

1. VER FOTOGRAFÍAS HISTÓRICAMENTE. UNA MIRADA MEXICANA

John Mraz

Se requiere trabajo, esfuerzo piadoso, para ver lo que estás mirando.
Don DeLillo, *Point Omega*

Vivimos en un mundo hipervisual, resultado de la invención de “imágenes técnicas”: la fotografía, el cine, el video y la imagería digital. Aunque esta metamorfosis comenzó a principios del siglo XIX, es algo que los historiadores en general no toman mucho en cuenta (más allá de la cooptación de las fotografías como meras ilustraciones). Sin embargo, sería difícil exagerar la importancia de esta imagería, que ha transformado completamente el intercambio de información y todo el medio ambiente visual. Como argumentó Vilém Flusser, la invención de las imágenes técnicas bien pudo haber sido una revolución tan grande como la de la escritura lineal.¹ Hoy, la gran mayoría de la gente aprende historia con imágenes –incluyendo a los académicos, más allá de sus áreas específicas de investigación–, ya sea en películas, en televisión, en libros de fotos y revistas ilustradas, en internet o mediante alguna otra forma de la cultura visual moderna.² Sin embargo, siempre ha habido una indiferencia mutua entre el mundo de los historiadores profesionales y la historia visual popular. Por un lado, los historiadores han mostrado cierta reticencia a usar

1 FLUSSER, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen, European Photography 1984, p. 5.

2 He identificado la cultura visual moderna como aquella que resulta de las imágenes y los sonidos técnicos; sus rasgos característicos son la credibilidad, la difusión masiva y la creación de una cultura de las celebridades. Ver: MRAZ, John, *México en sus imágenes*, México, Artes de México/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP/Conaculta, 2014, pp. 23-24.

imágenes rigurosamente, aunque parece que eso ocurre menos en México y Brasil que en Estados Unidos y Europa; por el otro, quienes trabajan con imágenes en un contexto más amplio (cineastas, curadores, editores) le dan poco “uso” a los historiadores, e incluso a la historia misma.³

Hacer historia *con* las fotografías y *de* las fotografías

¿Qué aportan los historiadores al análisis de las fotografías? ¿Hasta qué punto hay que enfocarse en la cuestión de la representación y hasta qué punto en lo representado? Si buscamos analizar las materialidades del pasado, utilizar las fotografías como si fueran “transparentes” para recoger detalles de la vida diaria, las relaciones sociales, las mentalidades y la cultura popular, “rastros” preservados del pasado que han sobrevivido debido a la capacidad de los fotógrafos de funcionar como indicadores de “lo-que-ha-sido”, yo llamaría a eso hacer historia *con* fotografías, y creo que tiene una afinidad con la historia social.⁴ Si, por el contrario, nuestro interés fuera “descifrar el significado” de una fotografía, sabiendo quién la tomó y con una noción de con qué intención lo hizo —y analizando los modos en que refleja la mentalidad de la época en que se tomó, sus influencias estéticas, su aparición y reaparición en los medios, dándole distintos significados— estamos hablando de historias *de* la fotografía, que creo es una forma de historia cultural.⁵ Desde luego, la distinción es en última instancia heurística y no busca sino abrirse a las diversas posibilidades de historiar las fotografías. Hacerlo desde ambas perspectivas —vinculando el análisis social con el cultural— le da al

3 Por ejemplo, Hollywood rara vez se interesa en las opiniones que pueda conseguir para retratar hechos históricos rigurosamente (y/o experimentalmente), pese a que cerca del cuarenta por ciento de las películas están ambientadas en el pasado. Este cálculo procede de JOWETT, Garth, “The Concept of History in American Produced Films: An Analysis of the Films Made in the Period 1950-1961”, *Journal of Popular Culture*, 3: 4 (primavera de 1970), p. 799. Este es precisamente el porcentaje de las películas “históricas” que han ganado el Oscar a la Mejor Película en los últimos quince años.

4 Aquí se refiere al *noema* de Roland Barthes “Lo-que-ha-sido”. BARTHES, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1981, p. 80.

5 “Descifrar el significado [...] es la tarea central de la historia cultural” HUNT, Lynn, “Introduction: History, Culture, and Text”, en *The New Cultural History*, ed. HUNT, Lynn, Berkeley, University of California Press 1989, p. 12.

análisis una mayor profundidad. El problema de explorar los elementos culturales —al menos en México— es que con frecuencia ignoramos quién tomó las imágenes así como para qué y cuándo las tomó y qué es lo que aparece en ellas.

Esta dualidad de las fotografías ha sido reconocida y comentada por mucho tiempo. Por ejemplo, el título de la famosa exposición de 1978 de John Szarkowski en el Museo de Arte Moderno fue *Especiosos y ventanas*: “En términos metafóricos, la fotografía puede verse ya sea como un *espejo* —una expresión romántica de la sensibilidad del fotógrafo tal como se proyecta en las cosas y las vistas del mundo— o como una *ventana* —a través de la cual puede explorarse el mundo exterior en toda su presencia y realidad—”.⁶ Rudolf Arnheim describió las funciones como “Las dos autenticidades del medio fotográfico”.⁷ Roland Barthes argumentaba que, como piezas de “arte mimético”, las fotografías “contienen dos mensajes: el *denotado*, que es el análogo mismo, y el *connotado*, que es el modo en que la sociedad hasta cierto punto comunica lo que piensa de él”.⁸ **Entre los historiadores que han subrayado esta dualidad, Boris Kossoy afirmó: “La fotografía es, entonces, un doble testimonio: por aquella que nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquella que nos informa acerca de su autor.** [...] Esas dos vertientes que, aun así, no se disocian, puesto que ambas tienen como núcleo central *los propios documentos fotográficos*”.⁹

Los dos enfoques parecen corresponder aproximadamente a las diferencias entre la fotografía artística y la documental/fotoperiodismo. Así, una imagen captada por un artista fotógrafo, en general nos dirá más sobre la historia cultural. Un ejemplo es la fotografía que Manuel Álvarez Bravo construyó a principios de los años veinte al agrupar un montoncito de arena y poniendo unas ramitas de pino en primer plano, *Arena y pinitos* (imagen 1). Aunque esta fotografía no tiene interés alguno para el historiador social,

6 SZARKOWSKI, John, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, Press Review, Museum of Modern Art, 26 de julio, 1978; http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/5624/releases/MOMA_1978_0060_56.pdf?2010; consultado el 4 de febrero, 2014.

7 ARNHEIM, Rudolf, “Las dos autenticidades del medio fotográfico”, *Leonardo*, 30: 1, 1997, <http://catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Arnheim.htm>

8 BARTHES, Roland, “The Photographic Message”, en *Image/Music/Text*, ed. y trad. Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977, p. 17.

9 KOSOY, Boris, *Fotografía e historia*, trad. Paula Sibilia, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001, pp. 42-43.



1. Manuel Álvarez Bravo, *Arena y pinitos*, 1920. Colección de la Asociación Manuel Álvarez Bravo. Derechos registrados Colette Urbajtel.

un historiador de la fotografía bien podría encontrar en ella la influencia del pictorialismo y del arte japonés, una reelaboración de un símbolo nacional (el volcán Popocatepetl) y una crítica a la imagería pintoresca de Hugo Brehme. Las imágenes de los fotoperiodistas y documentalistas frecuentemente aportan más información sobre la historia social que la de los artistas. El fotoperiodista Amando Salmerón, miembro de una dinastía guerrerense cuya imagería se ha limitado esencialmente al “carácter testimonial”, documentó la existencia de chozas redondas que claramente muestran una influencia africana en un pueblo de negros de la costa guerrerense alrededor de 1940 (imagen 2).¹⁰ Hoy, esas chozas han desaparecido completamente. Sin embargo, el enfoque elegido frecuentemente dependerá de las preguntas que se haga el historiador al interrogar a la fotografía.

10 JIMÉNEZ, Blanca y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 14.



2. Amando Salmerón, *Pueblo de negros en Costa Chica*, San Nicolás, Guerrero, ca. 1940. Archivo Salmerón.

La “transparencia” de las fotografías

En los grandes archivos mexicanos hay muchas fotografías de las que tenemos poca o ninguna información. En esos casos, los historiadores podemos emplearlas como si fueran “transparentes”, como si de algún modo pudiéramos ver a través de ellas para analizar aquello que retratan. Ahí pueden encontrarse pistas del pasado que quizá no se encuentren en otras fuentes.

La idea de que el modo en que la fotografía documenta el mundo distinto de otras imágenes ha circulado desde que esta se inventó. En su informe de 1839 a la Cámara de Diputados de Francia en el que solicitó que se le concediera una pensión a Daguerre en reconocimiento de su invento, Dominique François Arago enfatizó la “inimaginable precisión en el detalle” lograda.¹¹ Escribiendo apenas un año después, Edgar Allan Poe

11 ARAGO, Dominique François, “Report” (1839), en *Classic Essays on Photography*, ed. TRACHTENBERG, Alan, New Haven, CT, Leete’s Island Press, 1980, p. 18.

entendió claramente la extraordinaria importancia del invento: “La placa del daguerrotipo es infinitamente (y usamos esta palabra deliberadamente) es *infinitamente* más precisa en su representación que cualquier pintura hecha por manos humanas”. Para Poe, esta ofrecía “una más perfecta identidad de aspecto con la cosa representada”.¹² Ciertamente, el impacto de las fotografías de Jacob Riis y Lewis Hine que denunciaban respectivamente el alojamiento de los emigrantes y el trabajo infantil (y que llevaron a transformarlos) dependía de la idea de que estas imágenes mostraban “realidades” que de otro modo se hubieran mantenido invisibles. En sus inicios, la sociología visual también se basó en la “transparencia” de la fotografía.¹³

El desafío a lo que podríamos llamar la visión del “sentido común” vino de las artes. En 1899, el fotógrafo artístico Alfred Stieglitz se quejó de la sencillez con que podían tomarse las fotografías, describiéndola como una “facilidad fatal” que la había puesto “en manos del público en general”, lo que a su vez la había llevado a “caer en el desprestigio”.¹⁴ Obviamente, el “desprestigio” descrito se limitaba a la cuestión del arte, pues la preocupación de Stieglitz era que las galerías y los museos (y con ellos las chequeras de los mecenas) se abrieran a ese nuevo medio, dándole el estatus de arte. Para Stieglitz, el gran obstáculo a vencer era el que “nueve décimas partes del trabajo fotográfico que se exhibe ante el público” era “puramente mecánico”.¹⁵ Walter Benjamin defendió el otro lado de la cuestión, argumentando que la importancia de la fotografía radicaba precisamente en su capacidad –pese a “toda la preparación artística del fotógrafo”– de revelar “la diminuta chispa del accidente, el aquí y el ahora”.¹⁶ Escribiendo sobre una imagen de 1843 de David Octavius Hill de una pescadera, Benjamin insistía en que en el retrato había algo que “no testimonia sólo el mérito artístico del fotógrafo

Hill, sino también algo que no debe silenciarse, algo que exige el nombre de la persona que vivió entonces, que todavía es real y que nunca desaparecerá del todo en el *arte*”.¹⁷ Siegfried Kracauer concuerda con Benjamin en que enfocar a las fotografías como obras de arte “amenazaba con desviar la atención de aquello que el medio tiene de característico [...]: el ser el único equipado para registrar y revelar la realidad física”.¹⁸

La fotografía es un signo distinto de todas las imágenes anteriores. Según el semiólogo Charles S. Peirce, todas las imágenes son *íconos*, representaciones visuales; sin embargo, en términos lingüísticos, la fotografía puede caracterizarse no sólo como ícono sino también como un *índice*.¹⁹ Tal como la afinidad entre la huella digital y el dedo que la imprimió, la fotografía es un *rastros* de algo que estuvo frente a la cámara y reflejó la luz que quedó plasmada en una forma representacional. “La fotografía es literalmente una emanación del referente”, observó Barthes.²⁰ Sin embargo, debemos tener cuidado: el vínculo íntimo entre esta luz petrificada y “aquello que fue” puede llevar a confundir la superficie reflejante del mundo fenoménico que la fotografía preserva con la “realidad”. Desde luego, la realidad es mucho más compleja que su exterior. La fotografía puede compararse al océano: su superficie ciertamente forma parte de su realidad, pero sus profundidades son abismales y difícilmente pueden adivinarse con sólo mirar la superficie. La relación de la fotografía –como imagen técnica y como índice– con la realidad es, pese a todas sus limitaciones, distinta a la de otros medios visuales.

17 *Ibid.*

18 KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Londres, Oxford University Press, 1960, pp. 23 y 28.

19 Peirce propone que hay tres tipos básicos de signos: índices, íconos y símbolos; ver: “Logic as Semiotic: The Theory of Signs”, en *The Philosophy of Peirce*, ed. BUCHLER, Justus, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1940, p. 102. Nigel Warburton sintetizó inteligentemente el pensamiento de Peirce del siguiente modo: “Un índice es un signo que representa algo más porque tiene una relación *causal* relativamente directa con ese algo. [...] Un ícono es un signo que representa algo por su parecido con ese algo. Si la imagen de un gato se parece al gato, entonces puede servir como un signo icónico del gato [...]. Un símbolo representa por convención: la palabra ‘cielo’ no tiene propiedades intrínsecamente representativas; es sólo gracias a la convención general que significa lo que significa”. WARBURTON, “Varieties of Photographic Representation: Documentary, Pictorial and Quasi-documentary”, *History of Photography*, 15: 3 (otoño de 1991), pp. 204-205. (Énfasis añadido).

20 BARTHES, *Camera Lucida*, op.cit., p. 80.

12 POE, Edgar Allan, “The Daguerreotype”, 1840, en *Classic Essays on Photography*, ed. Trachtenberg, p. 38.

13 Ver: STASZ, Clarice, “The Early History of Visual Sociology”, en *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*, ed. WAGNER, Jon, Beverly Hills, CA, Sage Publications, 1979, pp. 119-36. Ya desde 1840, Hippolyte Bayard cuestionó la noción de “realidad” fotográfica en su *Autorretrato como un hombre abogado*.

14 STIEGLITZ, Alfred, “Pictorial Photography”, 1899, en *Classic Essays on Photography*, ed. Trachtenberg, p. 117.

15 *Ibid.*, p. 119.

16 BENJAMIN, Walter, “A Short History of Photography”, 1931, en *Classic Essays on Photography*, ed. Trachtenberg, p. 202.

Podemos llamar a esta diferencia “transparencia”, un término inspirado en una polémica teórica de los años ochenta. Roger Scruton afirmó que la fotografía “ideal” es interesante “como registro de cómo se veía el objeto real. [...] La fotografía es transparente a su objeto, y si nos interesa es porque actúa como sucedáneo de la cosa representada”.²¹ Kendall Walton afirmó esta posición con más fuerza todavía: “Las fotografías son *transparentes*. Se puede ver *a través* de ellas”.²² Esto se debe al supuesto de que las fotografías existen en una “relación causal” con sus objetos, cuya apariencia reproducen, así como con la idea de que hay “cierta afinidad entre mirar la fotografía de algo y mirar ese algo directamente”.²³ Para Walton, “los ejemplos paradigmáticos de fotos transparentes no parecen ser la obra de los fotógrafos profesionales, sino de instantáneas casuales y películas caseras”.²⁴ Yo ciertamente añadiría el foteoperiodismo. Los fotógrafos captan sin esfuerzo los detalles más mundanos de la vida cotidiana, por lo que los primeros fotógrafos, que ubicaban sus cámaras ante escenas y edificios hermosos encontraron que habían tomado fotografías, sin querer, “de proyectos de construcción, obras de reparaciones, andamios, instrumentos de albañilería, comercio ambulante y viviendas destartadas”.²⁵

Historias gráficas

Aunque la “transparencia” de las fotografías parecería ofrecer un medio ideal para documentar la historia social de la vida cotidiana, las relaciones sociales, las mentalidades y la cultura popular, en México no se han usado mucho de ese modo. En cambio, la fotografía ha servido para construir narrativas históricas visuales cuya presencia en la cultura mexicana es constante, un

21 SCRUTON, Roger, “Photography and Representation”, *Critical Inquiry*, 7: 3 (primavera de 1981), pp. 579 y 590.

22 WALTON, Kendall, “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”, *Critical Inquiry*, 11 (diciembre de 1984), p. 251. Estoy consciente de que el argumento de Walton puede no ser válido con respecto al arte, como han indicado otros participantes en la polémica como Edwin Martin, Donald Brook y Jonathon Friday. Sin embargo, lo que me interesa es el uso de la fotografía para la historia.

23 WALTON, Kendall, “Looking Again Through Photographs: A Response to Edwin Martin”, *Critical Inquiry*, 12: 4 (verano de 1986), p. 807.

24 WALTON, “Transparent Pictures”, op. cit., p. 267.

25 JEFFREY, Ian, *Photography: A Concise History*, Londres, Thames and Hudson, 1981, p. 14.

fenómeno sin duda relacionado con la dictadura de partido que dominó el país por setenta años (y que recientemente ha regresado al poder), así como con el analfabetismo y el semialfabetismo que ese poder impulsa, si no en la retórica, sí en los hechos. Las historias fotográficas tienen una larga tradición en México, donde estas históricas gráficas épicas, totalizadoras y oficialistas han servido, entre otras cosas, para legitimar lo que el ganador del Premio Nobel Mario Vargas Llosa llamó “la dictadura perfecta”.²⁶ Incluso cuando a veces incorporaron a historiadores importantes, esas historias ilustradas recuerdan el culto carlyleano a los grandes hombres y sus gestas político-militares.²⁷ Las historias gráficas empezaron a publicarse durante la Revolución Mexicana (1910-17), y al menos llegaron a producirse diez grandes series. Algunas de ellas se reeditaron hasta cinco veces, con tirajes de hasta cien mil ejemplares y en papel caro.²⁸ Las series producidas por la familia Casasola fueron ejemplares: *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* fue aumentada y reeditada muchas veces, hasta llegar a las 3.760 páginas con cerca de 11.500 fotografías; *Seis siglos de historia gráfica en México* también se reeditó muchas veces, llegando a las 3.248 páginas y cerca de 18 mil imágenes.

Estos grandes catálogos fotográficos podrían servirle a los historiadores, tanto a los profesionales como a los aficionados, como fuente de sus estudios en historia social, pero las narraciones de las historias gráficas están hechas de machos, mitos y mentiras. Se enfocan en los grandes líderes masculinos que forjaron la nación. En algunas historias gráficas, el porcentaje de fotografías dedicadas a estos héroes oficiales llega al 75% (lo que sospecho aplica a muchas historias gráficas de todo el mundo). ¿Qué nos dicen esas imágenes de la historia? Nada, pero aportan un metatexto que analizar: su insistencia visual en que la historia la hicieron (e implícitamente la siguen haciendo) los grandes hombres. Ahora bien, sin duda es cierto que las fotografías de seres humanos pueden servir para “personalizar” el pasado, visibilizando a gente que suele estar ausente en los documentos escritos. Pero los

26 Sobre los comentarios de VARGAS LLOSA ver: *El País*, 1 de setiembre de 1990; http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html

27 Por “grandes hombres” me refiero a los líderes que pueden identificarse en las fotos con nombre y apellido. Esta categoría no incluye a soldados, campesinos y obreros anónimos, ni tampoco a hombres identificados pero que no tuvieron una función de mando, como los ejecutados por falsificadores o desertores.

28 Ver mi tratamiento de las historias gráficas mexicanas en MRAZ, *México en sus imágenes*, op. cit., pp. 123-128, 296-306 y 354-366.

íconos de héroes masculinos sólo alimentan la cultura de la celebridad, ella misma un producto de la imaginería visual moderna.

Las mujeres rara vez aparecen en las series de historia fotográficas, pero una con la que siempre puede contarse es con “Adelita, la soldadera”, un mito icónico central de la lucha revolucionaria.²⁹ Siempre se le identifica como *soldadera* (acompañantes de la tropas que integraban la logística y el cuerpo médico en la Revolución Mexicana y viajaban debajo de los vagones o sobre sus techos), designación visualmente reforzada por el reencuadre para aislar a la “Adelita” de su contexto. En la fotografía original, la vemos de pie en los escalones del tren con otras mujeres con canastas de comida, lo que parecería indicar que ellas no son soldaderas, son vendedoras, que se bajarán del tren antes de que arranque (o quizá trabajan en el carro cocina).

El uso mendaz de la imaginería puede ejemplificarse con la historia de Luz Duani, quien en 1919 era obrera de un molino de nixtamal de la ciudad de México. Su fotografía se publicó en la serie *Así fue la Revolución Mexicana*, junto al texto del artículo 123 de la Constitución de 1917, el código laboral más avanzado de su tiempo.³⁰ Sin embargo, el pie de foto la presentaba como si hubiera sido tomada antes de la Revolución, afirmando: “Las deudas de los obreros no afectarían a sus familias”.³¹ La fotografía se usaba meramente como ilustración, pero la entohistoria de los molineros del nixtamal revela que en 1919, dos años después de aprobada la progresista legislación laboral de la Constitución, las mujeres seguían sujetas a condiciones prácticamente de esclavitud.³²

Pese a sus limitaciones como historia, las historias gráficas probablemente fueron importantes en la creación de una consciencia relativamente única que incorporaba lo visual a las narraciones históricas mexicanas, lo que se expresó de muchos modos. El Estado hizo el esfuerzo de comprar archivos y asegurar su preservación; los cinco millones de negativos de los Hermanos Mayo (preservados en el Archivo General de la Nación desde

29 Ver las fotografías de “Adelitas” en MRAZ, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, pp. 224-227.

30 CUMBERLAND, Charles, *Mexican Revolution: The Constitutionalist Years*, Austin, University of Texas Press 1972, p. 347.

31 *Conjunto de testimonios*, vol. 6 de *Así fue la Revolución Mexicana*, ed. FLORESCANO, Enrique, México, Senado de la República-Secretaría de Educación Pública 1985/86, p. 1207.

32 Ver: MRAZ, John, “‘En calidad de esclavas’: obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre, 1919”, en *Historia Obrera*, 24, 1982, pp. 2-14.

1982), y los 350 mil negativos del Archivo Casasola (comprados por el Sistema Nacional de Fototecas en 1976 y ahora ya casi completamente digitalizados) no fueron sino la punta del iceberg.³³ Además, tomando el ejemplo de la familia Casasola y los Hermanos Mayo, los fotógrafos mexicanos conservaron los archivos para su uso futuro e insistieron en ese derecho.³⁴ Más aun, esta consciencia histórica también propició la generosidad por parte de los propios fotógrafos y de los archivos institucionales, lo que ha permitido a los investigadores consultar grandes cantidades de imágenes y publicarlas a precios razonables.

La académica mexicanista Andrea Noble observó que la escena mexicana está marcada por “una comunidad inusualmente grande de investigadores de fotografía, apoyados por una notable estructura”.³⁵ Las universidades y demás instituciones acreditadas para conceder títulos —entre ellas el Instituto Mora, la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla— le han dado puestos a historiadores visuales, que a su vez han legitimado esos estudios con su producción, así como su dirección de muchos alumnos que han emprendido estudios de maestría y doctorado en historia enfocándose en la fotografía. Además, desde 1985 se han celebrado continuamente seminarios de largo plazo, tanto informales como institucionales, algo que aparentemente no ocurre en México con los estudios sobre cine ni con la historia tradicional. Así, los investigadores —y los fotógrafos mismos— han construido una receptividad excepcional al análisis riguroso de la fotografía. Al mismo tiempo, el gobierno ha tenido sus propias razones para financiar las historias gráficas, en las que los historiadores frecuentemente han empleado las fotografías como ilustraciones, que ellos (o, mejor dicho, sus asistentes) recopilan indiscriminadamente al final de sus investigaciones.

33 La Fototeca Nacional resguarda cerca de un millón de imágenes. Ver: DAVIDSON, Martha, et. al, *Picture Collections: Mexico*, Londres, Metuchen, 1988, para una guía (por desgracia algo desactualizada) de los 500 archivos fotográficos de México y el *Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía*, México, Centro de la Imagen, 2001.

34 Esa fue una noción clave para los nuevos fotoperiodistas, cuyo trabajo hoy es extensamente analizado por académicos y estudiantes de diversas universidades. Ver: MRAZ, John, *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, México, Centro de la Imagen/Conaculta/ICSyH-BUAP, 1996.

35 NOBLE, Andrea, Reseña de *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, *Caa.reviews*, 22 de febrero de 2013.



3. Hermanos Mayo, sin título (manifestación feminista, Ciudad de México) 10 de mayo de 1980. Fondo Mayo, Sección concentrada 'Manifestación de mujeres'; Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Documentos fotográficos para visualizar el pasado social

¿Qué pasaría si usáramos las fotografías de los pasados sociales, capaces de estimular y guiar investigaciones, así como de ofrecer pruebas que pudiéramos seguir en nuestras propias fotohistorias? Lo primero que se nota de las fotografías es la facilidad con la que pueden hacerse, en comparación con otras imágenes. En cuestión de minutos pueden tomarse cientos de fotos sin mucha reflexión, y siempre podrá salvarse algo en la selección y tratamiento de los negativos. Como un producto de la reproducción mecánica, la fotografía tiene la singular capacidad de incluir detalles que el propio fotógrafo no tenía intención de documentar, lo cual permite al historiador descubrir cosas invisibles para el autor de la imagen.

La capacidad de la inclusión involuntaria de detalles es un factor significativo cuando consideramos la aportación que la fotografía puede hacer a las historias sociales. Tómese en cuenta, por ejemplo, la foto de

los Hermanos Mayo de los preparativos de una marcha feminista en la Ciudad de México en 1980 (imagen 3). Como fotoperiodista en activo —miembro de un colectivo que conservaba el control de los negativos para luego venderle impresiones a diversos compradores—, la labor de Mayo era cubrir la totalidad de la marcha. Pintar carteles y montar pancartas eran algunas de las actividades preliminares que ofrecían material de respaldo para reportar el evento —así como una contribución al archivo del colectivo—. En medio de la imagen destaca un joven con una camiseta del Boston College. En México llevar prendas —camisetas, sudaderas, pants, chamarras, gorras, suéteres, etcétera— con logos de universidades y equipos deportivos estadounidenses es tan común que nadie se da cuenta. Pese a sus ubicuidad (o más bien, precisamente debido a ella) estos emblemas se han vuelto invisibles para los mexicanos; son demasiado banales, demasiado prosaicos. Muchas veces les he mostrado la foto de Mayo a públicos mexicanos y les he hecho la pregunta: “Si dentro de un siglo, un historiador o una historiadora mirara esta fotografía, ¿qué encontraría en ella que dijera algo sobre el México del siglo XX?”. Rara vez ven la camiseta del Boston College, como probablemente tampoco la vio Mayo. Su misma invisibilidad es ominosa, pues implica una declaración elocuente de neocolonialismo cultural y un síntoma de la “gringuización” de México.

Siendo imágenes técnicas densas, las posibilidades que la fotografía ofrece al desarrollo de historias sociales visuales parecen ilimitadas, pues en las fotos puede recogerse una riqueza de fuentes. La fuente más rica es el fotoperiodismo, y los archivos de colectivos como la dinastía Casasola, los Hermanos Mayo, y Díaz, Delgado y García contienen juntos unos ocho millones de negativos.³⁶ La utilidad de las colecciones de fotoperiodistas varía según la cantidad de información que acompaña al material archivado, el estado de su catalogación y el grado en que la digitalización ha vuelto accesible su contenido. Por desgracia, en uno de los archivos mejor catalogados (pero aun no digitalizados), el de los Hermanos Mayo, los datos se limitan a las escasas notas que aparecen en los sobres de los negativos. Ubicar las fotografías en los medios donde aparecieron originalmente es una labor ardua, pero puede plantear preguntas interesantes y ofrecer información útil. Un lugar donde las fotografías se conservan acompañadas de extensas descripciones textuales es el Departamento del Trabajo del Archivo General de la Nación, donde

³⁶ El archivo de Díaz, Delgado y García se encuentra en el Archivo General de la Nación.



4. Fotógrafo desconocido, sin título (Primer Regimiento de la Brigada Socialista de México, Sexo Femenil), Ciudad de México, marzo de 1915. Inv. 818038, Fondo Casasola, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.

los informes de los inspectores y las quejas de los obreros sobre condiciones laborales y de vivienda a veces acompañan las imágenes. Otra fuente son los álbumes familiares, que pueden ofrecer invaluable datos sobre el pasado si se celebran entrevistas con relación a las fotos.³⁷ Las fotografías tomadas con fines políticos también pueden ser útiles, como es el caso de Guillermo Treviño, el militante sindical ferrocarrilero de Puebla que documentó las luchas obreras desde los años veinte hasta los setenta.³⁸ Finalmente, los extranjeros pueden ofrecer puntos de vista alternativos, como ocurre con las fotos de C. B. Waite, Winfield Scott, William Henry Jackson y François Aubert.

³⁷ La serie *Veracruz: imágenes de su historia* se basa en una extensa investigación gráfica tanto de archivos públicos como privados (familiares). Lo que es más importante, se llevaron a cabo entrevistas para “enraizar” las imágenes y desarrollar sus significados históricos. En ese proceso el proyecto de Veracruz mostró que puede haber una coincidencia metodológica (y práctica) entre las especificidades de la historia regional y la particularidad de la historia como medio.

³⁸ Sobre las fotografías de Treviño, ver: MRAZ, John, *Imágenes ferrocarrileras: una visión poblana*, vol. 59, *Lecturas Históricas de Puebla*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.

¿Qué elementos del pasado se conservan en las fotografías? Primero que nada, la mera presencia de gente que frecuentemente es excluida de los textos. Usualmente enterrados bajo las proclamas de organismos gubernamentales masculinos, las mujeres y los niños aparecen en las fotografías para que la historia los reclame. Desde luego, las mujeres participaron activamente en la Revolución Mexicana y, aunque se ha escrito poco al respecto, aparecen constantemente en las fotografías. Por momentos, estas imágenes pueden ofrecer “pistas” que podrían abrir las posibilidades de investigación sobre cosas que no se han descubierto en documentos escritos. Por ejemplo, en marzo de 1915, las mujeres que formaban parte del Primer Regimiento de la Brigada Socialista Mexicana participaron en un desfile militar para demostrar la decisión de defender la Ciudad de México de su reocupación por tropas constitucionalistas (imagen 4). Le he preguntado a diversas historiadoras e historiadores importantes de la Revolución Mexicana (y particularmente de la participación de mujeres) –tanto mexicanas/os como extranjeras/os– sobre este grupo, pero nadie ha descubierto textos escritos que nos permitan contar esa historia. Esta fotografía aporta evidencia irrefutable de que el grupo existió, aunque no fuera más que en ese momento y lugar. Lo mismo puede decirse de las fotografías que demuestran que el trabajo infantil siguió practicándose en México pese a haber sido prohibido por el Artículo 123 de la Constitución de 1917.

Otra área importante en que las fotografías pueden contribuir a las historias sociales es la representación de la cultura material y la vida diaria. Ahí pueden incluir los aspectos más mundanos de la existencia humana, pues las imágenes de actividades relacionados con la comida, la bebida, la vivienda, el transporte y los desastres permiten reconstruir la vida diaria de los pueblos del pasado. Las fotografías también preservan los paisajes urbanos y su transformación, así como los rurales y el impacto ecológico, como quizá ningún otro medio podría. Sin embargo, para aprovechar lo que estas imágenes nos ofrecen, hay que desarrollar el conocimiento de los contextos en los que se capturaron. Cuando las imágenes pueden combinarse con escritos contemporáneos, es posible desarrollar historias sociales. Por ejemplo, en 1919 la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo envió investigadores a Mapimí, Durango, para responder a las quejas de los mineros. Tomaron fotografías de los alojamientos que la compañía les daba y les adjuntaron descripciones de las condiciones de vivienda (imagen 5). Aunque la imagen es elocuente por sí misma, el informe



5. Fotógrafo desconocido, sin título (vivienda de mineros, Mapimí, estado de Durango), enero de 1920. Departamento del Trabajo, Caja 220, Expediente 4, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

del inspector que se conserva en el Ramo de Trabajo nos da datos adicionales sobre la existencia marginal de esta gente:

“La gran mayoría de construcciones que sirven de alojamiento a los trabajadores y empleados están hechos con madera y cubiertas con techos de lámina de zinc. Las dimensiones de las casitas destinadas a los trabajadores son 3 metros X 3 metros, constando de un solo departamento, sin cocina y sin servicio de luz ni agua. Su construcción es sumamente corriente y apenas basta para alojar a una persona. En estas casetas viven generalmente de 4 a 5 personas y aun más, cuando hay afluencia de personal obrero. La empresa tiene establecida la costumbre de [recargar] las habitaciones con el personal nuevo que llega a los trabajos, sin recabar siquiera la conformidad de sus moradores. [...] Aquellas familias que no estaban conformes de vivir unidas a gentes desconocidas y de costumbres diferentes, empezaron a fabricar pequeños corrales de piedra, análogos a los que se usan

para guardar cerdos, en donde se alojaron, y actualmente hay muchas pobres familias viviendo en dichos corrales. [...] En diferentes lugares alrededor del cerro y en los sitios más peligrosos de los cantiles que dan a una profunda barranca se han construido unos W.C. de madera, compuestos de dos grandes departamentos, uno destinado a las mujeres y el otro a los hombres. [...] Un ligero descuido por parte de la persona que allí se siente, puede originar que se caiga al fondo de la barranca, en donde encontrará la muerte”.³⁹

Las fotografías también son un medio excelente para representar condiciones laborales. Podemos ver a las mujeres de la compañía cigarrera El Buen Tono durante el gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911) sentadas ordenadamente en filas en sus lugares de trabajo. Aunque esta situación pueda parecernos claustrofóbica, El Buen Tono era una fábrica modelo del porfiriato y seguramente la compañía mandó tomar las fotos para demostrar el desarrollo ordenado del país y atraer inversiones. Las imágenes tomadas por obreros ofrecen otra vuelta de tuerca. Los trabajadores petroleros Filgenio Vargas y Jorge Miranda le tomaron una foto a sus compañeros muertos y heridos tras una explosión en Tepexintla, Veracruz, el 4 de enero de 1922, y se la enviaron al secretario de Industria, Comercio y Trabajo con una nota: “Como la Compañía no les facilitó ninguna asistencia médica a las víctimas, nos vimos en la necesidad de tomar los nombres de ellos y sacar unas fotos para hacer las gestiones necesarias a fin de ver si era posible que se les proporcionara la asistencia médica de que carecían” (imagen 6).⁴⁰ La compañía no sólo le negó a los obreros la asistencia médica, sino que despidió a Vargas y a Miranda por haber tomado fotografías. Una foto que Guillermo Treviño tomó en Puebla para revelar las condiciones de trabajo de los ferrocarrileros, como parte de las exigencias de la huelga de 1958-59, muestra a una mujer lavando ropa al aire libre junto a un vagón de tren.⁴¹

Las fotografías también documentan relaciones sociales, que pueden decir mucho sobre las relaciones de clase, de raza y de género, tanto al mostrar su existencia como al representar sus transformaciones. Considérese, por ejemplo, cómo las relaciones de clase del porfiriato quedan ilustradas por el hecho de que algunas personas, los pobres, llevaban sobre sus espaldas

39 Ramo de Trabajo, AGN, Caja 220, Expediente 4.

40 Ramo de Trabajo, AGN, Caja 447, Expediente 3.

41 Ver la foto en MRAZ, *Imágenes ferrocarrileras*, op. cit., p. 9



6. Filgenio Vargas y Jorge Miranda, sin título (trabajadores petroleros heridos y muertos), Tepexintla, estado de Veracruz, 4 de enero 1922. Departamento del Trabajo, Caja 447, Expediente 3, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.



7. Fotógrafo desconocido, sin título (las labores que realizan los oficinistas durante la huelga de La Corona), Pueblo Viejo, estado de Veracruz, 9 de diciembre 1924. Departamento del Trabajo, Caja 723, Expediente 16, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

a otros, los más ricos, sobre las calles inundadas de la Ciudad de México.⁴² Los testimonios de exigencias relativas a las relaciones de clase son evidentes en la pancartas de una manifestación de protestas de alrededor de 1911 en la que los obreros exigen el derecho al descanso dominical.⁴³ Otra instancia de lucha de clases puede verse en la fotografía que tomaron unos obreros en 1924 para documentar a los empleados que, sin quitarse sus corbatas y en violación de los acuerdos laborales, reemplazaron a los huelguistas para cargar barriles de petróleo (imagen 7). Las transformaciones en las relaciones de clase pueden verse en la foto de los obreros textiles de la fábrica de Santa Rosa (Veracruz) que posan junto a su maquinaria, vestidos con pantalones de charro que originalmente estaban hechos para montar. Su vestimenta fue ajustada cuando estos campesinos se convirtieron en “la primera generación del proletariado moderno del país”.⁴⁴

42 Ver la foto en MRAZ, John, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, *Cuicuilco*, 41 (2007): p. 17.

43 Ver la foto en MRAZ, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, op. cit., p. 83.

44 GARCÍA DÍAZ, Bernardo, Santa Rosa y Río Blanco, vol. 2 en *Veracruz: imágenes de su historia*, Veracruz, Archivo General del Estado de Veracruz, 1989, p. 53.



8. Hugo Brehme. *Niños indígenas lavando ropa en el canal de Ixtacalco*, México D.F., ca. 1930. Inv. 3720550, Fondo Brehme, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.

La fotografía también documenta relaciones de género. Hugo Brehme captó a dos niños interpretando los roles que les habían sido asignados junto al Canal de Ixtacalco: la niña (realmente) lavando ropa y el niño jugando a ser lanchero (imagen 8).⁴⁵ La rebelión de las mujeres puede verse en la foto de una protesta de los años treinta donde sostienen una pancarta que afirma: “Estamos en huelga porque cuando reclamamos aumento de salario nos insultan indicándonos el camino de la prostitución” (imagen 9). Que la subordinación continuó, aunque hubiera cambiado el rostro de las relaciones de género, puede verse en las imágenes de Constantino Sotero, un fotógrafo de estudio de los años cuarenta de Juchitán, Oaxaca. Sus retratos muestran a varones de todas las edades vestidos con ropa moderna y calzando zapatos, mientras las mujeres aún llevan ropa tradicional y van descalzas.⁴⁶ También

45 La fotografía se titula *Niños indígenas lavando ropa en el canal de Ixtacalco*, en BREHME, Hugo, *Pueblos y paisajes de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, p. 77. No es claro si el título se lo puso Brehme, el catálogo del INAH o los editores del libro, pero ciertamente registra una falta de perspectiva de género.

46 Ver: *Foto Estudio Jiménez: Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán*, México, Era, 1983. Esto



9. Fotógrafo desconocido, sin título (mujeres en huelga protestando), México D.F., ca. 1935. Inv. 6350, Fondo Casasola, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.

podemos ver al menos una faceta de las relaciones de raza y su transformación: el equipo de fútbol de Río Blanco de 1918 claramente está compuesto por blancos, ya fueran extranjeros o mexicanos de ascendencia europea; el equipo de Río Blanco de 1938, en cambio, estaba totalmente formado por mestizos.⁴⁷ El poder que tienen las fotografías de captar las relaciones de clase, raza y género, tan importantes para la historia, lo demuestra la foto que tomó Enrique Díaz a una fábrica de calzado de los años treinta. Ahí, mujeres de piel morena trabajan bajo la mirada de los patrones blancos y bien vestidos y sus visitantes.⁴⁸

parece haber sido el caso también en Perú y Bolivia. Ver: ANTMANN, Fran, “The Peasant Miners of Morococha”, fotografías de Sebastian Rodríguez, *Aperture*, 90 (marzo de 1983), p. 63.

47 Ver las fotografías en GARCÍA DÍAZ, *Santa Rosa y Río Blanco*, op. cit., pp. 113, 155. Este mismo fenómeno puede verse en los equipos de fútbol de Chalaco, Perú, de 1912 y 1930. Ver: STEIN, Steve J., “Visual Images of the Lower Classes in Early Twentieth-Century Peru: Soccer as a Window to Social Reality”, en *Windows on Latin America: Understanding Society Through Photographs*, ed. LEVINE, Robert M. (edición especial, *South Eastern Latin Americanist*, junio-setiembre de 1987), pp. 90-100.

48 Ver esta fotografía en MRAZ, John, “Mexican History in Photographs”, en *The Mexico*



10. Fotógrafo desconocido, sin título (pareja posando en el patio de la estación de tren), Oriental, Puebla, ca. 1945. Colección de John Mraz.

Las fotografías también pueden documentar expresiones o mentalidades particulares. Por ejemplo, vemos a una pareja que tomó una fotografía familiar en un patio de ferrocarriles de Oriental, Puebla, en los años cuarenta (imagen 10). Una pequeña aldea perdida, el pueblo no ofrecía ningún modo de ganarse la vida más que el ferrocarril, y las diversiones también estaban limitadas. Como dijo el dueño del álbum: “Aquí no hay nada que hacer; no hay cines ni restaurantes. No hay de otra: o chambeas en las vías o te largas”.⁴⁹ La centralidad del ferrocarril en sus vidas se nota en su elección del “fondo de estudio”. El deseo de tener una casa propia es otro aspecto de las mentalidades que puede representarse en una fotografía. Una imagen de un álbum familiar representa a un grupo de hombres, mujeres y niños de pie ante el lote baldío en el que (con suerte) pronto se levantará su casa. La anotación en la foto habla de sus aspiraciones: “El Sr. Juan Ramos con sus familiares y amigos, en la parte posterior del terreno donde se construirá la casa habitación de su propiedad, Santa Rosa, Veracruz, 20 de diciembre de 1931”.⁵⁰

Pese al uso que puede dárseles para describir mentalidades, es crucial insistir en que usar las fotografías para documentarlas es totalmente distinto de defender someterlas a una lectura psicológica. Las mentalidades existen en el largo plazo y están profundamente arraigadas en los patrones socioculturales. La psicología, al menos como aparece en las fotografías, es un estado emocional inmediato: tristeza, alegría, desilusión y dolor. Una de las grandes tentaciones de los historiadores en su uso de las fotografías es el “psicologismo”, que consiste en emitir juicios psicológicos de expresiones “evidentes” de sentimientos, por ejemplo, cuando se deduce depresión de un rostro que no sonríe. Un ejemplo clásico de esto es *Wisconsin Death Trip*, de Michael Lesy, en el que el historiador yuxtapone fotografías de gente mortalmente seria en torno a 1900 con informes, noticias e historias de epidemias, suicidios, homicidios, locura, bancarrotas, incendios, muertes prematuras y fantasmas para concluir: “Si un hombre no se mata o si una mujer no asesina a sus hijos, el campo [ofrecía] dos variedades de identidad psíquica. [...] El tipo de personaje de éxito gentil que hoy llamaríamos

Reader: History, Culture, Politics, ed. JOSEPH, Gilbert y Timothy Henderson, Durham, NC, Duke University Press 2002, p. 315.

⁴⁹ Ver la producción de DVD, MRAZ, John, *Hechos sobre los rieles: una historia de los ferrocarrileros mexicanos*, Puebla, UAP, 1987/88.

⁵⁰ Ver la fotografía en GARCÍA DÍAZ, *Santa Rosa y Río Blanco*, op. cit., p. 97.

obsesivo-compulsivo, y el tipo de personaje fracasado que hoy llamaríamos paranoide”.⁵¹ El historiador Robert Levine también cayó en esta tentación al describir la reacción de los brasileños pobres al ser fotografiados: “Algunos hombres y mujeres de clase baja observan a la cámara lánguidamente; otros parecen despreocupados. Los blancos, comúnmente emigrantes europeos, y los negros, esclavos o ex esclavos, muestran grados parecidos de cansancio, pero los blancos usualmente llevan zapatos y van mejor vestidos”.⁵²

Si bien las fotografías pueden usarse para estudiar las mentalidades de los retratados, el problema del enfoque psicologista se vuelve obvio si consideramos el lapso de exposición. Cuando las películas y las lentes eran lentas, la gente no lucía feliz porque no podía sostener la sonrisa durante todo el tiempo requerido: salía movida.⁵³ Así, necesitaban mantenerse serios, algo que también podía resultar de la tortura de la pose y de la convención que se desarrolló sobre cómo ser fotografiado. Hoy, en cambio, los lapsos de exposición suelen estar entre 1/250 y 1/60 de segundo. Obviamente, nadie podría proponer seriamente hacer un análisis psicológico basado en una fracción temporal tan pequeña, aunque las fotografías de 1914 de los zapatistas en el Sanborn’s nos tiente a ello.⁵⁴ En una foto, son casi la encarnación de la imagen que muchos residentes urbanos tenían de ellos: hombres violentos y llenos de cicatrices que parecen dispuestos a cortar gargantas por el puro placer de hacerlo. En otra, parecen campesinos inofensivos, un tanto desorientados por encontrarse en una situación poco familiar. Ninguna de las dos nos da la “verdad” de los zapatistas. Pero hacen algo más importante: evidencian que esos hombres ocuparon un espacio que hasta entonces les había estado vedado.

La cultura popular y las actividades recreativas también se han preservado en fotografías. Ejemplo de ello son los zapatistas cabalgando con la bandera de la Virgen de Guadalupe en su entrada a la Ciudad de México

51 LESY, Michael, “Conclusion”, *Wisconsin Death Trip*, Nueva York, Pantheon 1973, n. p.

52 LEVINE, Robert, *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, NC, Duke University Press, 1989, p. 49. El de Levine es un error de “categorías lógicas”: andar descalzo o mal vestido es una condición de duración; estar cansado es un estado inmediato.

53 Lesy anticipa esa objeción afirmando que Charley Van Schaick, el fotógrafo de Wisconsin que analiza, “usaba placas que permitían exposiciones de medio segundo”. LESY, “Introduction”, en *Wisconsin Death Trip*, n. p. Sin embargo, no examina las convenciones de lo que en esa época significaba posar en un estudio.

54 Para una comparación de estas fotos, ver: MRAZ, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, p. 181.



11. Fotógrafo desconocido, sin título (zapatistas entrando en la Ciudad de México con la manta de la Virgen de Guadalupe), Ciudad de México, diciembre de 1914. Inv. 65296, Fondo Casasola, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH.

en 1914 o visitando la Basílica durante su ocupación, con estampitas de la Virgen pegadas a los sombreros, evidencia de su importancia para aquel movimiento y su ubicuidad en la historia de México (imagen 11).⁵⁵ Otros ejemplos de cultura popular embalsamados en fotografías son los muñecos de diablos llamados Judas, una constante de la vida mexicana alrededor de Pascua, que todavía eran populares cuando yo llegué en 1981 pero que hoy escasean. Las facetas de este aspecto pueden verse en fotografías como las de lo mineros que aparecen leyendo fotonovelas —otra forma cultural que está desapareciendo ante la introducción de las redes sociales— antes de entrar a la mina, así como rodeados de pósteres (*pinups*) de rubias pálidas —lo que podría analizarse como una expresión del gusto sexual—.⁵⁶ En México, como

55 *Ibid.*, p. 180.

56 Ver estas fotografías en HERNÁNDEZ, Marco Antonio B., *Entre la tierra y el aire*, Pachuca, Asociación Cultural de Real del Monte y Pachuca, 1988, pp. 62 y 43.



12. Francisco Mata Rosas, *De panzazo*, México D.F., 1989. Cortesía de Francisco Mata Rosas.

en el resto del mundo, la televisión se ha vuelto una parte importante de la vida. En una foto de los Mayo vemos una televisión en una casa mexicana pobre de 1956, donde muchas camas ocupan el “cuarto de la tele”.⁵⁷ Semana Santa es un momento para escapar de las multitudes de la Ciudad de México... si tienes dinero para hacerlo. Si no, puedes hallarte rodeado de un gentío en una alberca pública abarrotada, como en *De panzazo*, una foto de Francisco Mata Rosas (imagen 12).

La síntesis de las historias sociales y las culturales

Aunque el repaso anterior nos informa del enorme abanico de posibilidades para usar la fotografía para explorar el mundo social, para profundizar el análisis debemos pasar a examinar la intención del fotógrafo, así como la del medio donde la fotografía aparece. Por ejemplo, desde el punto de vista de la historia social, la imagen más famosa de Nacho López parecería documentar

⁵⁷ Ver esta foto en MRAZ, “Mexican History in Photographs”, p. 329.



13. Nacho López, sin título (la actriz Maty Huitrón camina en la calle), del fotoensayo “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero”, *Siempre!*, 27 de junio 1953. Inv. 405648, Fondo López, SINAFO-Fototeca nacional del INAH. Con la permisión de Martina Guitrón y Porto.

un caso de relaciones de género en el México de los años cincuenta (imagen 13). Sin embargo, para determinar la utilidad de esa imagen como una aparente ventana al modo en que hombres y mujeres se trataban mutuamente en público en la Ciudad México de entonces, debemos enfocarla desde la perspectiva de la historia cultural, en donde se vuelva más importante el *cómo* la fotografía representa el piropo y cómo esa representación encaja en la narración cultural más amplia que pone en escena. La fotografía es un retrato tajante —y frecuentemente reproducido— del machismo mexicano,

una de las características definitorias de esa cultura. De hecho, yo diría que se trata de una cultura de hipermachismo, en la que esta actitud no sólo se practica –como en todas partes–, sino además de celebra –como resultado de la cultura visual posrevolucionaria–.⁵⁸ López montó la escena haciendo que una voluptuosa modelo y actriz, Mati Huitrón, caminara por la calle al lado de los hombres, para que se produjera el esperado piropo. Si bien el papel de Huitrón estaba dirigido, las reacciones de los hombres fueron estrictamente verídicas, un efecto provocador por el “catalizador” de Mati.⁵⁹

Para descubrir los elementos formales que hacen de la fotografía de López una celebración de esa mentalidad, debemos comparar las representaciones de ese comportamiento masculino. Captada por López ligeramente desde abajo (pues sostenía su cámara Roleiflex en la cintura), Huitrón sobresale de entre sus admiradores masculinos, que no penetran en su espacio. López le da una sensación de poder, pese a encontrarse en medio del acoso masculino, en parte al retratarla contra el cielo abierto.⁶⁰ Aunque López probablemente no lo supiera, dos años antes, la fotógrafa estadounidense Ruth Orkin había dirigido una imagen similar en Roma.⁶¹ Comparar las dos imágenes aporta datos sobre la masculinidad tan importante en la cultura latina, pues Orkin claramente retrató la opresión que el piropo puede significar para la mujer al atrapar a la modelo Jinx Allen, desde un ángulo ligeramente elevado, en una calle atestada de hombres y edificios grises y sombríos. A Allen, más delgada y frágil que Huitrón, parece molestarle la atención y aprieta su chal contra su pecho como para protegerse de la mirada de los hombres que se inclinan hacia ella agresivamente, uno de ellos tocándose la entrepierna (en la imagen de López, un mexicano se toca el corazón). Podría argumentarse que el incisivo retrato que Orkin hizo de este ritual se debe a

58 Para mi tratamiento del machismo cinematográfico mexicano ver: MRAZ, *México en sus imágenes*, pp. 216-225.

59 Esta estrategia le es familiar a cineastas documentalistas como Jean Rouch y Michael Moore. Sobre el fotoperiodismo dirigido ver: MRAZ, John, “¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital”, en *Revista Zonezero Magazine*, www.zonezero.com, 2002.

60 Para una discusión más desarrollada de estas fotografías, ver: MRAZ, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Editorial Océano-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, pp. 149-154.

61 Un tratamiento breve de la historia de esa foto, y de una reproducción, se encuentra en ORKIN, Ruth, *A Photo Journal*, Nueva York, Viking Press, 1981, p. 90.

su propia condición de mujer, pero después el fotoperiodista catalán Xavier Mirsachs tomó otra foto, esta vez espontánea, de una mujer a la que uno de sus “elogiadores” obliga a bajarse de la banqueta.⁶² La comparación con Orkin y Mirsachs permite percibir que el documento de López, aparentemente transparente, es en realidad una representación altamente codificada que aplaude al machismo tanto al nivel de la forma como del contenido. La revista *Siempre!* reforzó el mensaje con su pie de foto, en el que afirma que ella se mantiene “indiferente”, haciendo una triple aprobación. La foto probablemente nos dice más sobre López y su contexto que sobre las verdaderas relaciones de género en México. También ilustra la necesidad de vincular, siempre que sea posible, historia social con la cultural.

Durante muchos años asumí que la historia de la fotografía era una subgénero de la Historia del Arte. He llegado a creer que es un error común en una época dominada, en la academia, por lo que Flusser describe como “pensamiento escrito” y no por el “pensamiento visual”.⁶³ Como explica el filósofo, con la invención de la escritura lineal y la difusión de la imprenta: “Los textos se salieron de las manos, y las imágenes –como ‘arte’– fueron expulsadas de la vida cotidiana”.⁶⁴ Ciertamente, debemos aprender a entender la fotografía como un medio antes que como una forma de arte. Cuando contemplamos la enorme variedad de fotografías –por ejemplo, en las relativamente grandes colecciones fotográficas mexicanas– resulta obvio que sólo una pequeña cantidad fue captada por personas que se consideraban artistas. Pierre Bourdieu ha calculado que “más de dos tercios de los fotógrafos son conformistas temporarios que hacen fotografía ya sea en ocasión de ceremonias familiares o de reuniones de amigos, o bien durante las vacaciones del verano”.⁶⁵ Dada esa estadística, podemos calcular generosamente que la fotografía del arte llega cuando mucho al cinco por ciento. ¿Y qué hacemos con el 95 por ciento restante? ¿Qué clase de metodologías podríamos utilizar para lo que podríamos llamar “géneros” o “funciones”, como la fotografía familiar y el fotoperiodismo, imagería para hacer anuncios y demás propósitos comerciales, o por organismos como los negocios, los sindicatos

62 Véase esa fotografía en MISERACHS, Xavier, *Barcelona. Blanc i Negre*, Barcelona, Electa 2003, pp. 242-43.

63 FLUSSER, Vilém, “Photography and History”, en *Vilém Flusser: Writings*, ed. STRÖHL, Andres, trans. Erik Eisel, Minneapolis, University of Minnesota Press 2002, p. 126.

64 *Ibid.*, p. 127.

65 BOURDIEU, Pierre, *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, p. 38.



14. Julio Mayo, sin título (madre llorando a su hijo caído en el zafarrancho del Primero de Mayo), Ciudad de México, Primero de Mayo 1952. Fondo Mayo, Sección Cronológica 3959; Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

o las fuerzas de seguridad? ¿Qué de la fotografía imperial y la subalterna, la revolucionaria y la posrevolucionaria, la paisajística y la científica? Esta lista dista mucho de ser exhaustiva, y creo que cada género y función requiere su propia metodología.

Un género dentro del cual la fotografía tiene muchas funciones es el fotoperiodismo. En mis historias del fotoperiodismo, he utilizado un método basado en la creación de un careo entre lo que fueron las intenciones del fotoperiodista y las del medio en que las imágenes se publicaron. Es importante determinar cuáles imágenes fueron seleccionadas —y cuáles rechazadas— para su publicación, así como el modo en que el medio transformó el discurso del fotoperiodista mediante el re-encuadre de la foto, su ubicación en la página y, lo más importante, el pie de foto. Los medios en los que me he enfocado más son las revistas ilustradas del período 1930-1960, una época en la que publicaciones como *Life*, *Look*, *Picture Post* y *Vu* —en México, las más importantes fueron *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*— tuvieron

una gran importancia en todo el mundo antes de que la televisión se llevara su público y sus anunciantes.⁶⁶

Una fotografía que ofrece un ejemplo de cómo los medios pueden transformar el significado es quizá el más poderoso de los cinco millones de negativos de los Hermanos Mayo, un colectivo de fotoperiodistas cuyo *nom de guerre* denota su compromiso con la clase obrera (imagen 14). La agencia la fundaron cinco españoles que combatieron en la Guerra Civil del lado republicano y en 1939 huyeron a México.⁶⁷ La imagen es la de una mujer llorando junto al cuerpo de su hijo muerto, un joven comunista que intentó unirse a la marcha del Primero de Mayo de 1952 (que estaba limitada a los sindicatos oficiales) y fue asesinado por el policía encubierto Carlos Salazar Puebla. La fotografía impresionó tanto al gran muralista David Alfaro Siqueiros que la reprodujo en un mural.⁶⁸ Sin embargo, nunca apareció en la cobertura que *Mañana* hizo de los sucesos. En cambio, se publicaron otras fotografías más ambiguas de los Mayo de combates callejeros, como la de la golpiza que Salazar Puebla recibió por parte de los obreros oficiales enfurecidos por su cobarde asesinato de manifestantes independientes (imagen 15). Sin embargo, no fue así como la revista identificó las fotografías. En cambio, las convirtió en una advertencia contra los disidentes, cuando el pie de foto convirtió a Salazar Puebla en un “pistolero comunista” recibiendo su merecido por parte de los obreros. La retórica del texto es un perfecto ejemplo de la participación de las revistas ilustradas para mantener la dictadura de partido:

“Un grupo de insensatos provocadores antipatriotas quiso restar fuerza a la formidable y vigorosa unidad de los trabajadores mexicanos con el gobierno de la República que preside Miguel Alemán y desataron la violencia fratricida en un choque con los manifestantes del 1° de Mayo frente al Palacio de Bellas Artes. Esta fotografía de tremendo dramatismo revela el instante en

66 Ver: MRAZ, John, “Today, Tomorrow and Always: The Golden Age of Illustrated Magazines in Mexico, 1937.1960”, en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, ed. JOSEPH, Gilbert, Anne Rubenstein y Eric Zolov, Durham, NC, Duke University Press, 2001, pp. 116-57.

67 MRAZ, John y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo*, México, Archivo General de la Nación-Universidad Autónoma Metropolitana 2005.

68 Ver la foto de Siqueiros pintando esa foto en *Ibid.*, p. 37.



15. Hermanos Mayo, sin título (policía encubierto golpeado por obreros), México D.F., Primero de Mayo de 1952. Fondo Mayo, Sección Cronológica 3959; Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

que uno de los pistoleros comunistas es detenido por la multitud enardecida. El comportamiento sereno y ponderado de los obreros impidió que la refriega callejera se hubiera convertido en una tragedia de sangre, sin precedente, sin nombre”.⁶⁹

El problema de la revista con la fotografía de la madre llorando era que en ese momento no podía transformar su significado, pues era demasiado poderosa y decía demasiado por sí misma. Así, no pudo publicarla en su reportaje del Primero de Mayo de 1952. Sin embargo, con el paso del tiempo, la fotografía ya podía ser recontextualizada. Así domesticada, apareció en un fotoensayo de 1955 titulado “13 instantáneas” que afirmaba presentar “las fotos más periodísticas de los Hermanos Mayo, tomadas, una cada año, de 1943 a 1955”.⁷⁰ Ahí la imagen apareció arrancada de su matriz original con

69 *Mañana*, 10 de mayo de 1952, pp. 4^a y 10A.

70 “13 instantáneas”, *Mañana*, Núm. 627, 3 de setiembre de 1955. La revista presentó las fotos como si hubieran sido tomadas el año que les asignaron. Sin embargo, su falta de respeto hacia la

un cinismo que contaba con la ambigüedad que tienen incluso las fotografías más potentes. Se le asignaba una significación fabricada que transformaba un caso histórico de lucha contra el oficialismo sindical en un fenómeno recurrente y atemporal de la vida cotidiana. Se le transformó en una especie de “nota roja”, un género muy popular en los medios mexicanos que se enfoca en el lado feo de las “noticias” —asesinatos, suicidios, accidentes y otras tragedias en las que corre la sangre—, representando a México como un país de mutiladores y mutilados:

“¿Quién es ella? ¿Quién es él? Sus nombre sencillos, del pueblo, se condensan en esta breve elocuencia: la madre y el hijo. La madre desgarrada por el dolor, el hijo arrebatado por la muerte. El lugar de la escena: la Cruz Verde, un día de 1950. Un día cualquiera en que el drama siempre tiene lugar. El momento en que Julio Mayo lo dejó grabado no puede ser más conmovedor”.⁷¹

El caso de la imagen de Julio deja claro que analizar el itinerario de las fotografías, los múltiples contextos por los que pasan, es un factor clave para historiarlas. Dado que las fotografías son ambiguas, polisémicas y semánticamente débiles, puede hacerse que signifiquen lo que el contexto dicte. Así, a veces el significado puede contradecir la (supuesta) intención del fotógrafo, o bien puede reforzarla. Como ha observado Fred Ritchin:

“Se le concede demasiado crédito a la claridad de la observación fotográfica, mientras en realidad esta afirma estados del ser múltiples y superpuestos, no sólo físicos, sino también culturales y políticos [...] En el caso de fotografía el colapso de la ambigüedad se ve beneficiada —y a veces indebidamente impuesta— por pies de foto que intentan resolver la incertidumbre. [...] El pie de foto intenta sujetar la fotografía a un solo estado, en vez de abrirla a su amplificación. Si se dice que una imagen vale más que mil palabras, son muy pocas las palabras en las que uno puede pensar cuando el pie de foto le dice al lector de lo que esta supuestamente se trata”.⁷²

verdad queda de manifiesto por el hecho de que la foto de la madre con el hijo no fue tomada en 1950, como alega *Mañana*, sino en 1952.

71 *Ibíd.* Le pregunté a Julio recientemente sobre el uso que se había hecho de esta imagen. Aunque él comúnmente es muy apasionado y polémico, simplemente alzó los hombros como para indicar que eso era tan común en las revistas ilustradas que no requería comentario alguno.

72 RITCHIN, Fred, *After Photography*, Nueva York, W. W. Norton, 2009, p. 178.

En México, las imágenes circulan y recirculan, adquiriendo niveles de significado cada vez más complejos. Sin embargo, ninguna de las imágenes itinerantes de México adquiere significación sino cuando se ancla en contextos específicos que crean sus connotaciones, como puede verse en las reiteradas apariciones de los íconos de la Revolución Mexicana a lo largo del tiempo y en diferentes lugares: en reuniones políticas y en pancartas, tanto oficiales como disidentes; en las páginas de historias gráficas, periódicos, revistas ilustradas, libros, caricaturas y hojas sueltas, tanto nacionales como internacionales; en las paredes de oficinas de gobierno, bancos y restaurantes; en camisetas, tazas, postales y calendarios; en murales pintados tanto durante la efervescencia posrevolucionaria como después; y en el mundo actual de internet y blogs, así como en anuncios para promover la música de karaoke, la cultura estadounidense de las armas, la agencia de viajes Costa Alegre, grupos de rock, agencias arrendadoras y puros, entre otras muchas apariciones.⁷³

Conclusión: posiciones críticas

En suma, combinar las historias que se hacen *de* la fotografía con las que se hacen *con* la fotografía ofrece nuevos modos de estudiar el pasado. Los historiadores las han empleado por años como ilustraciones, cuya función es poco más que hacer sus textos más apetecibles. Pero no se han decidido a incorporarlas seriamente, y temo que, dentro de las Humanidades, el estudio académico de la fotografía quede confinado a la Historia del Arte y a los emigrantes de los Estudios Literarios (en general a alguna forma de Estudios Culturales). Creo que todas las disciplinas deberían incorporar el análisis de imágenes, pero es obvio que las posiciones quedarán delimitadas tanto por los intereses del cuerpo de maestros existente como por la financiación que se disponga. La batalla se librará en términos de plazas, ascensos

⁷³ Entre las fotografías captadas durante la lucha armada que se han vuelto íconos, he identificado cinco de particular interés: Emiliano Zapata de pie en su traje de charro, con una banda al pecho, una carabina en una mano y una espada en la otra; “Adelita-la-soldadera” sacando el cuerpo de un vagón de tren; Francisco Villa galopando hacia la cámara; Villa posando en la silla presidencial junto a Zapata; y Victoriano Huerta oculto entre las sombras junto con su estado mayor. Ver: MRAZ, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, pp. 219-241.

y publicaciones: tiemblo de pensar lo que le ocurriría a mis propuestas de publicación si fueran evaluadas por individuos de Estudios Literarios, cuyas críticas a mis obras se desencadenan porque evité lo que ellos llaman “teoría”.⁷⁴ Por desgracia, nunca han aclarado cuáles son esas teorías que me hubieran permitido corregir los problemas que, por lo demás, tampoco han especificado, así que sospecho que se refieren al postmodernismo. Me parece que ellos consideran que esta teoría cúpula de algún modo es obligatoria para hablar de fotografías, y me quedo con la impresión de que esperan ver la ostentación teórica que le es característica a los escritos producidos bajo su influencia. Creo que los y las historiadoras y los y las historiadoras del arte tienen una relación distinta con la teoría: nosotros la usamos como un andamio para construir la obra. Una vez terminada esta, retiramos el andamiaje teórico para que la obra pueda apreciarse mejor.

Temo que el énfasis teórico de los académicos de Estudios Literarios pueda estar teniendo un efecto deletéreo al momento de analizar fotografías rigurosamente. Aunque es difícil creer que las teorías literarias posmodernas puedan seguir ejerciendo algún poder en la academia a casi veinte años de que el escándalo Sokal desenmascarara sus pretensiones, en mi experiencia sigue obstaculizando el camino del estudio de la fotografía en Estados Unidos y Europa.⁷⁵ Aquellos que han hecho de la teoría literaria posmoderna el centro de su obra parecen estar más allá de todo límite disciplinario. Como afirmó la historiadora Barbara Epstein, “la subcultura del postmodernismo [...] en cierto modo constituye un mundo propio, que opera por fuera o por encima de las categorías disciplinarias”.⁷⁶ A juzgar por algunas publicaciones que he visto, esta falta de marco disciplinario tiene serias limitaciones: sus obras suelen estar sobre-teorizadas y sub-investigadas. De ahí que a veces

⁷⁴ Ver las reseñas de BAETENS, Jan, *History of Photography*, 28: 2 (verano de 2004), p. 191; SEGRE, Erica, *History of Photography*, 35: 1 (febrero de 2011), p. 86; NOBLE, Reseña. Vale la pena señalar que todos estos académicos pertenecen a departamentos de literatura.

⁷⁵ Pasé cinco años en el seminario “Los lenguajes itinerantes de la fotografía”, organizado por los especialistas en Estudios Literarios Gabriela Nouzeilles y Eduardo Cadava, de la universidad de Princeton. Los invitados —como es natural— en general provenían de esa área. Un vistazo informal a mis propios librerías revela que la mitad de los libros en inglés sobre fotografía son obra de académicos que o bien forman parte de los departamentos de lengua y literatura, o bien fueron entrenados en esas especialidades. Sobre el escándalo Sokal de 1996, ver: *The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy*, ed. The Editors of *Lingua Franca*, Lincoln: University of Nebraska Press 2000.

⁷⁶ EPSTEIN, Barbara, ‘Postmodernism and the Left’, en *ibíd.*, p. 214.

parezcan haber realizado poca investigación real o con poca utilidad para sus colegas (fuera de los demás académicos posmodernos), y parezcan limitarse a la búsqueda de metáforas posibles en vez de investigar la relación concreta de las imágenes con sus contextos. Los académicos bajo la influencia de la teoría posmoderna suelen forzar las imágenes en los moldes que sirven a sus propósitos: las fotografías se vuelven ilustraciones de sus teorías en lugar de objetos de investigación. Suelen escribir —y hablar— en una jerga ininteligible, hasta el punto de que los editores de *Social Text*, la revista que publicó el engaño de Sokal, “no sabían qué querían decir realmente muchas de las oraciones en el ensayo de Sokal, y no les importaba”.⁷⁷

Desde luego, los historiadores del arte tienen una estructura disciplinaria, están dispuestos a investigar y usualmente a escribir con claridad, tal vez porque aparentemente no han sido demasiado afectados por el posmodernismo, al menos en México. Mi único cuestionamiento es si sus metodologías pueden extenderse a la fotografía no artística, ya que la Historia del Arte prioriza la calidad estética. Como la gran mayoría de las fotografías pueden no tener la calidad deseada, los métodos de la Historia del Arte pueden verse limitados cuando se trata de ellas. Obviamente, toda disciplina que enseñe a la gente a mirar con atención las fotografías es útil.

Si alguna vez hubo una lucha entre el discurso audiovisual y el discurso escrito, ya terminó: basta una mirada al mundo hipervisual adicto a los medios modernos para ver cuál ganó. Dado que las fotografías flotan y pueden manipularse para significar casi cualquier cosa, la contextualización es el Camino Real para interrogarlas. Es sólo en su inserción en el contexto concreto en el que se hicieron, y en el que circulan, que tienen sentido. Los historiadores son contextualistas por instinto o por entrenamiento, así que los insto a llevar su marco disciplinario, su interés en la investigación y su capacidad de expresarse en un lenguaje lúcido, al estudio de las fotografías. Tenemos que apropiarnos de esa nueva historia, haciendo a un lado las historias gráficas sin disciplina y los libros de la mesa de sala (*coffee table books*) que han dominado el uso de las fotografías, aportando a su estudio el mismo rigor que aplicamos al estudio de las palabras. Sólo así encontraremos lo que realmente tiene de nuevo esta forma de hablar del pasado y de mirarlo.

⁷⁷ BOGHOSSIAN, Paul, “What the Sokal Hoax Ought to Teach Us: The Pernicious Consequences and Internal Contradictions of Postmodern Relativism”, en *ibíd.*, p. 175.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTMANN, Fran, “The Peasant Miners of Morococha”, fotografías de Sebastián Rodríguez, *Aperture*, 90 (marzo de 1983).
- ARAGO, Dominique François, “Report” (1839), en *Classic Essays on Photography*, ed. TRACHTENBERG, Alan, New Haven, CT, Leete’s Island Books, 1980, pp.15-25.
- ARNHEIM, Rudolf, “Las dos autenticidades del medio fotográfico”, tr. R. Alonso; originalmente publicado en *Leonardo*, 30: 1 (1997). <http://catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Arnheim.htm>; consultado 15 de mayo de 2015.
- BARTHES, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1981.
- BARTHES, Roland, “The Photographic Message”, en *Image/Music/Text*, ed. y trad. Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977, pp. 15-31.
- BENJAMIN, Walter, “A Short History of Photography” (1931), en *Classic Essays on Photography*, ed. TRACHTENBERG, Alan, New Haven, CT, Leete’s Island Books, 1980, pp. 199-216.
- BOGHOSSIAN, Paul, “What the Sokal Hoax Ought to Teach Us: The Pernicious Consequences and Internal Contradictions of ‘Postmodernist’ Relativism”, en *The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy*, ed. The Editors of *Lingua Franca*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, pp. 172-182.
- BOURDIEU, Pierre, *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.
- BREHME, Hugo, *Pueblos y paisajes de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- CUMBERLAND, Charles, *Mexican Revolution: The Constitutionalist Years*, Austin, University of Texas Press, 1972.
- Conjunto de testimonios*, vol. 6 de *Así fue la Revolución Mexicana*, ed. FLORESCANO, Enrique, México, Senado de la República-Secretaría de Educación Pública, 1985/86.
- DAVIDSON, Martha, et. al, *Picture Collections: Mexico*, Londres, Metuchen, 1988.
- Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía*, México, Centro de la Imagen, 2001.
- EPSTEIN, Barbara, “Postmodernism and the Left”, en *The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy*, ed. The Editors of *Lingua Franca*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, pp. 214-229.
- FLUSSER, Vilém, “Photography and History”, en *Vilém Flusser: Writings*, ed. STRÖHL, Andres, trad. Erik Eisel, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, pp. 126-131.
- FLUSSER, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen, European Photography, 1984.
- Foto Estudio Jiménez: Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán*, México, Era, 1983.

GARCÍA DÍAZ, Bernardo, *Santa Rosa y Río Blanco*, vol. 2 de *Veracruz: imágenes de su historia*, Veracruz, Archivo General del Estado de Veracruz, 1989.

HERNÁNDEZ, Marco Antonio B., *Entre la tierra y el aire*, Pachuca, Asociación Cultural de Real del Monte y Pachuca, 1988.

HUNT, Lynn, "Introduction: History, Culture, and Text", en *The New Cultural History*, ed. HUNT, Lynn, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 1-22.

JEFFREY, Ian, *Photography: A Concise History*, Londres, Thames and Hudson, 1981.

JIMÉNEZ, Blanca y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.

JOWETT, Garth, "The Concept of History in American Produced Films: An Analysis of the Films Made in the Period 1950-1961", *Journal of Popular Culture*, 3: 4 (primavera de 1970), pp. 799-813.

KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, trad. Paula Sibilia, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001.

KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Londres, Oxford University Press, 1960.

LESY, Michael, *Wisconsin Death Trip*, Nueva York, Pantheon, 1973.

LEVINE, Robert, *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, NC, Duke University Press, 1989.

MISERACHS, Xavier, *Barcelona. Blanc i Negre*, Barcelona, Electa, 2003.

MRAZ, John, "'En calidad de esclavas': obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre, 1919", *Historia obrera*, 24 (1982), pp. 2-14.

MRAZ, John, *Fotografiar la Revolución mexicana: compromisos e íconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

MRAZ, John, "¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía", *Cuicuilco*, 41 (2007), pp. 11-41.

MRAZ, John, *Imágenes ferrocarrileras: una visión poblana*, vol. 59, *Lecturas Históricas de Puebla*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.

MRAZ, John, "Mexican History in Photographs", en *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*, ed. JOSEPH, Gilbert y Timothy Henderson, Durham, NC, Duke University Press, 2002, pp. 297-331.

MRAZ, John, *México en sus imágenes*, México, Artes de México/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP/Conaculta, 2014.

MRAZ, John, *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, México, Centro de la Imagen/Conaculta/ICSyH-BUAP, 1996.

MRAZ, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Editorial Océano/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

MRAZ, John, "¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital", *Revista Zonezero Magazine*, www.zonezero.com, 2002.

MRAZ, John, "Today, Tomorrow and Always: The Golden Age of Illustrated Magazines in Mexico, 1937-1960", en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, ed. JOSEPH, Gilbert, Anne Rubenstein y Eric Zolov, Durham, NC, Duke University Press 2001, pp. 116-57.

MRAZ, John y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo*, México, Archivo General de la Nación/Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

NOBLE, Andrea, Reseña de *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, *Caa.reviews*, 22 de febrero de 2013.

ORKIN, Ruth, *A Photo Journal*, Nueva York, Viking Press, 1981.

PEIRCE, Charles S. "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en *The Philosophy of Peirce*, ed. BUCHLER, Justus, Londres, Routledge and Kegan Paul 1940, pp. 98-119.

POE, Edgar Allan, "The Daguerreotype" (1840), en *Classic Essays on Photography*, ed. TRACHTENBERG, Alan, New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980, pp. 37-38.

RITCHIN, Fred, *After Photography*, Nueva York, W.W. Norton, 2009.

SCRUTON, Roger, "Photography and Representation", *Critical Inquiry*, 7: 3 (primavera de 1981), pp. 577-603.

The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy, ed. The Editors of *Lingua Franca*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

STASZ, Clarice, "The Early History of Visual Sociology", en *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*, ed. WAGNER, Jon, Beverly Hills, CA, Sage Publications, 1979, pp. 119-36.

STEIN, Steve J., "Visual Images of the Lower Classes in Early Twentieth-Century Peru: Soccer as a Window to Social Reality", *Windows on Latin America: Understanding Society Through Photographs*, ed. LEVINE, Robert M. (Special Issue, *South Eastern Latin Americanist*, June-September 1987), pp. 90-100.

STIEGLITZ, Alfred, "Pictorial Photography" (1899), en *Classic Essays on Photography*, ed. TRACHTENBERG, Alan, New Haven, CT, Leete's Island Books, 1980, pp. 115-123.

SZARKOWSKI, John, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, Press Review, Museum of Modern Art, July 26, 1978; http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/5624/releases/MOMA_1978_0060_56.pdf?2010; consultado febrero 4, 2014.

WALTON, Kendall, "Looking Again Through Photographs: A Response to Edwin Martin", *Critical Inquiry*, 12: 4 (verano de 1986), pp. 801-808.

WALTON, Kendall, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, 11 (diciembre de 1984): pp. 247-277.

WARBURTON, Nigel, "Varieties of Photographic Representation: Documentary, Pictorial and Quasi-documentary", *History of Photography*, 15: 3 (otoño de 1991). pp. 203-210.