación temática y hasta formal en el modo de abordar fotográficamente el tema.

Trasladándonos a la época actual, tenemos que sumar otro factor: el de la migración indígena a las ciudades, la adaptación y las problemáticas específicas a las que se enfrentan quienes se desplazan. En el constante flujo migratorio a la Ciudad de México, los jóvenes de comunidades indígenas que han llegado a la ciudad o que crecen en el nuevo ambiente urbano, se enfrentan a una serie de problemáticas, una de tantas, es la relacionada con su apariencia.

El principal problema en ese sentido es la discriminación que provoca la indumentaria tradicional que muchos de ellos se niegan a vestir. En su lugar, algunos adoptan estilos, peinados y roles sociales de las culturas urbanas juveniles a los que pretenden ingresar. Así, en distintos barrios de la ciudad se transforman en *cholos*, *punks*, *emos*, *skatos* o la mezcla de varios como estrategia de creación de una nueva identidad urbana, que les permitirá ingresar a grupos y socializar en distintos entornos. El registro foto-documental de este fenómeno, es uno de los proyectos más recientes del fotógrafo mexicano Federico Gama y lo titula: *Mazahualholoskatopunk*.

El proyecto de Gama, nos servirá como plataforma para analizar el cambio de paradigma en los modelos de representación fotográfica de lo indígena. Partiendo de la tradición documentalista tan arraigada en la práctica, analizaremos la transformación estética, tanto fotográfica como de los personajes que conforman el documento y buscaremos reconocer en ello, las nociones de identidad, territorio y migración cultural representadas en el lenguaje fotográfico contemporáneo.

### **Configuraciones fotográficas de lo indígena, representación y estereotipo.**

La representación fotográfica del indígena mexicano se remonta a los registros antropológicos y etnográficos realizados desde el siglo XIX por fotógrafos como Désiré Charnay<sup>2</sup> quien desde 1858 inicia

1. Hacemos referencia específica al trabajo realizado por el estudio Cruces y Campa, quienes entre 1862 y 1877 configuraron una gran colección de tipos mexicanos, que se vendieron en formatos de tarjeta de visita. La Fototeca Nacional de México, posee gran parte de esta colección y se puede consultar en: <http://sinafo.inah.gob.mx/cruces-y-campa/>.

2. Claude-Joseph-Désiré Charney (1825-1915), Augustus Le Plongeon (1851-1910), Abel Briquet (sf), Teobert Maler (1842-ca.1914), François Aubert (1829-1906), Carl Lumholtz (1851-1922) son algunos de los expedicionarios que durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, realizaron importantes aportaciones tanto al registro fotográfico de sitios arqueológicos como al registro etnográfico de comunidades indígenas a lo largo y ancho del país.



Federico Gama. De la serie *Mazahuacholokotopunk*. 2002-2009. ©Federico Gama.

caso de estudio. Desde lo etnográfico se comprende mejor la función científica de la fotografía y que el objeto de estudio sean estos individuos cuyas tradiciones, usos y costumbres deben ser registradas con el rigor científico de esta disciplina que busca sobre todo una imagen objetiva, racional y neutral del sujeto de estudio, en este caso, “del otro”. Nos referimos así, para hablar del indígena, con el objeto de subrayar la constante división que supone una mirada mediada por la tecnología, visión e imagen que busca el fotógrafo cuando se confronta a un mundo ajeno a su cotidianidad, urbanidad, estatus social y en la mayoría de los casos, raza. Así, refiriéndonos a la práctica fotográfica desde su concepción científica-etnográfica, coincidimos con lo que apunta Mariana Da Costa, “con el avance de la etnología y la antropología en México, a través de la premisa de conocer al 'otro' se destaca el uso de la fotografía para el registro de tipos físicos y el medio natural (...) Marcada por las ideas evolucionistas del periodo, la fotografía antropológica se centraba en señalar diferencias y marcar las características de los distintos grupos raciales que conformaban la nación, por lo cual los tipos físicos —captados de frente o de perfil— eran el blanco de los fotógrafos que reforzaban la imagen de inferioridad y primitivismo que se le atribuyó a estos grupos”<sup>3</sup>.

En el ámbito artístico y lejos de funciones científicas, si bien, la búsqueda estética no está separada de una base documental, es decir, de un conjunto de imágenes que finalmente ofrecerán información específica sobre una comunidad, un individuo o sobre prácticas sociales, en el resultado último, el fin queda permeado por el medio. La belleza y perfección de la imagen forman parte del documento y es sobre todo lo que cobrará fuerza y la separará de un registro con fines científicos. Es quizá en este punto, donde los problemas de representación de lo indígena emergen y sobre todo en lo que corresponde al retrato, pues como menciona Ernst van Alphen en sus reflexiones sobre el sometimiento de los poderes de representación, “el sujeto cae presa de una representación que se construye bajo los términos del estereotipo”<sup>4</sup>.

Así, en la construcción del imaginario fotográfico de lo indígena, diversas fuerzas se fusionan, desde los esquemas heredados de la documentación etnográfica, con imágenes frontales y descriptivas

3. Da Costa, Mariana. “Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicanas.” *Dimensión Antropológica* 46 Mayo 2009: 183–215. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=3874>.

4. Alphen, Ernst van. “The Portraits Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture.” *Interfaces. Portraiture and Communication*. Gerardo Mosquera (ed.). Madrid: La fábrica, 2011, p.54.



pero no menos elocuentes, como el trabajo realizado por Raúl Estrada Discua<sup>5</sup>, hasta los estereotipos construidos de paisajes rurales y retratos de personajes indígenas enaltecidos por la visión romántica y patriota que desde el cine de 1940 y hasta entrados los años sesenta, promulgaron por ejemplo, Gabriel Figueroa o Luis Márquez Romay. En el segundo tipo de representación y resultado de lo que Carlos Monsiváis denomina como “beatificación” de la mirada, se vislumbra “la influencia



Federico Gama. De la serie *Mazahuacholokotopunk*. 2002-2009. ©Federico Gama.

hegemónica de lo que se conoce por ‘cultura de la Revolución Mexicana’, el conjunto de disposiciones del Estado en materia de arte y vida intelectual, que privilegia siempre la invocación mítica y épica, el amor por las abstracciones: el Pueblo, el Hombre, la Conciencia”<sup>6</sup>. La creación de imágenes enaltecidas de lo indígena encontrará un cómodo resguardo en la producción fotográfica, pues como apunta Monsiváis “si hay un espacio temático donde el intento de comprensión, documentación o denuncia termina convirtiéndose en folclor (en el sentido peyorativo) es el de la vida indígena”<sup>7</sup>.

En este sentido localizar el trabajo fotográfico de autores que escapan a esta categorización, es complejo y al referirnos a la fotografía de producción artística-documental, algunos fotógrafos aparecen en escena. Desde quienes desarrollan exhaustivos proyectos en comunidades indígenas trasladándose, habitando y conviviendo largas temporadas en comunión con sus habitantes o los que esporádicamente registran el tema y realizan breves reportajes fotográficos. Sin ánimos de enlistar autores, sí mencionaremos en el primer grupo de fotógrafos, el riguroso trabajo realizado por la fotógrafa Mariana Yampolsky, en cuya obra compuesta por más de cincuenta mil tomas, realizada a partir de los años 50 y prácticamente hasta su muerte en el año 2002, logró capturar con su lente numerosas comunidades indígenas de México, sus usos y costumbres, indumentaria, arquitectura, artesanías y habitantes, y además lo hizo con un sentido estético superior, meramente fotográfico, con un respeto inmenso por lo que presenciaba y con una mirada que no sabía ver hacia abajo. Como mencionara su principal crítico Francisco Reyes Palma, al respecto de la obra de Yamplosky:

*“es consciente de que su medio la inscribe en una modalidad paradójica de poder, capaz de paralizar un fragmento de vida, a la vez de recuperarlo como memoria. Su empleo de ese potencial actualizador está definido por una apostura indisociable, ética y estética”<sup>8</sup>.*

5. Raúl Estrada Discua (1913-1998) formó parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, colaborando desde 1939 y hasta 1973 en el Instituto de Investigaciones Sociales como fotógrafo. Su obra se encuentra resguardada en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Registró 48 etnias distribuidas entre México y Honduras además de producir imágenes que reflejaron algunas de las tendencias de la época. Ver: Dorotinsky, Déborah. “Las Musas Secretas de Raúl Estrada.” *Luna Córnea* n°25, octubre-diciembre, 2002, pp. 24-35.

6. Monsiváis, Carlos. “Comentario a la ponencia de Lourdes Grobet: ‘Imágenes de miseria: folclor o denuncia’ (1981).” *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*. Jorge Luis Marzo (ed.). Barcelona: Gustavo Gill, 2006, p.47.

7. Ídem.

8. Yampolsky, Mariana. *Mariana Yampolsky*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p.7.



Federico Gama. De la serie *Mazahuacholokotopunk*. 2002-2009. ©Federico Gama.

no y el orgullo de la raza. Ella misma desarrolló grabados con algunas de estas temáticas. Más adelante, en 1971 estaría publicando junto con Leopoldo Méndez y Manuel Álvarez Bravo un libro que buscaba aglutinar la producción artística popular mexicana<sup>9</sup>. En este sentido la fotografía que más adelante desarrollará dejando de lado la práctica del grabado, tendrá mucho de esa visión enaltecida de lo indígena. Por citar un ejemplo, una de sus imágenes más reconocidas titulada *Huipil de tapar* (1962), recoge la presencia de una figura femenina que aparece de espaldas, cubierta con un velo blanco que se eleva con el viento, al tiempo que se aleja de la cámara mostrando tras de sí un paisaje campestre poblado de nubes y montañas.

El segundo motivo que nos lleva a retomar la obra de Yampolsky es la idea del traslado. Para realizar sus fotografías dejaba su casa de Tlalpan en la Ciudad de México y se trasladaba por semanas o meses a las distintas comunidades indígenas del centro y sur del país. Su interés la llevaba a registrar múltiples aspectos de las comunidades, fotografiaba personas, paisaje, ritos, arquitectura vernácula y todo aquello que ayudara a comprender y acercarse a la vida indígena que presenciaba. En la fotografía específica de retrato, gran parte de ellos son de mujeres de todas las edades, niños, también hay viejos y algún joven puede aparecer, pero es un joven con gesto serio<sup>10</sup>. Jóvenes que parecieran saltar violentamente de la infancia a las responsabilidades de la vida familiar adulta. En este punto conectaremos con la idea que en este texto nos interesa.

### Desplazamiento, identidad y otras perspectivas de lo indígena

Cuando evocamos la representación fotográfica generalizada de lo indígena, las imágenes que surgen son las de estos mexicanos fotografiados *in situ*, en sus comunidades. El paisaje que funciona como telón de fondo puede ser, por contrastar escenarios, desde la aridez de la sierra de Sonora hasta los exuberantes verdes de la Selva Lacandona. El fotógrafo asiste como testigo e irrumpe en la cotidianidad

9. Para llevar a cabo ese proyecto, Mariana convivió con diversas comunidades indígenas y realizó numerosas fotografías que ayudarían a componer la publicación. Ver: *Lo efímero y lo eterno del arte popular mexicano*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1971.

10. En el libro *Mariana Yampolsky* (1995-16), Nelly Schnaith comenta al respecto: "Un aspecto (...) se repite en la expresión de los rostros —sea por elección de la fotografía o por testimonio de la misma realidad— para dar cuenta de aquella dimensión eludida: esa gente no ríe, ni siquiera sonríe. La seriedad, una seriedad ancestral, se diría, preside incluso las ceremonias de la fiesta".

de estas comunidades, es él quien se desplaza y el indígena es “el otro”, el extraño, el extranjero. Los habitantes son quienes conocen la tierra y la dominan, su identidad está también enmarcada por el contexto, hay pertenencia.

Y bien, ¿qué sucede cuando quien se desplaza es el indígena? ¿Cuando el telón de fondo es ahora la ciudad y el asfalto? ¿Qué códigos visuales busca el fotógrafo? ¿Qué posición toma el sujeto-objeto de la toma al descentrarse de las prácticas habituales de la fotografía indigenista?



Federico Gama. De la serie *Mazahuacholoskatopunk*. 2002-2009. ©Federico Gama.

El trabajo fotográfico de Federico Gama y en particular su serie *Mazahuacholoskatopunk* nos servirá de plataforma de reflexión sobre los cuestionamientos planteados.

Revisando la obra de Gama encontramos un denominador común a lo largo de su obra. Su trabajo, al igual que el de Yampolsky es profundamente social, sólo que en el caso del segundo, su perspectiva pareciera surgir desde la dinámica de la discrepancia. A lo largo de su obra encontramos temas recurrentes: las culturas juveniles, las mutaciones de la identidad y la cultura o la vestimenta como forma de expresión. En el proyecto *Mazahuacholoskatopunk*, publicado en 2009 por el Instituto Mexicano de la Juventud, registra el cambio identitario de jóvenes inmigrantes indígenas en la Ciudad de México, partiendo de dos ideas en inicio discordantes: discriminación y adaptación. Motivado por el modo de vestir de jóvenes que se reúnen los fines de semana en sitios como la Alameda Central, en las inmediaciones de estaciones del metro o en la feria de Tacubaya, se acercó a estos grupos de jóvenes que comparten varias características: son indígenas, inmigrantes, jóvenes y visten indistintamente como *cholos*, *rockeros*, *punks*, *emos*, *darks*, entre otros estilos.

Al enfrentarnos al trabajo de Gama, los estereotipos antes mencionados, tanto de los modos de abordar la imagen, como la misma estética y la práctica del fotógrafo son desplazados por una representación renovada en la que se traslada la idea del “otro”, el indígena observado (por lo tanto estereotipado) y se suplanta por la imagen que el propio indígena ha creado de sí. Es decir, el trabajo de Gama se muestra transparente, como un vehículo que facilita lo que estos jóvenes reclaman: visibilidad y pertenencia a una ciudad, su ciudad.

El mazahua no es más un indígena que se pierde y fusiona en el suelo ciudadano, ahora camina orgulloso, se muestra, hace sentir su presencia. Retomando la idea de Laura González: “Los mazahuas convertidos en *punks* de Gama parecen adelantarse e interpelar al espectador con una interrogante, ¿En realidad sabes quién soy yo?”<sup>11</sup>. Tras esta pregunta caemos en cuenta de las numerosas problemáticas que

11. González Flores, Laura. “Nuevas subjetividades en la fotografía mexicana.” *Actas del Congreso Latin American Studies Association*, 2009, p. 4. Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/36646006/Nuevas-Subjetividades-en-La-Fotografia-Mexicana>.

contiene dicha sentencia. En la categorización del indígena y en la construcción de un imaginario en torno a su identidad, una voz es la que ha permanecido presente y es la voz externa, la del fotógrafo, el antropólogo o el etnógrafo. Así pues, comprendemos que la estrategia de visibilidad utilizada por estos jóvenes, responde no sólo a una necesidad de adaptación resultado de la migración territorial y por lo tanto cultural en la que se encuentran, sino a una manera de re-construir con sus propia gestualidad una imagen individual que les ha sido atribuida en décadas de representaciones fotográficas generadas desde la ventaja que proporciona ser el que observa.

En este punto, retomaremos la reflexión de Roland Barthes en relación a la complejidad del retrato, cuando afirma que “la foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”<sup>12</sup>. No siempre encontramos en una imagen la famosa empalizada de Barthes, sin embargo en Gama, cada una de sus premisas se atienden con claridad pero con una respuesta contestataria, lejos de la tradicional subordinación del indígena ante la cámara. Consciente de la problemática heredada de la práctica documental-etnográfica, Gama es cuidadoso y alterna una presencia directa y frontal con el sujeto con una visión alejada, desde la que se apoya con el uso de teleobjetivos que le permiten mantener la espontaneidad en los gestos y actividades de los sujetos que fotografía. Se aleja de la práctica común que insiste en ligar al indígena con el arraigo a la tierra y/o a las tradiciones, y lo suplanta por una evidente transformación de la mirada dirigida por lo que los jóvenes manifiestan abiertamente, son indígenas y son jóvenes, viven la ciudad y se adaptan con la facilidad que el sincretismo cultural de México permite. Es quizá este aspecto lo que le otorga al trabajo de Gama una valoración distinta, pues con sumo respeto se acerca a *otros modos* de vivir una juventud que difícilmente se localiza en ámbitos rurales, pues la dinámica de los pueblos es evidentemente distinta.

En los jóvenes de Gama, encontramos una identidad que se construye lejos de lo que tradicionalmente se relaciona con las prácticas indígenas, en donde cabe la diversión —no de las fiestas religiosas—, las relaciones amorosas, la moda, el baile y lo que en general se practica en la juventud de cualquier adolescente ciudadano. Así, confronta al espectador con los propios estereotipos que del indígena ha construido, y con ello da voz y valor a la simple y a la vez ardua tarea de configurar una identidad en un territorio que desde toda su complejidad abraza y al mismo tiempo rechaza al recién llegado.

A modo de recapitulación de ideas consideramos que, dentro de la práctica fotográfica contemporánea mexicana, los modos de interactuar con fenómenos sociales han debido transformarse y adaptarse a lo que la misma sociedad exige. En el tema que nos compete, la vida indígena no puede ser entendida desde una posición heredada de prácticas generalmente autoritarias que deciden y definen lo que es “ser indígena”. Es necesario escuchar todas las voces y en ello el fotógrafo funciona como facilitador de esa voz, que por supuesto está permeada por la estética que guía la fotografía en el presente siglo, pero que debe ceder desde la honestidad de la mirada, el espacio para que “el otro” se manifieste y configure una identidad en constante mutación.

---

12. Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 45.

## Bibliografía

- ALPHEN, Ernst van. "The Portraits Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture." *Interfaces. Portraiture and Communication*. Ed. Gerardo Mosquera. Madrid: La fábrica, 2011. 47-60.
- BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós, 1992.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- DA COSTA A. PETRONI, Mariana. "Fotografiar al indio. Un breve estudio sobre la antropología y la fotografía mexicanas." *Dimensión Antropológica* 46 Mayo 2009: 183–215. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=3874>. Consultado el 12 de septiembre de 2014.
- DOROTINSKY, Déborah. "Las Musas Secretas de Raúl Estrada." *Luna Córnea* n°25, octubre-diciembre, 2002, pp. 24-35.
- GAMA, Federico. *Mazahuacholokatopunk*. Ciudad de México: IMJuve, 2009.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. "Nuevas subjetividades en la fotografía mexicana." *Actas del Congreso Latin American Studies Association*, 2009. Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/36646006/Nuevas-Subjetividades-en-La-Fotografia-Mexicana>. Consultado el 17 de octubre de 2014.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Comentario a la ponencia de Lourdes Grobet: 'Imágenes de miseria: folclor o denuncia' (1981)." *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*. Ed. Jorge Luis Marzo. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. pp 46-54.
- URTEAGA, M., HERNÁNDEZ, O., y GAMA, F. "En imágenes". *Diario de campo*, n°106, octubre-diciembre, 2009, pp. 4-11.
- YAMPOLSKY, Mariana. *Mariana Yampolsky*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.