



Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales
y Humanidades

ISSN: 0185-4259

revi@xanum.uam.mx

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

México

Monroy Nasr, Rebeca

Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital
Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 78, enero-junio, 2015, pp.
15-44

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39348247002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital

New challenges for photo historians:
From analogical to digital photography

Rebeca Monroy Nasr

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Resumen

El presente texto hace un recorrido historiográfico del siglo xx mexicano, para comprender cómo se iniciaron los estudios sobre la historia de la fotografía, que buscan a sus fotógrafos, las formas y los estilos de trabajo, así como las diversas tendencias conceptuales y metodológicas que se presentaron a lo largo de ese siglo para construir esa historia no develada. Comprender los diversos caminos que se enfrentaron para historiar la fotografía analógica permite también revelar los problemas a los que se enfrentarán los estudiosos de la fotografía digital y los nuevos retos que parece presentar este nuevo siglo.

Palabras clave: historia y grafía, vestigios visuales, investigación histórica, metodología visual, análisis diferenciado

Abstract

This text makes a historiographical tour of the 20th Mexican century to understand how the studies about the photography's history started, which were made to find their photographers, shapes and types of work, and different conceptual and methodological tendencies were present throughout this century to build this undisclosed history. Understanding the different ways to narrate the analogic photography's history, allows us to reveal the problems which digital photography's researchers are having and the new challenges that are appearing during this new century.

Key words: history and graphy, visual vestiges, historical research, visual methodology, differentiated analysis.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

* Doctora en Historia del Arte. Nivel II del Sistema Nacional de Investigadores. Líneas de investigación: fotoperiodismo, fotodocumentalismo, enseñanza de la fotografía en México, estudios de género desde la imagen. remona@mac.com

Pretendo mostrar algunos de los caminos teóricos y metodológicos recorridos por los estudiosos de las imágenes que han utilizado la fotografía como fuente documental de primera mano. Con ello, presentar cómo se han desarrollado diversos estudios que abarcan ámbitos del conocimiento como lo histórico, lo social, lo cultural y lo estético, aunados al cambio tecnológico, temático y estilístico de la fotografía en los siglos *xix* y *xx*. Es una revisión de cómo surgen y los senderos que han seguido estos trabajos realizados en nuestro país, que van desde la historia fotográfica a la historia gráfica y la historia de la crítica de las imágenes técnicas fijas, fundamentalmente en la era de la fotografía analógica.

Es importante esta revisión de las aportaciones teórico-metodológicas de los especialistas en fotografía, sobre todo en el contexto del siglo *xx* mexicano, porque muchos trabajos derivaron de estudios impulsados en otros lados del orbe, como Europa y Estados Unidos; sin embargo, México y otros países de Latinoamérica han proyectado grandes haces de luz en el camino de la historia de la visualidad fotográfica. En este artículo se pretende dar a conocer de manera inicial un acercamiento a esas formas desarrolladas, a los trabajos realizados, a los temas, personajes y momentos históricos revisados a partir de las imágenes.

Asimismo, cabe anotar cómo la transformación tecnológica de finales del siglo *xx* y principios del *xxi* ha significado también un cambio sustancial para el análisis de las imágenes, por el cúmulo de fotografías creadas y que ahora circulan en las redes y en el espacio virtual. La capacidad humana de análisis y síntesis de los millones de imágenes creadas en el día a día se ha visto rebasada en forma significativa. Parte del análisis se enfoca a algunos de los problemas que se enfrentarán y la manera en que deberá penetrarse en el análisis cuantitativo y cualitativo de ese alud de imágenes. Seguramente, los especialistas trabajarán desde otro espacio de conceptualización y análisis; sin embargo, es importante asentar algunos de los logros y certezas alcanzados en el estudio analógico de las imágenes, como un legado, como un recuento gestado para los futuros especialistas, aquellos que están en formación en el presente inmediato. Es necesario observar, anotar y dejar los trazos de cuáles han sido tales formas, conceptos, metodologías de los estudios realizados hasta ahora, para no

dejarlos en el olvido, pueden ser un antecedente importante para el día de mañana, que ya es hoy. Repensarlos, ponerlos en la palestra, analizarlos y poder arribar a ciertas respuestas para la era digital es parte de este texto, que también podría verse como una provocación para ir pensando en soluciones reales ante problemas hasta hace poco inimaginables, gracias a la era de las redes sociales y la fotografía digital, pues es una de las cuestiones fundamentales a resolver en este futuro no inmediato, sino mediato, el del siguiente instante, el del hoy.

La fotografía como documento histórico, social y cultural

En esta era de nuevas tecnologías fotográficas es importante avanzar sobre algunos de los elementos que se han venido trabajando desde el ámbito de la historia de la fotografía. La inclusión de las imágenes creadas con luz como fuente documental del pasado ha librado una gran batalla desde hace muchos años. Es factible aseverar que desde 1978 se desarrollaron de manera más sólida y sistemática los trabajos en torno a la historia de la fotografía en nuestro país, gracias sobre todo a una exposición que se llamó *Imagen histórica de la fotografía en México*, en la que se presentaban materiales del daguerrotipo, desde su llegada a suelo mexicano, entre diciembre de 1839 y principios de 1840. Fue la primera técnica fotográfica utilizada en Europa. Se mostraron también en esa ocasión otras técnicas empleadas en el viejo continente para suplir el caro y lento método del daguerrotipo (el tiempo de exposición variaba de 20 minutos hasta 2 segundos). Entre otras modalidades estaban los ambrotipos, los ferrotipos, las tarjetas de visita, el colodión húmedo, las placas secas, hasta los negativos de plata sobre gelatina, que serían los más utilizados en el siglo xx, todos ellos exhibidos como parte de nuestro patrimonio cultural y social (Meyer, 1978).

La exposición fue coordinada por la historiadora Eugenia Meyer, en colaboración con varios estudiosos —que no especialistas de la fotografía— como Rita Eder, historiadora del arte; René Verdugo, fotógrafo y curador; Néstor García Canclini, antropólogo, y Claudia Canales, historiadora. Los textos del catálogo-libro gestaron importantes vetas de estudio para la fotografía e invitaron a nuevos estudiosos a incluirse en su recuperación, pero ya desde la perspectiva de una nueva línea de trabajo, propiamente como historiadores de la fotografía.

Uno de los más importantes aspectos era escribir nuestra historia propia, veníamos de trabajos eurocentristas y de visiones totalmente estadounidenses, pero teníamos poca noticia de nuestras formas, estilos y temas de realización. En ello trabajamos con gran afán diversos investigadores, incluso muchos veníamos de otras

áreas, algunos éramos fotógrafos, otros sociólogos, psicólogos, antropólogos físicos, biólogos y alguno que otro historiador. A pesar de ello, nos dedicamos afanosamente a rescatar autores, trabajar géneros, diferenciar temas, develar imágenes, sobre todo aquellas que no se conocían mayormente en el país.

A esta forma de historiar le hemos llamado fotohistoria —John Mraz abrió el camino a este término—, y en ello se condensa sobre todo el esfuerzo por recuperar nuestra historia visual desde la cámara al reconocer autores, gabinetes fotográficos, lugares de asentamientos, las formas de trabajar las diversas técnicas que provenían generalmente de Europa y los cambios con cada nueva versión de la fotoquímica, así como el público o los consumidores de las imágenes (Casanova, Debroise, 1989).

También ha sido importante saber cómo aprendían los primeros fotógrafos, muchos de ellos totalmente autodidactas, a partir de los manuales que venían con los equipos de importación, aunque hubo otros que se formaron como asistentes al lado de un profesional y luego se independizaron; al parecer los de mayores recursos económicos pudieron realizar cursos en el extranjero. Monroy (2010a:315-355; 2014:121-148) da cuenta de la importancia de la fotografía en la enseñanza del dibujo y en el entorno de la Academia de San Carlos, y sus diversos usos sociales en complemento de las otras artes, así como en la generación de su propio discurso visual desde el siglo xix y con mayor razón en el xx. Muchos se dedicaron en un primer momento a respetar los cánones y estereotipos formales que nos llegaban del exterior, con las indicaciones claras para hacer “fotografía artística”, la cual tenía claros tintes pictorialistas sustentados en las “artes mayores”, como la pintura y la escultura (Córdova, 2012:253). Si bien es cierto que por lo general se respetaron los cánones extranjeros en materia de representación y composición fotográfica, también tuvimos notables autores que gestaron imágenes propias y reveladoras de nuestro pasado, rebasando los marcos y estereotipos de la fotografía y otorgándole un lugar distinguido a las imágenes. Es el caso de Romualdo García, quien a principios del siglo xx rompió una buena parte de esos cánones y se convirtió en un fotógrafo de transición, generando toda una nueva visualidad (Canales, 1980:153).

Después las técnicas se vieron mejoradas, por lo cual los fotógrafos se propusieron trabajar la imagen dentro de otros ámbitos, para documentar y plasmar un retazo de realidad de diferentes sectores sociales, con las cámaras que se iban convirtiendo en equipos cada vez más compactos, movibles, de placas más fotosensibles y más accesibles en costos. Así, muchas de las tareas fueron trabajadas por aficionados de la lente; y la vida cotidiana, la vida íntima de las fiestas y reuniones familiares en el siglo xx empezó a ser atendida por aficionados (véase Pretelin, 2010:119).

Un breve recuento de la fotohistoria en México

En gran medida, el estudio de la historia de la fotografía en México ha respondido tanto a las imágenes creadas para el periodismo o las revistas ilustradas como a los archivos y acervos que contienen imágenes documentales de la vida en nuestro país. Esto se debe a que en el siglo xx este género fue uno de los más importantes y que más desarrollo tuvieron, no solo en el país, sino también en el extranjero. Veamos algunas de las determinantes para ello.

Bien se sabe que uno de los detonadores de la fotografía documental o de prensa fue la Revolución mexicana, que permitió encontrar nuevos personajes antes ocultos a la luz pública, pero también los eventos bélicos; la presencia de las “adelitas” y los “juanes”, gestó nuevas formas de captar la imagen fotográfica, adelantándose a lo que más tarde se desarrollaría en Europa, producto de la guerra mundial (Mraz, 2010:241).

Por otro lado, en los años de la posrevolución se cosecharon esos cambios estructurales de la creación de la imagen fotográfica y se abrieron un cúmulo de actividades, temas y propuestas visuales, gracias también a la presencia de los diarios, pero sobre todo de las revistas semanales que le otorgaron un lugar privilegiado a la imagen, lo cual no solo le permitió a la fotografía ocupar un sitio particular sino generar un discurso propio, aunado al interés y la visión del editor que proponía series gráficas o fotoensayos alrededor de un tema; dichas series funcionaban con vida propia, lejos de las notas y eventos informativos textuales, por lo que cobraban una nueva dimensión en la lectura de la imagen y en el imaginario colectivo.

A partir de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, gracias a ese cúmulo de imágenes y sus características formales de gran novedad editorial, se generó la época de oro de las revistas ilustradas, y con ello se amplió la gama de soportes editoriales y se crearon diversos formatos de revistas, que sustentaban propuestas cada vez más audaces, pletóricas de sentido del humor, de sarcasmo y con una aguda visión de los acontecimientos;¹ lo cual permitió que revistas como *Jueves de Excelsior*, *Revista de Revistas*, *Todo*, *Hoy*, *Mañana*, *Siempre!*, le diesen un singular sabor a la imagen, y un lugar privilegiado entre las páginas de los magazines de la época. Pero sería en particular la revista *Rotofoto*, de José Pagés Llergo (1938), en donde los fotógrafos

¹ Esto se puede afirmar después de una amplia documentación visual en archivos como el Fondo Enrique Díaz, Delgado y García, del Archivo General de la Nación, con más de medio millón de negativos; una revisión parcial en el Archivo Casasola, que pertenece al Sistema Nacional de Fototecas-Instituto Nacional de Antropología e Historia, aunadas a una revisión y un análisis amplios de las más destacadas revistas y diarios nacionales, de los años veinte a los cincuenta.

afinarían la puntería gráfica al retratar desde al presidente, pasando por el resto de los políticos, intelectuales, artistas visuales y actores y actrices, entre otros, que en el ejercicio de un agudo sentido del humor fueron totalmente fotocaricaturizados (Monroy, 2003:365).

Sin embargo, todo ese ánimo y sentido de crítica al régimen en el medio periodístico recibiría un freno contundente bajo el mandato de Miguel Alemán Valdés, en cuya gestión se contuvo la imagen bajo el manto del chayote y el embute (Scherer, 1995:105), o sea, mediante prebendas a los reporteros y fotógrafos para evitar que hablaran mal de la figura presidencial o tomaran fotografías que no beneficiaran su imagen. En ese sentido, para los fotógrafos se creó un código implícito también de autocensura, que les impedía mostrar al mandatario comiendo, bebiendo o fumando, tampoco en poses o actitudes que propiciaran críticas a su persona (González Cruz, 2003:270).²

La imagen en esos años se congeló, se redujo a loas al presidente y a su gabinete, a sus avances y modernidades, a los complejos turísticos, a las grandes obras de infraestructura, pero no cuestionó ni reparó en el daño que la censura ejercía sobre el desarrollo iconográfico de la fotografía de prensa. Sólo algunos fotógrafos se mantuvieron lejos de ese impulso hostil del régimen, y trabajaron con dedicación sus temas de manera documental, y sus obras, sin ser exhibidas, fueron conservadas para otro momento histórico, por eso hemos visto surgir actualmente de modo cotidiano acervos con contenidos que no convenían al régimen en turno.³ Pero el registro lo realizaron con claridad y una ardua crítica política. En este caso están Enrique Bordes Mangel, Nacho López, Héctor García (Navarro, 2012a:192; 2012b:188) y Rodrigo Moya (Casanova, 2004:50; Morales *et al.*, 2004:205; Del Castillo, 2006:32). Fue gracias a estos fotodocumentalistas y las imágenes que eventualmente se publicaban en ciertas revistas como *Sucesos para todos* o *Siempre!*, *Zurda*, *Rototemas*, entre otras, que la fotografía contestataria, crítica y rebelde mantuvo ciertos espacios visuales, y con ello legó un material valioso por su sutil resistencia civil y visual (Monroy, 2010b:53-91; González, 2008:6-12).

Si bien en la primera mitad del xx la fotografía se fue profesionalizando para abarcar ámbitos nunca antes trabajados, los nuevos medios técnicos y su desarrollo,

² Algunos de los fotógrafos que también se mantuvieron al margen de ello son Juan Guzmán, Hans Gutmann, Enrique Bordes Mangel, Héctor García, Rodrigo Moya, entre otros que apostaron a una doble visualidad ante la doble moral del Estado mexicano.

³ Por ejemplo, la obra que se ha recuperado de fotodocumentalistas como Rodrigo Moya, Enrique Bordes Mangel, Enrique Metinides, El Mariachito, en donde podemos observar la otra mirada, la que no complacía ni se alineaba al régimen, como se verá más adelante.

producto de las dos grandes guerras, resultó fundamental para modificar y transfigurar las nociones fotográficas en sus temas, estilos, y necesidades expresivas; sobre todo en cuanto se refiere a la documentación de los conflictos bélicos, pero también por el reportaje gráfico que cada vez cobró mayor importancia en los medios editoriales en el periodo entreguerras. De ese modo los fotógrafos trabajaron otros ámbitos de interés colectivo, social, cultural, informativo, educativo, científico, etcétera, pero la fotografía de prensa y la documental cobraron una importancia evidente en la segunda mitad del siglo xx.

Ese desarrollo fue tan sustentado y audaz no solo en materia técnica, por el uso de cámaras más ligeras, de películas sumamente sensibles que permitían prescindir del flash, sino por las temáticas abordadas a diario, al mostrar desde los reverses de las guerras hasta la trastornada vida cotidiana. Basta para ejemplo hablar de fotógrafos como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Douglas Duncan, Gerda Taro, entre muchos otros, de talla internacional, que renovaron los medios impresos para darle cabida a la fotografía como parte esencial de la información gráfica, con un lenguaje propio y con un latir intenso entre las páginas de diarios y revistas nacionales y extranjeras. La agencia Magnum fue parte principal para dotar al mundo de imágenes de las guerras y posguerras, en la que trabajaron afanosamente estos fotógrafos famosos, pero también hicieron un registro puntual del antes y el después (véase Wallis, 2012:160, 428).

¿Las fotografías testifican?

Por su parte, la fotografía en México también cobró su cuota de elocuencia y documentación de la “realidad”. Con el movimiento estudiantil del 68, los medios impresos pusieron freno a las críticas al régimen y no fue sino hasta la década de los setenta cuando se le dio un impulso renovado a la imagen con una carga ideológica sustancial. La gesta del diario *unomásuno*, después del golpe contra Julio Scherer (1995:105) durante el echeverriismo⁴ y la consecuente creación del periódico *La Jornada*, dio paso a un nuevo discurso visual de las imágenes, que John Mraz ha llamado el “nuevo fotoperiodismo mexicano” (Mraz y Arnal, 1996:141).

Esas huellas visuales, aunadas a un movimiento social disonante, dieron paso al inicio del estudio de la fotografía desde los ámbitos de la historia del arte, de

⁴ También se pueden encontrar versiones de ese momento de gesta de un nuevo periodismo y fotoperiodismo en Gallegos, 2011; Del Castillo y Flores, 2012; Rodríguez Aguilar, 2012.

la crítica de arte, de la sociología del arte —o la recepción—, de la historia de la visualidad, la historia de la mirada, la historia cultural e incluso la historia de las mentalidades, entre otras. Como ya se mencionó, en 1978 otros eventos permitieron que se viera a la fotografía desde un nuevo ángulo: la Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea y el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, promovidos por el Consejo Mexicano de Fotografía, así como la primera gran exposición de corte histórico, *Imagen histórica de la fotografía en México*, que afirmó su papel rector en el resguardo y la investigación del medio.⁵

El camino para que fuera reconocida la fotografía como un medio de información histórica, como una fuente documental, como un vestigio del pasado —como lo señala Burke (2001:285)— cobró un fuerte impulso en ese momento. Así lo han considerado también Boris Kossoy (2001:123) y otros teóricos de la imagen ya muy conocidos como Roland Barthes (1982:207) y Phillipe Dubois (1986:187). Más allá de la mera búsqueda de un lenguaje fotográfico y su análisis, también están las propuestas del “aura” y la fotografía; definir si tiene la misma condición aurática que la pintura o la escultura, es decir, la obra de arte única, elemento que ha creado profundas discusiones en el seno de los teóricos de la imagen (Benjamin 1973:206).

Es importante mencionar que no ha sido fácil abrir brecha en los estudios históricos con la imagen, ya que han existido grandes escollos para obtener “las certezas” de lo que la imagen señala, dice o plantea. Pero sobre todo, para que en el área de las ciencias sociales se le considerara como una forma válida y fehaciente de historiar. Una tarea ardua pero que en estos más de 30 años de búsqueda de un espacio en el medio de los estudios del arte y de la historia han logrado abrir importantes senderos para los estudiosos de las imágenes creadas con luz. Como comenta el filósofo Vilhem Flusser:

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo “exterior”, y tienen la finalidad de hacer que ese “algo” se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano. A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo “exterior”, y de re-proyectar esta abstracción del “exterior”, se le puede llamar imaginación. Ésta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente.⁶

⁵ <<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo/antecedentes/>> [27 de abril de 2014].

⁶ V. Flusser, *La imagen*, en <www.freewebs.com/siintiia/laimagen.htm> [4 de junio de 2014].

Ariel Arnal (2010:41) señala que la fotografía es un “retazo de la realidad”, y en más de un sentido tiene razón, dado que la imagen es captada en una fracción de segundo, desde un ángulo determinado, una propuesta visual elegida por el fotógrafo, en el encuadre, en la composición, en la apertura de diafragma y el tiempo de disparo destinados. Es una mirada sobre la realidad tangible o por lo menos en la época de la fotografía analógica —llamada así a la que era producida por un positivo directo o un negativo y un positivo en papel creado en el cuarto oscuro—, esta emanaba de la realidad tangible.

Actualmente, con la era digital, bien sabemos que puede obtenerse una imagen fotográfica sin necesidad de que exista esa “realidad”. Puede ser producto directo del autor y su capacidad de creación y manipulación digital, como se refiere Alejandro Castellanos a la era de la posfotografía:

Es así como hemos llegado a advertir que “antes que todo una imagen es energía modulada, de la cual se puede conservar un rasgo permanente o modificable” por lo tanto la fotografía es un proceso, una forma de conocimiento que solo alcanza cierto grado de certidumbre bajo campos específicos como el arte, la ciencia o el periodismo (Castellanos, 2004:335-336).

Como se ha mencionado, las elecciones técnicas, formales y temáticas de los productores de fotografías forman parte intrínseca de los sesgos ideológicos de su autor. A diferencia de lo que se pensó cuando surgió la fotografía en el siglo XIX, que por ser una imagen mecánica era “neutral”, “objetiva” e “imparcial”, ahora sabemos bien que las imágenes fotográficas están impregnadas de referentes morales, culturales, políticos, de género, de clase; en fin, vienen dotadas de una carga ideológica sustancial por parte de su creador. Como lo señala Pierre Bourdieu:

Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística, de la cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía (Bourdieu, 1979:23).

Dados los rasgos de sustentabilidad histórica que ha tenido, la fotografía documental en el siglo XX es una de las herramientas que los historiadores de la fotografía utilizan como fuente de información de primera mano. Para ello, es necesario su estudio desde su propio contexto histórico de realización, aunado al binomio: de lo

técnico-formal, temático-ideológico que dará cabida a conocer más a fondo el uso social primigenio de la imagen, al autor, sus intereses y las formas en que se divulgó o distribuyó la imagen. Es decir, saber con qué propósito fue creada inicialmente la representación nos permite penetrar en el momento y el mundo social, político y cultural que sustentaba su realización, e incluso llevarla más allá, a buscar lo que Ana Maria Mauad llama “biografiar la imagen” (Mauad, 2013:30).

También es importante poder constatar al autor, pues a pesar de que hay quien considera que no es necesario reconocer quién produjo la imagen, por la experiencia y los años de investigación que he realizado y con la enorme cantidad de trabajos que diariamente aportan nuestros fotógrafos, es factible aseverar que el conocimiento del creador, su época, sus intereses, su desarrollo laboral, su origen de clase, su desarrollo propio en diacronía y sincronía, es decir, saber cómo a partir de ese desarrollo fue transformando la imagen de conformidad con su cultura visual y, ante sus pares, poder cotejar sus formas de trabajo semejantes, diferentes, propositivas o no, permite contextualizar la imagen de mejor manera, y con ello su uso social primigenio y los canales de distribución de la época. Todos estos elementos coadyuvan a obtener mejores resultados en la lectura histórica y estética de la imagen.

Por ello, esta tarea de decodificación de los signos fotográficos implica un trabajo inter, multi y transdisciplinario, dado que no todos los estudiosos de la fotografía podemos conocer de cerca los temas, los géneros, las formas o las especificidades técnicas, los contenidos y las propuestas visuales de ciertos periodos, que se han trabajado durante los 175 años de su existencia. Es innegable que el trabajo colegiado permite penetrar más allá de la superficie bidimensional de la imagen y desde sus entrañas decodificar de mejor manera lo que esta soporta.

La intertextualidad de las imágenes

Hay múltiples formas de abordar el análisis fotográfico. Así lo han demostrado los estudios que han enriquecido nuestra historiografía en los últimos 30 años, y para ello no hay recetas ni fórmulas preestablecidas, pues depende de los intereses del investigador o estudioso de las imágenes, así como del grupo documental a estudiar (analógico o digital), pero más aún del tipo de acervo o imagen que se va a trabajar, el recurso metodológico que se utilice. Cada archivo o grupo documental presenta sus propias formas de trabajo, y ante ello solo se pueden esgrimir algunos elementos generales, que son de gran utilidad, pero que deberán ser redondeados con otros conceptos, metodologías, marcos teóricos y formas de tejer la información contenida

en ese cúmulo de imágenes (Monroy, 2003:101). Incluso el trabajo multi, inter y transdisciplinario es parte sustancial del estudio de las imágenes.

José Antonio Rodríguez insiste en que toda fotografía es documental, y en ello tiene razón.⁷ Toda imagen es un material susceptible de ser leído como un documento. Es un material que refleja una época, una historia, un momento importante, algún personaje. Es decir, toda imagen fotográfica es una representación del pasado lejano o inmediato, que dota de cierta información. Puede ser hecha por un profesional de la cámara o por un aficionado, pero la representación le dará sentido a algún evento, objeto o a algún personaje. También los temas a trabajar desde el ámbito de la estética y de la plástica pueden ser retratos, paisajes, vistas urbanas, tomas arqueológicas, fotografía de arquitectura, de vida cotidiana, entre otras. Lo importante es que la imagen tenga referencias icónicas, huellas o índices, como lo señala Philippe Dubois, que permitan reconstruir ese pasado (Dubois, 1986:187).

Para ello, se han distinguido formas de acercarse a las imágenes desde diferentes conceptos, dependiendo del interés del estudioso de las imágenes. Hay quien realiza fotohistoria —en cuyo caso abona a la historia de la fotografía, sea con un fotógrafo, un estilo, una técnica—; por otro lado, hay quien hace historia gráfica —término también acuñado por John Mraz—, y es aquel que con las imágenes reconstruye un evento o un momento histórico, aunado a otras fuentes documentales. También hay quien realiza crítica fotográfica o fotocritica, y con ello permite que los espectadores o el público que observe las imágenes pueda tener un referente en su propio contexto estético, en su tiempo y forma de manera diacrónica y sincrónica.

Estas son solo algunas de las especializaciones que se han ido conformando en estos años, aunque hay quien trabaja a la vez varias vertientes. Por ejemplo, quien busca reconstruir un personaje y su trabajo fotográfico, o bien hace historia gráfica de un episodio determinado, como sucedió en el Centenario de la Revolución mexicana y de la Decena trágica, como Ariel Arnal, Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales, Rosa Casanova, Daniel Escorza, Laura González, John Mraz, Marion Gautreau, Mayra Mendoza, Ángel Miquel, Samuel Villela. Otros prefieren analizar los elementos estéticos de las imágenes y su devenir en el tiempo. Además hay quien se especializa en la teorización y conceptualización del mundo fotográfico, como Laura González y Alejandro Castellanos. Luego, dichas especializaciones no se contraponen, sino que se complementan de manera muy articulada, y permiten

⁷ Información vertida de manera oral en el Seminario de Investigación de Fotografía, Dirección de Estudios Históricos, INAH-Instituto Mora, en la sesión mensual de abril de 2014, coordinado por Rosa Casanova, Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr.

observar las fotografías dentro del mundo de la amplia capacidad de lectura que proporcionan, es decir, bajo la polisemia del arte, que aporta una multiplicidad de interpretaciones.

Fotoperiodismo y el fotodocumentalismo: semejanzas y diferencias

En este caso particular abordaremos el estudio de dos géneros de la fotografía que tuvieron un amplio y profundo desarrollo en el siglo xx: se trata del fotoperiodismo y del fotodocumentalismo, que se convirtieron en los géneros hegemónicos, tal como lo fuera el retrato en el siglo xix.⁸ Aquí haremos la distinción de ambas especializaciones, pues aunque a veces se usan indistintamente para enunciar el trabajo de algún fotógrafo, vale la pena considerar sus diferencias fundamentales.

En lo que respecta a las fotografías de prensa, por lo general las hacen trabajadores de la lente contratados por el medio editorial que les encarga de manera particular la cobertura de determinado evento. En ese caso, responde a la necesidad del editor, del articulista o bien del mismo diario; los materiales pertenecen al medio o fuente periodística que por lo general les asigna una remuneración para ello. En el fotodocumentalismo, el fotógrafo trabaja por su cuenta (*free lance*), por lo general no tiene la certeza de que venderá sus materiales, está atento a las notas del día, pero elige el tema o proyecto a desarrollar, no tiene un salario fijo sino que depende de la venta de sus imágenes en diferentes medios; aquí la gran ventaja es que es dueño, amo y señor de sus negativos o materiales originales.

En el siglo xx hubo fotógrafos que trabajaron lo que Rodrigo Moya llama “la doble cámara”, que significaba entregar los negativos que el medio editorial solicitaba, pero conservaban otros que tomaba con otra cámara, para su acervo particular. Y lo conservaba a modo de testimonio de algún momento histórico o evento significativo de la vida nacional (Morales, 2004, 205; Del Castillo, 2011:206).

Sea pues esta diferencia lo que permite observar que en ambos casos los fotógrafos deben ser muy certeros en sus imágenes, evitar alterar o trucar la representación con manipulaciones posteriores, ya sea en el cuarto oscuro —en su momento, y

⁸ Imposible abordar todos los géneros que ha trabajado la fotografía, en este caso se eligieron estos por ser los que necesitan se verifique, se tenga certeza, se constate su autenticidad. Porque los géneros que incluyen una mirada artística es necesario abordarlos con otra metodología, así como aquellos que provienen de la publicidad, de la educación, de la ciencia, entre otros. Son metodologías y conceptos diferentes en cada caso.

ahora con la computadora, pues debe contener elementos informativos verídicos, por lo menos veraces y las más de las veces verosímiles. Es decir, la fotografía de prensa y la documental deben tener rasgos de veracidad, pero ¿qué significa esto en términos conceptuales: “la verdad”? Ya que no hay una sola, ni es factible constatar que lo que vemos sea eso: “La realidad”.

Zuraya Monroy analiza el discurso de René Descartes y sus *Meditaciones* en donde propone:

Descartes expresa primero su esperanza de alcanzar la verdad en cuanto al conocimiento particular de las cosas corpóreas.[...] Pero, luego de examinar la naturaleza del compuesto humano, la bondad y veracidad divina, así como la relación entre el entendimiento y las causas del error, a partir de lo que proviene de los sentidos, la esperanza se convierte en certeza.

La autora subraya que Descartes comenta: “Y no tengo forma de dudar de la verdad de las cosas, si luego de recurrir a todos mis sentidos, mi memoria, mi entendimiento para examinarlas, ninguno me reporta algo que entre en conflicto con lo que reportan los otros” (Monroy, 2006:118).⁹

Al recuperar la posibilidad de estudio de las imágenes que se producen para la prensa o bien que documentan una realidad particular con intenciones informativas, podemos encontrar una cantidad de variables que vale la pena considerar. Una de ellas es la necesidad de tener la certidumbre de que ese documento sea fidedigno; esa certeza, tal vez cartesiana, indispensable para que el medio editorial mantenga su prestigio ante los demás, y con ello la venta de su tiraje.

Esa es una de las claves más importantes en el estudio de estos géneros fotográficos, porque si bien las producidas por los artistas de la lente pueden justificar su presencia a partir de la expresividad creativa, las producidas con intenciones informativas no pueden ser alteradas de manera artera o manipuladas de forma grotesca. Claudia Canales lo explica con claridad en un texto en que proclama la necesidad de obtener certezas en y con la investigación fotohistórica:

Desde la primera ojeada a una fotografía nuestra condición racional se pregunta qué es aquello que nos muestra, y trata de encontrar una respuesta. No poder hacerlo implica cierta inquietud incómoda, sobre todo en el caso de los productos de la cámara con que

⁹ Agradezco a Zuraya Monroy Nasr su ayuda y apoyo para encontrar algunos signos identitarios de este texto en varias partes de su desarrollo.

solemos trabajar los historiadores; imágenes con un alto grado de iconicidad donde una calle casi siempre se ve como una calle, un árbol como un árbol y una mujer como una mujer (Canales, 2013:21).

Es en este momento cuando debe manejarse la crítica de fuentes, es decir, si la fotografía hace una representación especular de la realidad, pero en apariencia, por ello, esa huella, o ese índice o ese vestigio del pasado como lo llama Peter Burke, (2001:285), requiere otras fuentes de información que constaten su veracidad. Porque bien sabemos que puede haber muchos documentos verosímiles, pero no son veraces, como se constata a diario en las imágenes que se generan y se reparten por internet.

Por ello es importante acercarse a lo que propone la investigadora Canales:

Someter a prueba las conjeturas o hipótesis en torno a una imagen (o serie de imágenes) mediante la confrontación sistemática con otros documentos, tanto gráficos como escritos, ha de revelar los errores de la percepción inicial y conducir a niveles razonables de certidumbre.[...] Aunque no siempre se puedan alcanzar certezas e incluso éstas merezcan siempre el beneficio de la duda o el carácter provisional (mientras no las desmientan nuevos hallazgos o interpretaciones más certeras, por decirlo en lenguaje coloquial), la mera formulación ordenada de las preguntas que no le es dable contestar al investigador o bien el planteamiento de lo que le parecen las alternativas más probables y sus condiciones de posibilidad histórica, constituye ya esa práctica de rigor que debe caracterizar el oficio del historiador que trabaja con imágenes fotográficas (Canales, 2013:23-24).

En lo particular, cada estudioso parte del cúmulo de imágenes que trabaja y por ende ha desarrollado su propio sistema de investigación metodológica, dependiendo de las preguntas que le formule a su material y los intereses de investigación que lo lleven a trabajarlo. Una parte fundamental de ello, también, es no quedarse en las conjeturas primigenias, básicas, de lo que arroja el documento fotográfico, sino abonar en el camino de despejar esos empeños con otras fuentes documentales, epistolares, gráficas, hemerográficas, fuentes orales —con entrevistas—, cotejando los materiales bibliográficos e incluso con las fuentes que nos proporciona la misma internet, eso que ahora se conoce como *mesografía*.¹⁰

¹⁰ Tomo el término en la acepción que le da la maestra Juncia Avilés, correctora de estilo y doctorante en Historia del Arte en su tesis *Símbolos para la memoria: el movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine 1968-2013*, México.

De ese modo, en lo que respecta a la imágenes creadas para la prensa o para dejar un testimonio visual de algún evento, momento, objeto o personaje es necesario cotejarlo con otras fuentes coetáneas y contemporáneas. Hasta ahora hemos resuelto de alguna manera el análisis de fotografías impresas contra su original, a partir de la existencia del negativo, el positivo de época o copia vintage, así como de la posibilidad de entrevistar al fotógrafo, al editor, al director o al jefe de fotografía, pues hemos creado las herramientas necesarias para constatar la veracidad del documento, desde diferentes ángulos y vertientes de apreciación de la fotografía.

Por otro lado, el fotógrafo de prensa o documental también busca proporcionar elementos de veracidad o por lo menos verosimilitud al documento que genera, para que pueda ser publicado o para que en un momento determinado pueda ser usado como documento fidedigno de ciertos hechos o acontecimientos. Para ello, la imagen debe tener elementos reconocibles y de suyo creíbles —o verosímiles—, para que el lector-espectador pueda tener un dejo de certeza de ese relato visual que se presenta en la prensa diaria o periódica.

En el ámbito de las historias negras del país, tampoco podremos olvidar el movimiento estudiantil del 68 en México. Así, aunque durante años el Estado negó la terrible represión estudiantil en la Plaza de las Tres Culturas, las maravillosas fotografías de Héctor García nos dieron la certeza de que hubo muertos y heridos, pero permaneció más bien en el territorio de lo oral, con las entrevistas que hiciera Elena Poniatowska publicadas en su momento bajo el título de su famosa *Noche de Tlatelolco*. Muy pocos medios impresos publicaron las imágenes que mostraban la masacre del 2 de octubre, entre ellas las del fotógrafo Metinides, quien pertenecía al género de la nota roja y publicó en *La Prensa* sus imágenes. Y por otro lado, el editor de la revista *Por qué!*, Mario Menéndez, armó un número especial extraordinario con fotos de los cadáveres, y en los pies de foto responsabilizaba a Díaz Ordaz de la matanza (Del Castillo, 2013a:331), mientras el gobierno encabezado por ese personaje fingía demencia.

Aquello que en su momento desató la fotografía documental para resguardar una memoria sirve justamente como documento para analizar esa lucha que llevó varios meses. Es una versión dialéctica entre los movimientos sociales, la fotografía y su posibilidad de historiarlo a partir de las imágenes gestadas en su momento. Un tema ejemplar para el análisis de la fotohistoria.

Si bien hasta hace poco tiempo no se sabía a “ciencia cierta”, con documentos y fotografías, cómo se desplegó la represión, cuáles fueron las duras técnicas de sometimiento utilizadas por el Estado contra sus estudiantes, ahí están ahora los expedientes, más de un millón de documentos, los espionajes, las cartas delatorias,

pero también han ido apareciendo las imágenes perdidas.¹¹ También Alberto del Castillo, en la lectura que hace desde las imágenes y el 68 mexicano, revela mucha información que no circuló en su momento y que provee de vetas nuevas de esa historia que recientemente salió a la luz, con todo e imágenes, como se ha comentado anteriormente. Si bien fue un momento que detonó otras formas de hacer fotografía, se contrasta con los materiales publicados en su tiempo en los diarios de derecha o de apoyo al régimen, detectando a los fotógrafos que documentaron los eventos, con los acervos que resguardaban en diferentes instituciones, con entrevistas a los involucrados en el movimiento estudiantil, ahora líderes o políticos en otros planos nacionales. Del Castillo logró proporcionar una nueva visión de los acontecimientos, de los hechos, revisó las diferentes versiones de la izquierda y dio luz y voz a un evento negado por años por el Estado mexicano (Del Castillo, 2013 a:331).

Por otro lado, actualmente se conoce el archivo del fotógrafo Manuel Gutiérrez, mejor conocido como El Mariachito, quien fue contratado por Luis Echeverría, entonces secretario de Gobernación, para infiltrarse y tomar fotos de los participantes, de las marchas, de los eventos, así como de aquel terrible 2 de octubre. Alfonso Morales dio a conocer estos productos después de que muriera el fotógrafo y la familia no supiera qué hacer con el material visual que dejó en su archivo personal.

Recientemente, Oralia García ha trabajado el material y nos muestra las reveladoras y terribles fotografías de las torturas que les infligieron a los estudiantes, el proceso de golpeo y abuso por parte de los granaderos y policías es sorprendente (García, 2014:237). El rostro del joven estudiante cambia de un gesto de susto al dolor subrayado por su cuerpo semidesnudo y sangrante; impacta la indiferencia circundante. También sorprende la determinación del fotógrafo para captar la secuencia visual, quien permaneció inerte ante el abuso y el dolor; así era esa fotografía de prensa, y obviamente revela de qué lado del sistema estaba. Fue la alianza de El Mariachito con el gobierno, como fotógrafo oficial que era, lo que permitió que su cámara llegara a la entraña misma del averno: muertos con el tiro de gracia en la Cruz Roja, heridos no rescatados, desangrados en la morgue. Un legado inesperado, de manos y ojos insospechados. Es evidente que estos documentos veraces e inverosímiles, destinados a un uso social diferente, para reportear los hechos, para

¹¹ El contenido de los expedientes de la Secretaría General de Información, el cual contiene materiales desde 1920 hasta 1980, se trasladó al Archivo General de la Nación. Del registro de 1920 a 1950 la investigadora Delia Salazar, del INAH, está coordinando los trabajos de organización y registro y está próximo a salir un CD con la información concerniente. De los materiales de 1950 a 1980 el doctor Aurelio de los Reyes, de la UNAM, coordina a un grupo de estudiantes que están también organizando los fondos, de los cuales se están trabajando varias tesis para su publicación.

mostrar los efectos de la mano dura y firme de un gobernador, documentan a su vez la represión despiadada durante el 68 mexicano (Morales, 2005:180-267). Ese destino de un acervo que se conservó por muchos años oculto por la familia, ha dado sus frutos en la reconstrucción más certera del pasado y para comprender algunas de las consecuencias del presente.

Por otro lado, el estudio de una sola imagen puede proporcionar grandes haces de luz, por ejemplo, el trabajo del mismo Alberto del Castillo alrededor de la famosa fotografía de Pedro Valtierra, cuando captó a las Mujeres de X'oyep en un claro enfrentamiento con los soldados en Chiapas, aquella mañana del 3 de enero de 1998, después de la cruel matanza de Acteal (Del Castillo, 2013b:166).¹² Imagen famosa en el mundo entero que incluso le valió a Pedro Valtierra el premio Cervantes, en España, porque muestra la entereza, la firmeza y decisión de esas mujeres indígenas frente a los soldados que intentaban tomar el agua del manantial y su tierra. Del Castillo ha trabajado la biografía de la imagen (Mauad, 2013, en prensa:30) y en ello encontró:

el contenido político y estético de esta foto y su diálogo con otras imágenes, entrelazando la historia social con el análisis estético, la crítica fotográfica y la antropología con las implicaciones hermenéuticas de la historia oral, y se analiza de manera rigurosa el contexto que la convirtió en el ícono más conocido del movimiento zapatista en el ocaso del siglo pasado (Del Castillo, 2013b).

Esta manera de trabajar la biografía de la imagen nos permite comprender, desde el centro de la misma creación hasta la periferia de su circulación, cómo funciona la imagen fotoperiodística. Al recurrir a las orillas de la fotografía e iniciar un diálogo con los interlocutores del momento, tanto el fotógrafo como el editor comprenden el papel del diario *La Jornada* en esa época, así como los elementos que lo posicionaban como el periódico vanguardista por excelencia, no solo por sus notas sobre el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, desde 1994, sino por la calidad, fortuna crítica, injerencia y postulado de sus imágenes. En este caso también la historia oral jugó un papel trascendente en la recomposición de la historia, pero más aún el trabajo directo en el archivo del fotógrafo, porque Del Castillo analizó la tira de negativos que le permitió comprender cómo se gesta una imagen icónica, una imagen trascendente a su tiempo y forma. Con ello fue posible constatar el relato visual, de dónde provenía el fotógrafo y cómo captó la escena,

¹² Este ensayo le valió al investigador el premio Ensayo Fotográfico 2013.

y siguió documentando el encontronazo entre las fuerzas militares y las mujeres indígenas, que no fueron tan afortunadas en términos visuales y de composición como la imagen seleccionada y premiada de Valtierra.¹³

En síntesis, los trabajos en torno a la fotografía, ya sean fotohistóricos, de historia gráfica, de crítica fotográfica, de metodología o conceptualizaciones varias, han permitido un abanico de posibilidades y un avance sustancial de su ejercicio en el país.

A modo de ejemplo, el trabajo de Samuel Villela sobre una fotografía mexicana de la zona de Guerrero de principios del siglo xx, muestra un material ejemplar, por su rescate de una historia “matria” —como la llama Luis González y González—. Al parecer fue la primera mujer que fotografió la revolución; una fotografía preparada en la Ciudad de México, en la Escuela de Artes y Oficios para mujeres, y que regresó a su original Tloloapan, Guerrero, a poner su estudio fotográfico, por donde pasaron maderistas, zapatistas, huertistas, y toda clase de militares que en ese momento se enfrentaban en fuerzas contrapuestas. Sara Castrejón es un ejemplo claro de cómo las mujeres en el siglo pasado podían ejercer el oficio, a pesar de los problemas de género, pero con una gran fortuna estético-visual que fortalece y posiciona a la fotografía mexicana (Villela, 2010:151). Una zona que actualmente se encuentra en medio de la visualidad de los medios de información y las redes sociales, y muestra la guerra interna entre grupos. Zona caliente que cotidianamente sigue mostrando una faz del país que se ha pretendido ocultar.¹⁴

Nuevo retos ante nuevas realidades visuales

Actualmente hay una treintena de investigadores formados en el arte de historiar las imágenes, quienes dotan de sentido el trabajo que se realiza, pues se han convertido

¹³ Otras tesis resaltan este tipo de trabajo que realizó *La Jornada*, pero también el de sus fotografías: Mónica Morales, Susana Rodríguez, Samanta Zaragoza (Zaragoza, 2012; Sánchez Barrios, 2014).

¹⁴ Es imposible no citar ahora los terribles acontecimientos de Ayotzinapa, pero también de todo el estado de Guerrero, entre otros, en donde se encuentran fosas clandestinas y sigue habiendo enfrentamientos entre el gobierno federal y local, sin una solución clara ni respuestas a la altura de las circunstancias. Hoy es evidente que las fotografías sí han dicho más que mil palabras, como la foto del alumno Julio César Mondragón que apareció desollado, pero que mientras no se tenga una evidencia física, material o gráfica de la corporeidad viva o no de los 43 estudiantes, seguirá pidiéndose que aparezca. Una imagen de terror, es ahí donde la fotografía funciona como evidencia. Véase <<http://www.proyectodiez.mx/2014/10/02/la-historia-de-julio-cesar-mondragon-estudiante-asesinado-de-ayotzinapa/44132> [14 de enero de 2015].

en un centro de información y formación importante dentro de los estudios de la imagen en América Latina. Vienen detrás otro tanto o más de estudiantes capacitándose para ejercer el oficio desde diferentes perspectivas: la historia, la historia del arte, la etnohistoria, la sociología, la comunicación, entre muchas otras especialidades.

Hasta ahora a los estudiosos de las imágenes fotográficas les ha tocado resolver de manera metodológica los retos con las imágenes analógicas, hechas con cámaras mecánicas, con negativos de vidrio o acetato, de placas impresas en plata sobre gelatina, entre otras técnicas. También se han enfrentado a lo que algunos fotógrafos de prensa han querido convertir con sus cámaras digitales o con programas de Photoshop en imágenes icónicas para ser publicadas con un retoque poco ético, o al encimar dos imágenes en una sola para provocar un efecto más dramático o de mayor fuerza.

Recordemos lo que le sucedió al fotógrafo de *Los Angeles Times*, Brian Walski, al alterar en forma digital una fotografía de la guerra en Irak. Walski trabajó dos imágenes que captó en el mismo espacio físico, pero con una diferencia temporal, de tal suerte que reunió en una los dos documentos, y produjo de ese modo una gráfica alterada. La lectura cambió el sentido de la imagen de guerra, pues consiguió forzar el discurso de tal manera que pareciera que el soldado estadounidense estaba intimidando a la población civil, cuando la imagen original no manifestaba tal circunstancia. Sabemos que eso era parte del efecto de la presencia militar de los estadounidenses en ese país, pero al alterar la imagen rebasó la ética del diario en cuestión.

El descubrimiento lo hizo uno de sus colegas, quien vio las fotografías originales y luego la publicada. Esto significó que el Walski perdiera su empleo, pues: “Al manipular la realidad se pierde credibilidad”.¹⁵ El problema no es solo para el fotógrafo de guerra, también lo es para el diario, pues en la práctica cotidiana los periódicos se someten a pruebas de credibilidad, de veracidad y de verosimilitud. Van Riper comenta en su columna que Walski aceptó que esto se debió a un error:

Este hecho [de enviar la foto equivocada] fue después de un largo, caliente y muy estresante día, pero no ofrezco disculpas aquí [...] He manchado la reputación de *Los Angeles Times*, la compañía Tribune y especialmente de los muy talentosos y dedicados fotógrafos y editores gráficos que han hecho que mis cuatro y medio años en el *Times* fuera una verdadera experiencia de gran calidad [...] A lo largo de mi carrera mantuve siempre los

¹⁵ Véase <www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.htm> [10 de abril de 2014].

más altos estándares éticos [...] y en verdad no me explico aún cómo me pudo suceder ese ofuscamiento. Seguramente hallaré la respuesta durante alguna de las noches de insomnio por venir.¹⁶

Pero en México también hemos sufrido algunos (des)engaños. Lo que sucedió en la VI Biental de Fotoperiodismo dio pie a afinar los conceptos, a proponer fórmulas de realización y presentación, así como a delimitar entre la ficción y la realidad. El caso de Giorgio Viera es muy revelador: un fotógrafo cubano que radicaba en Guadalajara, y que tenía un trabajo importante con las comunidades marginales de esa ciudad. Moviéndose entre la drogadicción, la prostitución y el mercado de las sustancias, logró penetrar en grupos sociales lumpenproletarios, permeó en ellos y lo dejaron retratarlos.¹⁷ Parte de ese trabajo es la pieza que presentó en la mencionada bienal de 2005, y que resultó premiada por su calidad técnica, formal, temática e ideológica. Esa imagen, en 2004, había obtenido también el premio World Press Photo en Holanda, y otro en Francia, también en 2004, por la misma pieza.

Sin embargo, hubo quien encontró una fuerte similitud de esa imagen con la de un fotógrafo de origen chino llamado Chien-Chi Chang, quien había creado una pieza impactante, galardonada también por el World Press Photo en 1998. El escándalo fue mayúsculo y se acusó a Viera de plagio, de deshonestidad y de falta de ética.

Al observar las imágenes se aprecia una similitud impresionante: en ambas se muestra a una persona recostada en una azotea, cuya indumentaria se reduce a unos calzones y una camiseta, y en los dos casos brota un hilo de humo por la boca. La pose, la luz, la composición, el encuadre, todo ello coincide de manera impresionante en ambas imágenes. Finalmente, Viera rechazó el premio, al ser cuestionado su trabajo, y en Francia decidieron no galardonarlo. En México se gestó un movimiento intenso alrededor de poner límites conceptuales a la fotografía de prensa y a la fotografía construida o de autor, o el fotodocumentalismo, de tal suerte que se generó un gran debate alrededor de ese asunto, porque para abundar en la desgracia, se consideraba que Viera no era un fotoperiodista sino un fotógrafo autoral.

¹⁶ *Idem.*, pp. 1-2.

¹⁷ Viera presentó su trabajo y la fotografía en cuestión en el Seminario de la Mirada Documental, con el tema "De lo veraz y lo verosímil en la fotografía documental", coordinado por Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr, Dirección de Estudios Históricos-INAH, Instituto Mora, el 27 enero de 2011. Para ver las imágenes de Viera: <<http://vi.zonezero.com/exposiciones/fotografos/viera/mexicano4.htm>>; para las de Chang: <www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHKA2N4A2N&SMLS=1&RW=1556&RH=942#/SearchResult&VBID=24PVHKA2N7Z9T&SMLS=1&RW=1556&RH=942> [15 abril de 2014].

Uno de los más fuertes críticos del fotógrafo cubano fue Ulises Castellanos, quien al considerar la imagen como un plagio señaló que es muy difícil comprobarlo y convertir ese tipo de casos en asunto legal, y que aunque el hecho no fuera a “pasar a mayores”, sirvió para descubrir un caso en el que “se pretendió engañar y se pretendió hacer pasar una fotografía construida, armada, falsa, con un presunto plagio, como si fuera fotoperiodismo”.¹⁸

Por su parte, la fotógrafa Ileri de la Peña promovió una discusión profunda, y en búsqueda de respuestas citó a una serie de estudiosos de la imagen a trabajar un texto y lo publicó bajo el título de “Ética, poética y prosaica” (Lizarazo, 2008:220), en donde se vertieron diferentes consideraciones sobre lo que debe ser la ética profesional, la veracidad de la imagen, la verosimilitud y la necesidad de que en el fotoperiodismo se busque la no intervención o alteración de las imágenes, aunque sea en su mínima esencia. A mi parecer, este suceso cobró una factura muy alta al gremio, porque significó la última edición de dicha bienal, y es una lástima, pues tal vez habría bastado con poner reglas al juego, aclarar conceptos y delimitar con precisión las formas y representaciones para continuar con tan importante evento. Porque gracias a este podíamos conocer en qué estadio se hallan nuestras imágenes con respecto al mundo de la prensa.

Por otra parte, también el periodista gráfico Adnan Hajj manipuló una foto de Beirut para añadir humo a la escena y con ello provocar un mayor dramatismo y magnificar los daños por la contienda. También a él le costó ser despedido de Reuters, en 2006.¹⁹

Actualmente se ha llegado a tal grado de purismo incluso en las agencias fotográficas, como es el caso de la Associated Press (AP) que, por ejemplo, desechó siete fotografías de Fidel Castro porque en el original se observa un hilo metálico de lo que parece ser un dispositivo auditivo que fue borrado en las que su hijo repartió al mundo. Tanto el vicepresidente como el director de la agencia señalaron: “La eliminación de elementos de una fotografía es totalmente inaceptable y viola claramente las normas de AP” (*El Universal*, 12 de febrero de 2014).

¹⁸ “Fotógrafo de origen cubano realiza supuesto plagio de una imagen de un colega chino y gana la Bienal de Fotoperiodismo, realizada en México”, 15 junio de 2005, en <www.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/453161.html>. El acta del jurado se reproduce en: <www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS> [3 de junio de 2014].

¹⁹ “Despedido de Reuters por manipular una foto”, en <www.20minutos.es/noticia/146529/0/beirut/foto/manipulada/#xtor=AD-15&xts=467263> [26 de abril 2014].

En la actualidad, tanto agencias informativas gráficas como editores de diarios y revistas noticiosos e informativos buscan mantener a toda costa una ética de la visión, y un profesionalismo de los fotorreporteros.²⁰ Gracias a ello, aún podemos confiar en algunas de las imágenes que se nos presentan en publicaciones periódicas.

Con este ejercicio queremos mostrar algunas de las herramientas que hemos desarrollado para el estudio de las fotografías del siglo XIX y XX, las cuales serán insuficientes para las del siglo XXI. En primer lugar, por la cantidad de imágenes que se generan cada día, que sobrepasa los millones, dado que los aparatos celulares, las tablets (o tabletas), los *smartphones* (teléfonos inteligentes), entre otros, tienen cámaras integradas que se usan en forma indiscriminada. Y si bien han servido para mostrar importantes eventos o abusos de la autoridad, como es el acoso escolar o *bullying* practicado por una maestra, que amarraba a sus alumnos a la silla de la escuela, o bien se ha confirmado el acoso sexual de un maestro sobre una alumna de bachillerato, entre otras atrocidades, que si bien no son recibidas como pruebas en un juicio, sí han dado paso para entablar demandas o correr a elementos y a maestros abusadores y anómalos de las instituciones educativas. Las fotografías digitales captadas con esos aparatos se han convertido en documentos sustanciales que tienen una gran credibilidad a pesar de que no cuenten con una gran calidad visual. Este es un ejemplo claro de la capacidad documental de la fotografía digital.

Sin embargo, sigue habiendo interrogantes, por ejemplo, para determinar cuáles imágenes han sufrido una manipulación digital, porque las alteraciones son cada día más finas, y más sutiles las formas de intervención con el Photoshop. Pero confiemos en que para cada cerrojo hay una llave, y en que algunos estudiosos cibernéticos empiezan a proporcionar claves de manera simultánea a su práctica. Por ejemplo, Jane Mcdonaugh nos indica una veta importante de estudio para las fotografías digitales, al recomendar, entre otras cosas:

Haz un acercamiento en la foto y mírala pixel por pixel. Ten en cuenta que las líneas afiladas que parecen fuera de lugar se producen como resultado de pegar una imagen sobre otra y es por lo tanto un signo de alteración. Los retocadores de fotos más expertos pueden disimular mejor estas líneas. [...] Utiliza un analizador de errores de imagen.

²⁰ Por supuesto que son totalmente diferentes a las revistas del corazón o de modas que alteran constantemente los rostros para rejuvenecerlos, los cuerpos para adelgazarlos y todo el contenido y la superficie de sus modelos, porque de ello depende su venta, no de lo fidedigno de la noticia, sino de un mundo de ficción alterado para su consumo masivo. Una ensoñación o una ficción.

Esta herramienta te permite ver diferentes calidades de compresión en una foto que se produce cuando una fotografía ha sido manipulada.²¹

Así como el retrato fue el género predominante en el siglo XIX y el fotoperiodismo y el fotodocumentalismo en el siglo XX, los interrogantes están puestos para el XXI, ya que cambian con tanta velocidad los medios técnicos, las formas de aprehensión, la circulación de las imágenes en las redes, que definitivamente estamos ante nuevos e inimaginables retos.

Quien analice algunos de los perfiles de Facebook podrá encontrar el mundo inserto en un individuo, en donde todo gira alrededor de él o ella. Se exponen sobre todo los logros, los fracasos como consecuencia de la actitud de otros, no de sí mismos, fantasías, hechos consumados, deseos incumplidos, tentativas de vida, con la apariencia de los rasgos que da la fotografía, en donde se puede tomar por “cierto” por “verdadero” aquello que esté colgado en un muro o si alguien más te *taggea* o etiqueta. Es la imagen lo que dota de “veracidad”, lo convierte en incuestionable porque además se puede subir de manera instantánea y paralela al evento. Es fascinante la velocidad y la credibilidad del medio. Esos son los retos del futuro, porque también tienen y contienen una gran fragilidad documental, táctil, pero permanecen en el espacio virtual de manera impensable, aunque las nubes de empresas gigantescas en el mundo resguardan las imágenes, y probablemente en un futuro los investigadores tendrán que acudir a ellas para su análisis y estudio.

Así, recientemente empezamos a ver en las redes sociales la circulación de las *selfies*, etiquetas, el Twitter, el Facebook, el ask.fm, el Instagram, y muchas más que están en las puertas de la historia de manera inimaginable. Son estas imágenes, hasta ahora, las predominantes de este siglo. Está por definirse aún cuáles de estas, en apariencia efímeras, permanecerán para compartirse en el ciberespacio. Una foto que se sube a internet pasa a ser de dominio público, y con ello es factible democratizar aún más la mirada y la información. Se calcula que más o menos se suben diariamente unas 300 millones de fotografías al ciberespacio,²² en las redes sociales y en los medios virtuales, resguardadas en enormes servidores de almacenamiento de datos, creados por las industrias del ramo que existen en diversas partes del

²¹ Jane Mcdonaugh, “Cómo saber si una foto ha sido alterada con Photoshop”, <www.ehowenespanol.com/foto-sido-alterada-photoshop-como_277963> [30 de abril de 2014].

²² El dato lo proporciona Ulises Castellanos en su artículo “Fotoperiodismo entre la realidad y la ficción”, en *Zócalo*, 176, octubre de 2014, p. 9.

mundo, son los *big data* en donde resguarda esa memoria colectiva, y los especialistas consideran que puede llegar a ser indeleble.²³

¿Qué nos espera en un futuro? ¿Cómo haremos la historia de los medios visuales y digitales? ¿Cómo haremos historia visual, historia de la mirada, fotohistoria, historia gráfica, historia cultural? Todavía está por verse y resolverse.

Lo cierto es que la posibilidad de integrar nuevas formas de análisis, nuevas disciplinas, que permitan la intertextualidad, es decir, la lectura entre imágenes, letras, redes sociales, contextos, aunadas a los viejos métodos de trabajo que nos lleven a la certeza, la certidumbre de la información, es la única vía para acercarse con mayor claridad a una lectura más certera de la imagen, para no perdersen en el mar de lo que se va produciendo cada día, y lograr así que el historiar con imágenes siga siendo una herramienta de nuestro pasado para comprender el presente, y tal vez aventurar algún futuro. Pues como dice Michael Crichton:

La historia es la herramienta intelectual más poderosa que posee la sociedad. [...] La historia nos cuenta qué es importante en nuestro mundo, y cómo ha llegado a serlo. Nos cuenta por qué las cosas que valoramos son las cosas que debemos valorar. Y nos cuenta qué ha de pasarse por alto o desecharse. Eso es verdadero poder, un poder profundo. El poder de definir a toda una sociedad. El futuro depende del pasado (Crichton, 2000).

A modo de conclusión

En los últimos años han surgido especialistas que se dedican al estudio de la imagen técnica fija o móvil, y han abordado con diferentes metodologías y concepciones el análisis de las imágenes. Algunos recorren desde el contexto de creación y su factura, hasta llegar a una revisión individual y puntual. Otros buscan en la imagen misma las respuestas o los elementos que les permitan abordarla y desentrañar su objeto de estudio. Son muy diversas las formas y los estilos desarrollados, porque cada grupo documental, cada imagen y cada elemento encontrado esgrime diferentes discursos, dependiendo de lo que el especialista busque desentrañar o bien lo que la misma imagen ofrezca.

Es importante señalar que como toda fuente documental, las fotografías también tienen sus propios límites y alcances informativos, y aunque su polisemia da margen

²³ Agradezco a Enrique Vadillo la información respecto de las redes sociales y las nubes que contienen la información [entrevista personal, 14 de enero de 2015].

al especialista para su interpretación, desde la mirada de la historia de la fotografía, la historia gráfica y la crítica fotográfica es importante que el estudioso tenga la certeza de la veracidad del discurso que interpretará, para lo cual el encuentro con otras fuentes documentales como la hemerografía, la historia oral, el género epistolar, y todo aquello que enriquezca la imagen, en su momento de creación, de su divulgación o registro permite encontrar elementos que hagan “hablar” a las imágenes, más allá de lo meramente superficial.

Una parte que puede ser importante es la de contextualizar, pues ayuda a encontrar una serie de elementos de la época, que coadyuvan a comprender mejor el grupo documental o la imagen objeto de análisis, y al autor, si es factible encontrar quién la realizó; asimismo, conocer el uso social original —será de gran utilidad saber si fue para publicación, para propaganda, para mero registro o para el álbum familiar—, la intención del autor, sus perspectivas ideológicas, la circulación primaria de la fotografía y todos aquellos elementos que circundan el momento de su realización, dan paso a encontrar muchas más posibilidades de interpretación correcta, pues entre más información se tenga, más factible será encontrar algunas respuestas más acertadas de aquello que buscamos en el pasado con las fotografías.

Estas metodologías trabajadas por diversos estudiosos europeos, estadounidenses, y ahora con gran fuerza los latinoamericanos, han provisto de diferentes herramientas a los que indagan en este campo de conocimiento. Sin embargo, todas ellas tendrán que adaptarse a las nuevas formas y plataformas de las imágenes en la era digital. El número creciente de creadores, usuarios de cámaras digitales, teléfonos celulares y aparatos que día a día se desarrollan para dar paso a un nuevo uso en las redes sociales implica trabajar con otros recursos: nuevas metodologías y perspectivas de análisis. Será importante desarrollarlas para tener las mismas certezas que hemos logrado con las imágenes analógicas —pues al trabajar con negativos directos o copias vintage se obtienen también mayores elementos de análisis de su factura y del momento de su creación. Por ende, será necesario el desarrollo de nuevos métodos de análisis, visualidades varias, herramientas de trabajo innovadoras para la práctica de análisis del fotohistoriador, del historiador gráfico, del crítico fotográfico y del estudioso de la visualidad.

Es el momento de trascender las fronteras de lo analógico, el día a día demanda cada vez más nuevas intervenciones en la era digital; los viejos métodos servirán de base, pero es indispensable que empiecen a construirse nuevas formas y estilos de la mirada analítica. Procurarlos y crearlos, pues la inmediatez y la rapidez del medio están frente a nosotros, la invasión de imágenes creadas, recreadas o inventadas en la era digital merece tener una intervención de diversos especialistas. La inter, multi y

transdisciplina auxiliará en esta tarea de crear las nuevas herramientas para el estudio de ese alud de imágenes, que ya están en las ventanas de esta nueva realidad virtual.

Bibliografía

- Arnal, Ariel (2010), *De tinta y plata. La fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910-1915*, INAH, México.
- Avilés, Juncia (2014), *Símbolos para la memoria: el movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine 1968-2013*, tesis de doctorado inédita, México.
- Barthes, Roland (1982), *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Benjamin, Walter (1973), *Discursos interrumpidos*, Taurus, Barcelona, 206 pp.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La fotografía un arte intermedio*, Nueva Imagen, México.
- Burke, Peter (2001), *Visto no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.
- Canales, Claudia (1980), *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, INAH-Secretaría de Educación Pública/Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato.
- Canales, Claudia, et al. (2013), "Ensayos de enseñanza y aprendizaje. Dudas, conjeturas, errores y certezas en la lectura de imágenes fotográficas", en Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr (coords.), *Caminar entre fotones: formas y estilos de la Mirada documental*, INAH, México, pp. 17-42.
- Casanova, Rosa, et al. (2004), *Rodrigo Moya, Fuera de Moda. Homenaje obra fotográfica 1955-1968*, Conaculta/ INAH, México.
- Casanova, Rosa y Olivier Debrouse (1989), *Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Castellanos, Alejandro (2004), "Hacia la posfotografía", en Rebeca Monroy Nasr (coord.), *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, Yeuatlitolli, A. C., México, pp. 335-336.
- Castillo, Alberto del (2006), *Rodrigo Moya una visión crítica de la modernidad*, Conaculta, México.
- (2011), *Rodrigo Moya. Una mirada documental*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México/ Ediciones El Milagro/La Jornada, México.

- (2013a), *La fotografía y la construcción de un imaginario: ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968*, Instituto Mora/Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación-UNAM, México.
- (2013b), *Las Mujeres de X'oyep. La historia detrás de la fotografía*, México, Premio Nacional Fotoensayo 2013, Centro de la Imagen/Conaculta/Centro de las Artes de San Luis Potosí.
- Castillo, Alberto del y Mónica Flores (2012), *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*, FCE/UNAM/Cuartoscuro, México.
- Córdova, Carlos (2012), *Triptico de sombras*, ganador del Premio Fotoensayo 2010, "De penumbras y sombras difusas", Centro de la Imagen/Conaculta/Centro Nacional de las Artes de San Luis Potosí, México.
- Crichton, Michael (2000), *Rescate en el tiempo 1999-1357*, Plaza y Janés, Barcelona.
- Dubois, Philippe (1986), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona.
- Gallegos, Luis Jorge (2011), *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, prol. Carlos Monsiváis, FCE, México.
- García Cárdenas, Oralia (2014), *El movimiento estudiantil de 1968 en la colección fotográfica Manuel Gutiérrez Paredes. Una mirada de poder*, tesis de licenciatura inédita, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- González Cruz Manjarrez, Maricela (2003), *Juan Guzmán en México, fotoperiodismo modernidad y desarrollismo en algunos de su reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, tesis de maestría inédita, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- (2008), "Un joven octogenario" *Cuartoscuro*, 87, enero-marzo, pp. 6-12.
- Lizarazo, Diego, et al. (2008), "El dolor de la luz. Una ética de la realidad", en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica*, México, Siglo XXI Editores.
- Mauad, Ana Maria (2013), *O Olhar engajado, um estudo sobre a prática fotográfica e autoria no fotojornalismo contemporâneo*, Río de Janeiro [manuscrito].
- Meyer, Eugenia (coord.) (1978), *Imagen Histórica de la fotografía en México*, INAH/SEP/Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México.
- Monroy Nasr, Rebeca (2003a), *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*, IIE-UNAM/ INAH, México.
- (2003b), *El sabor de la imagen*, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, México.

- (2010a), "El proceso aprendizaje-enseñanza de la fotografía en México", en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, IIE-UNAM, México, pp. 315-355.
- (2010), "Setenta años de fotoperiodismo mexicano: tradición, continuidad y ruptura", en Alejandro de la Torre, Rebeca Monroy y Julia Tuñón, *De la mofa a la educación sentimental. Caricatura, fotografía, cine*, INAH, México, pp. 53-91.
- (2014), "Dibujo y fotografía: (des)encuentro de dos mundos", en Aurelio de los Reyes (coord.), *Enseñanza del dibujo en México*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2014, pp. 121-148.
- Monroy Nasr, Rebeca y Alberto del Castillo (coords.) (2013), "El fotodocumentalismo en los movimientos sociales mexicanos. Participación y trascendencia", en *Caminar entre fotones. Formas y estilos de la mirada documental*, INAH, México, pp. 123-178.
- Monroy Nasr, Zuraya (2006), *El problema cuerpo-mente en Descartes: una cuestión semántica*, Dirección General de Asuntos del Personal Académico-UNAM, México.
- Morales, Alfonso (2005), "La Venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970", en Rosa Casanova, Alberto del Castillo y Rebeca Monroy, *Imaginarios y fotografía en México*, Lunwerg/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ INAH/Sistema Nacional de Fototecas, España/México, pp. 180-267.
- Morales, Alfonso y Juan Manuel Aurrecochea (2004), *Rodrigo Moya. Fotografía insurrecta*, El Milagro, México.
- Mraz, John (2010), *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e iconos*, INAH, México.
- Mraz, John y Ariel Arnal (1996), *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996*, Centro de la Imagen/Conaculta, México.
- Navarro Castillo, Raquel (2012a), *Héctor García en Ojo! una revista que ve (1958)*, Centro de la Imagen/Conaculta/SINAFO- INAH/Centro de las Artes de San Luis Potosí, México.
- (2012 b), "Héctor García y 'F2.8 La vida en el instante'" en *Últimas Noticias*. Segunda edición de *Excelsior (1958-1960)*, tesis de maestría inédita, ENAH/ INAH.
- Pretelin Ríos, Claudia Silvana (2010), *Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto. Anuncios de cámaras fotográficas Kodak*, tesis de maestría inédita, UNAM, México.

- Rodríguez Aguilar, Susana (2012), *La Mirada crítica del fotorreportero Pedro Valtierra (1977-1986)*, tesis de maestría inédita, UNAM, México.
- Sánchez Barrios, Berenice Irasema (2014), *El fotoperiodismo mexicano en la Ciudad de México en la década de los 90. La construcción de la mirada fotográfica en la cobertura fotoperiodística del levantamiento del EZLN en La Jornada, de 1994-1996*, tesis de maestría inédita, UNAM, México, examen de grado 16 octubre.
- Scherer, Julio (1995), *Estos años*, Océano, México.
- Wallis, Brian, et al. (2012), *La maleta mexicana. Las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil Española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*, ed. de Cynthia Young, International Center of Photography/La Fábrica/Fundación Pablo Iglesias, Nueva York, Madrid, 2 vols.
- Villela, Samuel (2010), *Sara Castrejón, fotógrafa de la Revolución*, INAH, México.
- Zaragoza Luna, Samanta Norma (2012), *Las neozapatistas en el fotoperiodismo (México, 1994-1996)*, tesis de doctorado inédita, UAM-X, México.

Mesografía

- Chei Chi Chiang <www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=-MAGO3I_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS> [15 de abril de 2014].
- Crichton Michael <www.lecturalia.com/libro/7279/rescate-en-el-tiempo> [7 de enero de 2013].
- Flusser, Vilhem, *La imagen*, en <www.freewebs.com/siintiia/laimagen.htm> [4 de junio de 2014].
- Mcdonaugh, Jane, “Cómo saber si una foto ha sido alterada con Photoshop”, <www.ehowenespanol.com/foto-sido-alterada-photoshop-como_277963/> [30 de abril de 2014].
- Riper, Frank Van, “Brian Walski”, en <www.washingotnpost.com/wp-srv/seáis/vanRiper/030409.htm> [13 de octubre de 2013].
- S.A. “La agencia AP retira siete fotos alteradas de Fidel Castro”, *Diario El Universal*, 12 de febrero de 2014.
- “Antecedentes”, <<http://sinafo.inah.gob.mx/pagina-ejemplo/antecedentes/>> [27 abril de 2014].
- “Despedido de Reuters por manipular una foto”, <www.20minutos.es/noticia/146529/0/beirut/foto/manipulada/#xtor=AD-15&xts=467263> [26 de abril de 2014].

“Fotógrafo de origen cubano realiza supuesto plagio de una imagen de un colega chino y gana la Bienal de Fotoperiodismo, realizada en México”, México, D. F., 15 junio de 2005, en <www.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/453161.html> [en mayo de 2014].

Acta del jurado de la VI Bienal de Fotoperiodismo en México, <www.magnum-photos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO3I_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS> [3 de junio de 2014].

<www.proyectodiez.mx/2014/10/02/la-historia-de-julio-cesar-mon-dragon-estudiante-asesinado-de-ayotzinapa/44132> [14 de enero de 2015].

Otras fuentes

Giorgio Viera presentó su trabajo y la fotografía en cuestión en el *Seminario de la Mirada Documental*, con el tema “De lo veraz y lo verosímil en la fotografía documental”, coordinado por Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr, DEH- INAH/Instituto Mora, el 27 enero de 2011. Para ver las imágenes de Viera: <<http://vi.zonezero.com/exposiciones/fotografos/viera/mexicano4.htm>>

Seminario de Investigación de Fotografía, Dirección de Estudios Históricos, INAH-Instituto Mora, en la sesión mensual de abril del 2014, coordinado por Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr.