

## **Los fotohistoriadores y la fotografía como patrimonio cultural**

**Rebeca Monroy Nasr  
DEH-INAH**

Los estudiosos de las imágenes que hemos utilizado la fotografía como fuente documental de primera mano, hemos 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, XX y ahora del XXI. La historia fotográfica, la historia gráfica y la historia de la crítica de las imágenes técnicas se han enriquecido con estas investigaciones que permiten comprender los cambios técnicos-formales, temáticos e ideológicos de cada etapa evolutiva de la fotografía.

Es indudable que la transformación tecnológica de finales del siglo XX y principios del XXI ha significado también un cambio sustancial para el análisis de las imágenes, un reto para los fotohistoriadores, que estábamos acostumbrados a trabajar de manera muy diferente. Pues en su momento nos enfrentamos al trabajo primero con los materiales directos, en los archivos nacionales y acervos particulares, en donde en un inicio disfrutábamos del contacto directo con los materiales creados por los fotógrafos. Revisar los negativos, hojas de contactos, positivos impresos de la época, era una parte sustancial de nuestro quehacer fotográfico.

Recuerdo gratamente esos momentos en que acudía a la Fototeca Nacional, el salir de la ciudad para encontrarme con Pachuca la Airosa, pasearme por el reloj encantador, desayunar en los alrededores e irme caminando —una experiencia única que casi no se vive en la CDMX—, al Archivo en el ex convento de San Francisco. Saludar al personal siempre amable y sonriente, estar con los fototecarios quienes portaban sus guantes, cubrebocas, todos higiénicos, manejando los sobres desacidificados que sacaban de la bóveda y con gran cuidado ponían sobre una gran mesa de luz. Analizar y ver las placas, las imágenes en negativo, los metadatos o las

anotaciones de los mismos fotógrafos, y todos los implementos para tener la cercanía con esa materialidad era un acto de recreación posfotográfica muy intenso. Al revisar no unos sino varios de esos negativos podíamos entender el relato que había realizado el autor, ya fuera Casasola el decano, su hermano Miguel o alguno de sus hijos o sobrinos, es materializar el momento en que se trabajó, quién lo tocó, cómo lo reveló, y todos esos datos iban permitiendo encontrarse con el pasado de manera clara y contundente para reorganizar nuestra memoria visual, histórica y cultural.<sup>1</sup>

Claudia Canales narra sus visitas a la Fototeca en los años setenta y ochenta cuando era una estudiante de historia y la impresión que se forjó de esos viajes al mundo de la imagen. Su testimonio es el reflejo de los que muchos de nosotros llegamos a sentir al habitar esas tierras hidalguenses.

Debo apuntar que tener una Fototeca de estas características es un privilegio, muchos países Latinoamericanos no las tienen, y los investigadores tienen que hurgar en los acervos particulares para poder rehacer su historia visual y gráfica. Hoy por hoy es un privilegio además su ordenamiento, catalogación, difusión y los trabajos que realiza la Fototeca con la revista *Alquimia* que ya cumple sus primeros 24 años (1997), por increíble que parezca, además de la entrega de la medalla al mérito fotográfico cada año a fotógrafos de larga y brillante trayectoria. Aunado a los encuentros anuales en la misma ciudad de Pachuca, un evento esperado por el gremio con gran gusto, por lo que la XX edición de este año no fue cancelada sino realizada de manera virtual, lo que habla del empeño de sus directivos y trabajadores que funcionan como un equipo compacto, con un engranaje perfecto. Impresionante la labor del SINAFO, también porque auxilian a otros archivos nacionales y editan la serie de libros *Alquimia* que nos han abierto las puertas a muchos de nosotros para una publicación de difusión de gran altura.

Volvamos al escrutinio de la fotografía: en un segundo momento nos tuvimos que acostumbrar a su digitalización pues resultaba necesario dejar de tocar los materiales, era importante que se vieran a la distancia, que no se contaminaran, que no

---

<sup>1</sup> Para comprender mas a fondo las nuevas formas y los tránsitos entre la era fotoquímica y la digital *vid.* “Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital”, en la revista *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 78, año 36, enero-junio de 2015. <<https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/100>>.

se desgastaran con el uso inadecuado, porque lo hubo cuando los propios investigadores no sabían manejar ni por asomo el material original y fui testiga de rayones, rupturas de placas, se escuchaba el chirriar ahí cerca de nosotros, ese cuando la emulsión se desgarraba de la placa de vidrio o acetato. Debo decirlo, no estaban capacitados los historiadores o investigadores sociales para tal tarea, muchas veces resultaba imposible educarlos en el arte del manejo de los negativos, de placas de vidrio y de acetatos 5X7 o 4X5 pulgadas, de las tiras de negativos de 35 y de formato 6X6. Era su derecho y en esos momentos no se reparaba en el daño permanente e irreparable que se le hacía a las placas, negativos o positivos de ese patrimonio nacional. Es cierto, era su derecho el consultar los materiales, pero era el derecho y obligación nacional el resguardo, por ello en dónde se pudo se empezó a trabajar con copias impresas mientras se iniciaron los trabajos de escaneo. A veces con muchas limitaciones presupuestales de las mismas instituciones, ya que era caro y poco estable en términos tecnológicos, pues cambiaban de un momento a otro las formas y formatos, aparatos y aún más los instrumentos de consulta con los datos y metadatos de las imágenes. Aunado a que no se podían escanear todos los materiales pues la labor llevaba su tiempo y un gran esfuerzo económico, pero también de personal capacitado. En fin, en algunos lados ha sido lento y elaborado poder llevar los materiales fotoquímicos a la era digital.

Por otro lado, también supimos de archivos que se resguardaron pensando que la vida digital sería más duradera, pero la agilidad de esos cambios fue pasmosa y al final muchas veces había que rehacer toda la labor. Hubo ocasiones que algún coleccionista tiró sus negativos y positivos pensando que eso era una manera definitiva de resguardo y no fue así, como bien lo sabemos. Lo que dio con la pérdida irreparable de los materiales. Por otro lado, hubo diferentes versiones técnicas de la mejor manera y el mejor formato de resguardo, Fototeca Nacional tenía el suyo, la Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas manejaba otro; en la Fundación Mariana Yampolsky implementamos otras formas de trabajo. Las fichas descriptivas y catalográficas eran diversas. Se planteaba que se trabajara en alta resolución, otros que en baja para consulta al público, recuerdo grandes discusiones alrededor pero

cada quien lo implementó acorde a su presupuesto y su necesidad básica. Lo que llevó a interesantes opciones y postulaciones.

Es cierto ver los materiales de las cajas como las había dispuesto su autor, con el nombre en el costado, con el número que le había asignado, ver si tenían problemas de revelado o de impresión, a veces seguían oliendo al hiposulfito, por la falta de lavado dados los tiempos de producción del diarismo, o bien advertir si el autor fue mejorando su técnica con los años o modificando el uso de los materiales fotosensibles, en una labor comparativa de la cultura material, ver formatos, soluciones formales, metadatos en las placas, secuencias de los negativos, entre muchos otros datos sensibles al ojo atento. Debo ser sincera: era el paraíso del fotoinvestigador, pero más daño se hacía que bien con esos tratos individualizados. Yo gocé mucho viendo las placas en el AGN del Archivo Enrique de Díaz, Delgado y García. También supe de placas y materiales que ya no volvían a aparecer desgraciadamente.

El paso entonces era obligado, un esfuerzo grande en pos de su restauración, conservación, catalogación y más aún de la difusión de los materiales. Sin embargo, lo digital se volvía algo inmaterial, inasible, incomprensible a quienes venimos del momento del acto fotográfico y posfotográfico, pues me consagro como una *voyeurista* producto de este mundo visual. Me gusta ver lo que los demás hacen y disfruto como si estuviese ahí, en un túnel del tiempo me entrometo, palpo, huelo, me traslado al evento, e intento reconstruirlo con los datos más cercanos que proporciona la prensa, la historia oral, la historia escrita, el género epistolar, los diarios de trabajo, aunado a otras imágenes de la época pensadas y revisadas de manera diacrónica y sincrónica con los principales productores visuales de la época, así nado entre fuentes de primera y segunda mano con gran beneplácito, porque se va conformando la historia a pedazos, pero se va construyendo.

Repensar, poner en la palestra y analizar ese cambio de información entre la era analógica o de la fotoquímica a lo digital, es buscar respuestas; es parte de esta reflexión que también podría verse como una provocación, pensar 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 inmediato, el del hoy, el del siguiente instante, pues por la cantidad de materiales

que ahora nos toca empezar a estudiar, esto resulta inminente. Entre el pasado lejano que está ahí con grandes ausencias en su fotohistoria, y la producción de millones de imágenes al día hay un trecho enorme, hay que meditar.

## **DOS: Nuestro orígenes**

Es posible decir que hubo importantes esfuerzos por trabajar la fotografía, su historia y su crítica en México en el siglo XX, pero podemos afirmar que a partir de 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*, coordinada por la Dra. Eugenia Meyer quien reunió un equipo de especialistas para escribir sobre fotografía y en la que se recuperaron los materiales que la Fototeca Nacional --inaugurada en 1976— contenía de manera insuperable a cualquier otro archivo del país. Gracias a los materiales que se resguardaban en el antiguo ex Convento de San Francisco, en Pachuca, Hidalgo, fue posible tener una visión clara y profunda de nuestra riqueza fotográfica como lo son los daguerrotipos desde el momento en que llegaron a suelo mexicano, entre diciembre de 1839 y principios de 1840. Esta fue la primera técnica fotográfica utilizada en Europa que llegó a los cuatro meses de su descubrimiento y con la misma velocidad se difundió para su uso en gabinetes fotográficos en el país, con el retrato al principio de gente económicamente pudiente y de celebridades.

En ocasión de *La Imagen Histórica...* se realizaron dos exposiciones, una en el Castillo de Chapultepec y otra en el Museo de Antropología. Se mostraron aquellas 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). Y se exhibieron en el Castillo de Chapultepec las correspondientes al siglo XIX, pues entre otras modalidades estaban los ambrotipos, los ferrotipos, las tarjetas de visita, los colodiones húmedos, las placas secas. En el Museo de Antropología se presentó lo correspondiente al siglo XX, desde autores extranjeros como Tina Modotti y Edward Weston, hasta materiales correspondientes a 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).

Si bien la exposición fue coordinada por la historiadora Eugenia Meyer, en colaboración con varios estudiosos talentosos que no eran especialistas en fotografía, como Rita Eder dedicada historiadora del arte; René Verdugo, fotógrafo y curador; Néstor García Canclini, antropólogo, y Claudia Canales, joven y entusiasta historiadora. Los textos del catálogo-libro gestaron importantes vetas de estudio sobre todo porque se ponía de manifiesto que esta técnica de reproducción y producción visual no tenía nada de inocente, lo que quedó en claro con los textos y sobre todo por el análisis ideológico de las imágenes, lo que dio paso a gestar nuevas vetas de estudio de la ftohistoria nacional (Monroy, 2020).

Uno de los más importantes aspectos que develamos en ese momento, fue la necesidad imperiosa de escribir nuestra propia historia, veníamos de trabajos con visiones eurocentristas y estadounidenses, teníamos poca noticia de nuestras formas, estilos y temas de realización. Y al ver esos materiales, me parece que se generó una clara intención y necesidad de saber lo que había acontecido en suelo mexicano, sí es cierto eran técnicas extranjeras, pero se develó con esa exposición que teníamos nuestro propio ritmo y discurso visual. Que teníamos elementos propios de una gramática visual incluso decimonónica, pictorialista, pero que los elementos captados por las cámaras hablaban de formaciones sociales, necesidades de identidad diversas, usos sociales de las imágenes, apropiadas al estilo meramente mexicano. Si bien los cánones eran seguidos de cerca por los fotógrafos de gabinete, también se veían diversos planteamientos que rompían ese cerco y discurso al llevarlo más allá. Los ejemplos estaban a la vista.

Desde aquel momento me parece que diversos estudiosos hemos trabajado con gran afán una amplia gama de temas. Porque además muchos veníamos de otras áreas, algunos éramos fotógrafos y artistas visuales (Laura González, y la que esto escribe); otros sociólogos (Dr. Carlos Martínez Assad, Paty Massé); psicólogos sociales (Alberto del Castillo); antropólogos (Deborah Dorotinsky); etnohistoriadores (Samuel Villela); biólogos (Juan Carlos Valdez y Agustín Estrada); y no podían faltar los historiadores fascinados por la imagen (como el investigador Aurelio de los Reyes, la

historiadora Claudia Canales, el especialista John Mraz, así como mis colegas Arturo Aguilar, Daniel Escorza, Francisco Montellano, Claudia Negrete, entre otros), por citar algunos. Y con ese bagaje desde diferentes vetas de estudio nos hemos dedicado a rescatar autores, trabajar géneros, diferenciar temas, develar imágenes, recuperar archivos, sobre todo aquellos que no se conocían mayormente en el país.

Uno de los decanos de la fotografía John Mraz, abrió el camino al término *fotohistoria* y es uno de los que más se ha ahondado en su investigación y conceptualización. Lo he adaptado como propio porque justo condensa sobre todo el esfuerzo por recuperar nuestra historia visual 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). El Dr. Aurelio de los Reyes en los años noventa del siglo XX, abrió otra veta de suma importancia no sólo apoyando a alumnos de licenciatura, maestría y doctorado con temas de fotografía, sino al abrir un espacio editorial en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM para los trabajos de calidad que emergían de su seminario. Lo que abrió un espacio historiográfico para la fotografía nacional.

Después de aquella exposición primigenia se develaron muchos autores, de los que se ha continuado su estudio, autores del siglo XIX y parte del XX. Por su parte, Olivier Debroise puso en la mesa a muchos de ellos en su libro fundacional (1994) que dejó huellas importantes a seguir, develar, escudriñar y debatir. Y gracias a la labor de los diversos estudiosos que siguieron, se han reconocido periodos y vetas de trabajo, se develaron nombres nuevos, gabinetes no conocidos, su localización geográfica, se mostraron una amplia gama de temáticas, géneros y estilos de representación. También al profundizar se pudo conocer la formación inicial de muchos de ellos --la cual en su mayoría fue totalmente autodidacta saldando la deuda con 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 (por ejemplo, María Santibáñez con Martín Ortiz). Se reconoció el papel destacado en el siglo XIX desde el gabinete fotográfico, se rescataron nombres y lugares de trabajo. Así también, se analizaron a los fotógrafos del segundo imperio con Maximiliano; se realizó el estudio

de fotógrafos de gran presencia como Cruces y Campa, C.B. Waite, de los Hermanos Valletto, por citar algunos (Aguilar, 1996; Massé, 1998; Montellano, 1994; Negrete, 2002). Por ende, también con los años se ha incursionado en la enseñanza de la fotografía 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. (Monroy 2010a:315- 355; 2014:121-148).

Justo es mencionar que hemos conocido fotógrafos que se dedicaron en un primer momento a respetar los cánones y estereotipos formales que 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. Con los años se ha develado que hubo una generación de ellos que formaron un discurso estético adecuado a los elementos técnicos y con una estética propia, creando un discurso propiamente fotográfico con tintes pictorialistas de gran calidad y presencia en los años veinte y treinta del siglo pasado, con la conciencia de revertir el lenguaje fotográfico que impulsaba una “objetividad” y nitidez rotunda. (Córdova, 2012:253). A su vez, 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, incluso fotógrafos de gabinete en esos albores de la fotografía mexicana y otros más en el periodo revolucionario y posterior a él con mayor furor (Rodríguez, *et al*, 2015).

Después las técnicas se vieron mejoradas, por lo cual los fotógrafos se propusieron trabajar la imagen dentro de otros ámbitos, para documentar y plasmar la realidad tangible desde 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 otros por los profesionales que salieron con sus equipos a captar la vida cotidiana, la vida íntima de las fiestas y reuniones y nos legaron un material de suyo muy valioso para reconstruir esa historia no narrada en los grandes libros de historia, ni de héroes nacionales sino de los personajes de la vida común, de a pie, como se les llama y que son parte fundamental de nuestro pasado.



Por su parte hubo un desarrollo de la fotografía en la intimidad que empezó a ser atendida por aficionados con sus equipos caseros, que fueron acaparando los eventos de manera particular y que ahora constituyen archivos muy importantes de nuestra historia de la vida cotidiana (Pretelin, 2010:119). Archivos que merecen una mirada profunda, de rescate, de atención inmediata porque empiezan las familias a deshacerse de ellos, pero, así como encontramos las fotos del cumpleaños captadas por el padre o algún familiar, los quince años, las bodas, nacimientos, ritos de paso sustanciales en nuestra cultura urbana o tradiciones de la vida rural, también hay fotos de renombrados gabinetes o estudios, que pueden acabar en la basura o en las manos menos indicadas, lejos de su conservación y estudio. Por ello, una forma de poder recuperarlos es a partir de concursos como el de “Papeles de Familia” implementado en la Dirección de Estudios Históricos en 1992, que fue la base de una exposición en el Museo de las Culturas del INAH en el año de 1994 (<http://papelesdefamilia.mx/>). Este tipo de convocatorias, concursos y exposiciones dan paso a un rescate sustancial de nuestra historia que se vinculan al género epistolar, con diarios, con revistas, con poemas, textos, fotografías y un sinfín de elementos que surgen de la entraña del recuerdo y del baúl de la abuelita que debemos resguardar. Esos recuerdos que parecen nimios y que la familia oculta, reserva o no le da mucho sentido, son oro molido para el historiados en muchos aspectos.

No es intención de este texto recorrer los autores y los trabajos realizados en torno a ellos, sino dejar un bosquejo de lo que hemos avanzado en materia de nuestra historia fotográfica. De tal suerte que conocer los orígenes de la fotografía mexicana, sus principales exponentes, temas y atributos nos ha permitido incursionar en una historia propia, pero esto ha sido gracias a la conservación de esos preciosos materiales fotográficos que tenemos a la mano.

### **TRES: Los archivos fotográficos 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 hegemónico, así como en el XIX lo fue el retrato.

Es importante saber que uno de los detonadores de la fotografía documental y/o de prensa fue la Revolución mexicana, que permitió mostrar a esos personajes antes ocultos a la luz pública por el porfiriato. A la par de los eventos bélicos gestaron 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). Es importante anotar que en México dadas las condiciones históricas de su movimiento revolucionario se captaron imágenes que detonaban las conciencias ante los innegables eventos, de los desgarramientos internos por los acontecimientos de 10 años de guerra interna. Estos materiales dieron cauce y sentido a diversos archivos, algunos reunidos por diferentes autores bajo una firma como lo ha sido el Casasola –el cual reúne a más de trescientos fotógrafos de la época según los estudios de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba–, y otros conservando las firmas de origen que confluyeron en algún archivo mayor como el de Enrique Díaz, en donde no les puso su sello sino dejó los autores originales, con ello subrayaba la condición de lo que él llamaba “Archivo Histórico Enrique Díaz”.

Son estos dos los archivos más importantes que tenemos en el país, hasta donde se sabe. Los cuales reúnen más de un millón de imágenes entre ambos. Archivos institucionales que se han dedicado a escanear, dotar de sentido, contexto, fechas y personajes a las imágenes que contienen. Es decir, son memoria y patrimonio nacional desde una macro perspectiva de análisis de los documentos visuales, que anexados con otros más como la hemerografía y bibliografía de la época podemos darles un sentido a cada imagen o grupo de imágenes, como lo han realizado John Mraz y Daniel Escorza (2014:198), en sus diversos trabajos sobre Casasola y la Revolución. Ambos autores, aunados a otros más, puntualmente han ido develando autores, formas, estilos y fuentes en donde fueron publicadas esas imágenes con sus primigenios usos sociales.

Es con el tiempo que esos archivos han tenido una demanda increíble, para su estudio y análisis, así como elementos documentales de los años de la posrevolución. Los cambios estructurales en la creación de la imagen fotográfica abrieron un cúmulo de 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. Con ello la fotografía ocupó un sitio prioritario además de generar un discurso propio, aunado al interés y la visión del editor que proponía series gráficas o fotoensayos sobre un tema; series que funcionaban y funcionan con vida propia, lejos de las notas y eventos informativos textuales, por lo que cobraron una nueva dimensión en la lectura de la imagen y en el imaginario colectivo. Estos materiales en los años treinta y cuarenta del siglo pasado conformaron la época de oro de las revistas ilustradas y se amplió la gama de soportes editoriales con diversos formatos de revistas, con propuestas visuales audaces, con gran sentido del humor, se priorizaba el sarcasmo, la visión aguda de los acontecimientos y de los personajes, pues muchas veces no dejaban títere con cabeza.<sup>2</sup> Revistas como *Jueves de Excélsior*, *Revista de Revistas*, *Todo*, *Hoy*, *Mañana*, *Siempre!*, *Rotofoto*, esta última de José Pagés Llergo (1938), llegó a blandir imágenes de gran crítica política, social o religiosa, que detonaron una época de gran furia por las imágenes, contestatarias, duras, rebeldes, que forjaron una épica visual muy atractiva (Monroy, 2003:365).

Todo ese ánimo y sentido de crítica al régimen en el medio periodístico fue frenado bajo el mandato de Miguel Alemán Valdés, al crearse lo que se ha llamado el “chayote” y el “embute” (Scherer, 1995:105), prebendas otorgadas a los fotorreporteros por quienes buscaban controlar a los medios, evitando críticas a la figura presidencial y fotografías que no beneficiaran su imagen. En ese sentido, para los fotógrafos se creó un código implícito también de autocensura que perduró por años y que evitaba mostrar al mandatario comiendo, bebiendo o fumando, tampoco en poses o actitudes que propiciaran críticas a su persona mostrándolo con una moral intachable (González Cruz, 2003:270).<sup>3</sup> Este registro que se redujo a loas al presidente y a su gabinete, a los

---

<sup>2</sup> 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 dan como resultado el encuentro de materiales de una gran riqueza visual y de gran calidad en su factura.

<sup>3</sup> 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. Se ha ido documentando poco a poco este *statu quo* de los fotógrafos en la época de gran censura y contención en donde la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP), funcionó como cincho para evitar las críticas

avances y modernidades urbanas, a los complejos turísticos en desarrollo (como Acapulco), a las grandes obras de infraestructura (carreteras, puentes, caminos, hidroeléctricas), no se cuestionaba para nada, tampoco repararon en el daño social que se estaba llevando a cabo. Algunos fotógrafos se mantuvieron entre dos aguas, a veces dotando de imágenes a los diarios y revistas y a la par trabajaron con dedicación sus temas, conservando la conciencia del contexto histórico.<sup>4</sup> Es justo 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, esas sí más críticas al régimen y las contradicciones sociales, políticas o culturales en turno. (Morales, 2004, 205; Del Castillo, 2011:206).

Rodrigo Moya lo conservaba a modo de testimonio de algún momento histórico o evento significativo de la vida nacional en donde se trabajaba por un lado la secuencia o imágenes solicitadas por el medio editorial, y por otro se captaban las imágenes que la conciencia social de cada fotógrafo lo requería, Y ¿a dónde fueron a dar las fotografías de esos diarios y revistas? Algunos aún las conservan en sus archivos institucionales como *El Universal*, *Excelsior*, *Novedades*, otros más no tenemos noticia, pero sabemos que muchos negativos se quedaron en manos de los editores, seguramente ahora ya perdidos. Otros se conservaron en los acervos de los propios fotógrafos como el de Nacho López (ahora en el SINAFO, FOTOTECA-INAH); el de Héctor García su archivo está resguardado por la familia con su esposa María García al frente y sus hijos. (Navarro, 2012a:192; 2012b:188); y Rodrigo Moya con Susan Flaherty que han realizado esfuerzos increíbles por conservar y difundir sus materiales, siendo muy generosos con ellos apoyando causas como la nuestra en cada momento solicitado. (Casanova, 2004:50; Morales *et al.*, 2004:205; Del Castillo, 2006:32).

---

fuera del régimen y su alineación concreta. Tema estudiado por Oralia García Cárdenas en su tesis doctoral de la línea de investigación Historia social e Imagen, ENAH-INAH, en curso.

<sup>4</sup> Rodrigo Moya lo ha repetido en otra sesión que nos ha impartido, así como en los libros que han escrito sobre él Alfonso Morales, Alberto del Castillo y otros investigadores, aparece este término de “la doble cámara”, que aclara el esfuerzo de sobrevivencia de esos fotoperiodistas. Por su parte, Enrique Bordes Mangel me comentó en persona que nunca aceptó los sobres con dinero que llegaban a su casa, él los devolvía. Es con *El Mariachito*, fotógrafo de Echeverría en donde podemos observar la otra mirada, la del poder en donde alienado con el presidencialismo trabajaba documentando hechos que actualmente nos dan luz sobre el 68 estudiantil mexicano, cuando en su momento buscaban estar de parte del régimen, hoy son parte de la innegable fuerza de la imagen que apoya el relato de los muertos y heridos del 68 en Tlatelolco.

El acervo de Enrique Bordes Mangel, se vendió la parte sustancial de las marchas en el 68 y el 71 a un coleccionista de Estados Unidos, el resto de su material lo encontramos ahora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, bajo resguardo y ordenamiento de Maricela González Cruz Manjarrez.

Con el movimiento estudiantil del 68, los medios impresos en el país tuvieron un freno explícito ante cualquier crítica 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 mucho más profunda y recalcitrante. La gesta del diario *unomásuno*, después del golpe a la cooperativa de *Excélsior* con Julio Scherer a la cabeza(1995:105) durante el echeverrismo, aunado a la creación del periódico *La Jornada*, permitieron la inserción de un nuevo discurso visual de las imágenes, que John Mraz y Ariel Arnal le otorgaron el nombre del “nuevo fotoperiodismo mexicano” (Mraz y Arnal, 1996:141).<sup>5</sup>

Esas huellas visuales, producto de la fotoquímica, aunadas a un movimiento social disonante, dieron paso al inicio del estudio de la fotografía desde los ámbitos que van de la historia a la historia del arte, a la crítica de arte, a la sociología del arte y/o la historia social, a la historia cultural, a las mentalidades, a la de género, a la historia de la mirada, la historia gráfica, la fotohistoria, la historia de la visualidad y un sinfín de matices que podemos evocar tan grande como el cúmulo de imágenes que se han realizado en su tiempo y forma y que depende de la necesidad del investigador y de sus formas de análisis tan ricas como la imagen en sí misma, o aún más, cuando se llega a contextualizar.

Es sin duda 1978 el disparador de esta nueva mirada sobre la fotohistoria y sus caminos, otros eventos permitieron que se viera a la fotografía desde un nuevo ángulo: la Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea, el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, promovidos por el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF). Ahora el Centro de la Imagen ha reafirmado su papel rector en el resguardo y la investigación del medio, los archivos del CMF se encuentran ahí conservados, cuidados y catalogados; aunados a sus tareas del impulso a nuevas formas de ver y de mostrar la fotografía, de tener una biblioteca especializada en

---

<sup>5</sup> Otros autores que han trabajado el tema son Gallegos, 2011; Del Castillo y Flores, 2012; Rodríguez Aguilar, 2012.

fotografía, y con ello dan cabida a los archivos y sus resguardos institucionales, tan importantes para el patrimonio nacional, porque son memoria, son identidad, son forja y serán más en la medida que los consultemos y analicemos con interés y ahínco al lograr que las imágenes hagan su gran labor documental, histórica y estética. Así entre los estratos de los archivos nacionales y los acervos particulares podemos abreviar a profundizar nuestra historia política, social, cultural, pero también cotidiana, que eso es lo que aún falta por ahondar (Monroy, 2020).

El investigador Ariel Arnal ha señalado que la fotografía es un “retazo de la realidad” (2010:41), y en más de un sentido tiene razón, dado que la imagen es captada en una fracción de segundo, desde un ángulo y una propuesta visual con un encuadre determinado, con la composición elegida, la apertura de diafragma y el tiempo de disparo destinados para una fotografía. Ahí no sólo reconocemos la imagen, sino al individuo que la creó, en su tiempo y forma. Debo señalar que esos “retazos de realidad” nos dan mucho sentido a nuestros quehaceres, revisar la historia, obtener nuevas versiones de viejos temas como lo hemos hecho al visitar la Decena Trágica, la Revolución y posrevolución mexicana, o las fotografías contestatarias de fin del siglo XX y de este alterado, enrojecido y polémico siglo XXI.

Asimismo, estamos ante nuevos temas a la luz de nuevas formas como lo es la fotografía digital. Todos esos retazos los debemos considerar como un patrimonio nacional, irreplicable, contundente, y necesario para confirmar su veracidad, pero que nos permiten reconstruir escenarios, personajes, momentos históricos, vida cotidiana, historias de mujeres, historias de la infancia, e incluso ahora documentan la presencia del nuevo feminismo, de la necesidad de alterar la historia, de las desapariciones forzadas y de los feminicidios. Todo ello, entra en el carril de la historia de la mirada, de la visualidad de un país, que busca refrendar cada vez más su identidad dentro de un mundo globalizado. En dónde se comparten los abusos, pero con formas específicas por región o por ciudad, es ahí en donde ponemos el dedo en la llaga. Pues compartimos pobreza, abuso, desdén, pero la forma de encontrar soluciones, de buscar mejores oportunidades nos hermana con otras naciones, pero también son retazos de realidad con una visión distintiva, diversa, con formas de lucha que se erigieron desde hace siglos, y se consolidaron con la revuelta armada, más aún con las

luchas actuales de hombres y mujeres. Es así, que no hemos cejado en esta búsqueda de justicia, democracia y unidad, pero con sus claros matices en los pedazos de realidad que nos circundan, por ejemplo, desde el rojo incandescente de la fotografía de la nota roja propiciada por el desencuentro con el crimen organizado, hasta el rosa mexicano sulfúrico que se presenta con las desapariciones y los feminicidios. Ahí está el detalle distintivo de nuestra historia.

Aunado a la lectura de la imagen dentro de su círculo de producción es importante el trabajo vinculado con las fuentes hemerográficas, lo cual nos puede acercar a la luz del momento creativo, informativo o documental. Pero también a la estética del momento, cualquiera que ésta sea: innovadora, vanguardista, repetitiva, acartonada, pero sobre todo en el diarismo se muestra una corriente hegemónica como se dio en los años cincuenta, sesenta que se convirtió en loas al presidencialismo de dónde nadie podría moverse pues dejaría de “salir en la foto”. Elemento que detonó y se craqueló para fines de los años sesenta al momento en que se impusieron nuevas formas en el discurso político, social, cultural y visual no hegemónico, que privó hacia fines del siglo XX.

En este sentido lo que nos hace falta aunque ya hay trabajos que abundan sobre ciertos temas, es acercarse a los archivos en general, pero en particular es sustancial rescatar los acervos de los fotógrafos de prensa, para escudriñar aquellas imágenes que no se entregaron a los diarios y periódicos. Acervos particulares que los familiares resguardan eventualmente con el interés de venderlos a algún postor o bien de conservar la memoria visual recreada por sus familiares. Esos archivos están por ahí esperando ser recuperados, para ser estudiados con profundidad, tenemos por ejemplo el de los Hermanos Cachú, --estudiado por Nidia Balcázar--, el de *Mariachito*, que se encuentra en la UNAM y que Oralia García lo ha trabajado afanosamente más allá de esa frontera; al igual que el de Aurelio “El Chato” Montes de Oca, el de Antonio Caballero rescatado por Alfonso Morales, el de Jesús Fonseca del diario *Universal* que nos permitió conocer más a fondo imágenes del 68 inéditas, que conservó en su acervo y que ahora el diario vende a costos altísimos, lo que impide su análisis cuantioso. El de Genaro Olivares con una foto que le dio la vuelta al mundo y dejó negativos valiosos en 35 mm que están en manos de su familia, hasta dónde sé. Este fotógrafo era yerno

de AV Casasola, rodeado de cuñados, hijos, sobrinos todos fotógrafos. Así hay muchos más por identificar y rescatar de esos fotorreporteros de los años cincuenta y sesenta que merecen sí un estudio más profundo y que tendremos que encontrar las herramientas y las formas de trabajo adecuadas a las limitaciones sean familiares o institucionales. Ahí hay muchas historias que contar.

Todo ello sin contar con los cientos y miles de imágenes que se resguardan en los Estados, ya sean de fotógrafos estatales, locales, municipales y que tienen una memoria regional resguardada. Los que Luis González y González ha llamado historia *matria*, y que el investigador Carlos Martínez Assad le ha puesto el nombre simbólico “los sentimientos de la región” (Martínez Assad, 2001), porque ahí están resguardados esperando un(a) historiador(a) con la intención de trabajar esas historias de vida que resguardan desde los negativos y positivos, como el de los fotógrafos Salmerón en Guerrero (Jiménez-Villela) o la primera fotógrafa de la Revolución: *Sara Castrejón* de Telolopan, Guerrero, (Villela, 2010), también la presencia de *La Fotografía Artística Guerra* en Yucatán (Rodríguez, Tovalín, et al, 2018, 316 pp), o bien el fotoartista llamado *Smart* (Rodríguez, Tovalín, et al; 2020), o *El Estudio Fotográfico Luna* con tres generaciones de fotógrafos retratistas en donde Gabriela Itzagueri Mendoza analiza miles de fotografías para encontrar los cambios estructurales e icónicos del discurso visual de un estudio fotográfico, con soluciones acordes a cada etapa del desarrollo en la fotografía y de la propia ciudad de Aguascalientes (Mendoza, 2021, en proceso).

Uno de los últimos hallazgos de historia regional o *matria* es el realizado por Alejandro Pérez Cervantes en torno a un fotógrafo de Saltillo, Coahuila, llamado Gabriel Berumen, quien se dedicó a digitalizar cientos de imágenes en un momento, formato 120 y 35 mm que empezaron a utilizarse en la década de los sesenta cuando trabajaba en *El Heraldo de Saltillo*. Comenta Pérez cervantes que:

Estas imágenes en su mayoría implicaban aspectos de la vida de nuestra ciudad en la dimensión cívica, deportiva, arquitectónica, cultural, política, festiva constituyéndose en un acervo invaluable no sólo en cuanto a lo historiográfico, sino como un medio de conocimiento de nuestro pasado remoto e inmediato, de sus usos y costumbres, su evolución, sus cambios y aboliciones. (Pérez Cervantes, 2017:25).



Esto es solo una pequeña muestra de lo que se puede realizar y se está trabajando actualmente. Porque cada una de estas partes son fundamentales para el rompecabezas local y nacional, esta historia *matria* nos conforma y forma parte del legado y el patrimonio nacional de un gran valor. (Monroy, 2019:153-192)

### **Tres: el cierre**

Actualmente en la era digital sabemos que puede obtenerse una imagen fotográfica sin necesidad de que exista esa “realidad”. La fotografía química o analógica partía de la presencia tangible, construida o no de esa “realidad”, acomodada por el autor, por el fotodocumentalista o el fotógrafo. El investigador Alejandro Castellanos hace años abordó el tema de la posfotografía y la planteó como un proceso, una forma de conocimiento que solo alcanza cierto grado de certidumbre bajo campos específicos como el arte, la ciencia o el periodismo, pues con la fotografía digital no es necesaria la presencia o existencia de los objetos, personas o escenas, existen sí en el mundo virtual y con eso es suficiente para generar su presencia visual. (Castellanos, 2004:335-336).

Sea pues esta diferencia lo que permite observar que los fotógrafos sobre todo de prensa o documentales deben ser muy certeros con sus imágenes, evitar alterar o trucar la representación con manipulaciones posteriores, ya sea en el cuarto oscuro —en su momento y actualmente con el *photoshop*. John Mraz nos ha mostrado una clara manera de evidenciar si una imagen ha tenido alteraciones de inclusión de algo o deslegitimación de su contenido. Porque para cada candado hay una llave, y los mismos expertos han desarrollado la herramienta que confirme la presencia o no de alteraciones, con datos muy científicos, desde geográficos, así como del tipo de cámara y características técnicas con las que fue captada la o las imágenes. Son metodologías y conceptos diferentes en cada caso y en un momento dado serán indispensables en el análisis de las imágenes, su historia y su desarrollo.

Las imágenes que circulan en la internet y en las redes contienen elementos informativos que develan su veracidad o solamente su verosimilitud. También entrarán en tela de juicio imágenes, su estética y la certeza de su función documental. Actualmente hemos asistido a un cúmulo de imágenes que permiten ver un evento

desde diferentes ángulos, un secuestro o intento de se ha evitado que se convierta en desaparición gracias a su presencia e inmediatez en las redes. Recordemos el caso de Sandino Bucio quien el día 28 de noviembre de 2014 a las cinco de la tarde fue “levantado” en Ciudad Universitaria de la UNAM, en el marco de los desaparecidos de Ayotzinapa. Gracias a un video de otro alumno que pasaba en el momento del secuestro lo captó con su celular y se pudo registrar los gritos, los empujones y el intento de subirlo a un auto de manera arbitraria. Gritó su nombre él era conocido en el medio y eso me parece que fue lo que evitó su desaparición. El video circuló de inmediato en las redes sociales y gracias a ello la denuncia fue muy efectiva, fue liberado y se mantuvo vivo.<sup>6</sup>

De este modo al recuperar la posibilidad de estudio de las imágenes que se producen para la prensa tanto digitales como imágenes fijas o como videos que documentan una realidad particular con intenciones informativas, podemos encontrar una cantidad de variables que vale la pena considerar. En particular el formato y la manera en que fue realizado pierde importancia, eventualmente, ante el valor documental y la carga de “verdad” que contiene. Es por ello, también importante tener la certidumbre de que ese documento es fidedigno, sea por su origen muchas veces de algún testigo que graba o dispone de la imagen, lo que se hace indispensable para que circule la información correctamente. Ha pasado infinidad de veces que circulan videos del pasado, haciéndolos pasar por evidencia reciente de algún hecho alterando su veracidad, por lo que sí amerita que el investigador e historiador se documente de manera veraz y oportuna, como un periodista verifica sus fuentes. Más ahora en el análisis y estudio de la historia reciente.

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, documentales o de denuncia no pueden ser alteradas de manera artera o

---

<sup>6</sup> El video que se ha difundido en las redes sociales es posible ver su versión en: “Secuestran. Detienen a Sandino Bucio poeta y activista de Ayotzinapa y del movimiento Yo soy 132”, [www.youtube.com/watch?v=vtmBjGUlyY0](http://www.youtube.com/watch?v=vtmBjGUlyY0). Por otro lado, la periodista Carmen Aristegui entrevistó a Sandino Bucio, [en](#) se puede ver su versión, *vid.*, “Acepta Sandino Bucio que participó en agresiones vs. policías. Teníamos que defendernos, dice...”, *vid.* <https://www.youtube.com/watch?v=wO6I2oygv4g>, consultado en noviembre 2014. De su salida de la cárcel está el video “Liberación.

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, así como nos deja un gran legado de aquellos inicios del análisis y rescate de la fotografía mexicana (Canales, 2018:116-126).

Es en ese 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. Obtener la mayor información posible sobre la imagen o grupo documental a estudiar. 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 [...] 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).

Si bien cada estudioso parte de un cúmulo de imágenes y por ende desarrolla 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. Es importante porque sobre todo pensemos en que cada día se crean millones de imágenes, decantarlas según la información que proveen, sus orígenes, sus certezas, sus contradicciones al compararlas con otras fuentes de la época, los testimonios y otros relatos.

Son elementos que será necesario decantar en material de archivos, de catalogación, de resguardo, las formas tendrán que irse creando acordes a las necesidades de cada época. Así como surgirán las formas de aprehensión de esas imágenes, surgirán sus resguardos, baúles cibernéticos y las herramientas necesarias para ir las analizando en bloque, por tema, por noticia, por fotógrafo, por medio editorial, por medio cibernético (*YouTube, Instagram, TikTok, etc., etc.*) por su forma (memes, fotogramas, videos, foto fija, neofotográfica), por la necesidad que tenga el investigador de incursionar en esos materiales.

Es por cierto uno de los elementos que podemos entender gracias a las palabras de Laura González cuando señala que:

Hacer una crítica de la fotografía digital implica cambiar los parámetros de juicio para comprender su diferencia efectiva con respecto a la fotografía analógica. Estamos ante otro modo de existencia de lo fotográfico que se desprende de otra ontología (imagen física *versus* código, visible *versus* invisible, papel *versus* pantalla), otra teleología (representar *versus* pertenecer) y otra economía (objetos *versus* signos). (González Flores, 2018:235)

Por ahora hay una gran tarea que realizar con los materiales que aún aguardan su hora de manera local, regional, institucional, particular, producto de la fotoquímica. Poder entrar en el territorio de lo digital es otra gran tarea que también hay que continuar con los temas que emergen en el día a día. Tareas hay, archivos también, el resguardo es necesario, la certeza de que son materiales de uso y resguardo justo porque son memoria, porque son retazos de nuestra realidad, pero más aún porque es patrimonio nacional, como parte de nuestra historia como documentos, históricos, sociales y estéticos, es lo que debemos tener en claro para poder proseguir con nuestra encomienda, con nuestra responsabilidad de recuperar y estudiar las imágenes para seguir manteniendo viva la memoria de nuestra múltiple y cromática historia nacional. ¡Porque insisto, la imagen nos ayuda a disparar la memoria y a conservar vivo aquellos momentos que no debemos olvidar!

### **Bibliohemerografía**

Aguilar Ochoa, Arturo (1996), *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, IIE-UNAM, México.

Arnal, Ariel (2010), *De tinta y plata. La fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910-1915*, INAH, México.

Burke, Peter (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Ed. Crítica, Barcelona.

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 fotonos: formas y estilos de la Mirada documental*, inah, México, pp. 17-42.

Canales, Claudia (2018), "La otra imagen histórica de la fotografía en México", en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, México, Nueva época, año 2, núm. 5, julio diciembre, pp. 116-126. Consultable en Mediateca del INAH. <https://recistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia>.

-----, (1980), *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, INAH-Secretaría de Educación Pública/Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato.

Casanova, Rosa, et al. (2004), *Rodrigo Moya, Fuera de Moda. Homenaje obra fotográfica 1955-1968*, Conaculta/ INAH, México.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise (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*, Yeuettlatolli, 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.

Castillo, Alberto del y Mónica Flores (2012), *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*, FCE/UNAM/Cuartoscuro, México.

Córdova, Carlos (2012), *Tríptico 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.

Debroise, Olivier (1994), *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta, México.

Escorza, Daniel (2014), *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, INAH, México.

Gallegos, Luis Jorge (2011), *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, prologado por 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, México.

González Cruz Manjarrez, Maricela (2003), *Juan Guzmán en México, fotoperiodismo modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, tesis de maestría inédita, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México.

-----, (2008), "Un joven octogenario" *Cuartoscuro*, 87, enero-marzo, pp. 6-12.

González Flores, Laura (2018), *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* Heder, Desiertas Ediciones, Col. Luz del Norte, Saltillo, Coahuila.

Jiménez Blanca y Samuel Villela (1998), *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, INAH, México.

Martínez Assad, Carlos (2003), *Los sentimientos de la región: del viejo centralismo a la nueva pluralidad*, Océano, México.

Massé, Patricia, (1998), *Simulacro y elegancia en las tarjetas de visita. La compañía Cruces y Campa*, INAH, México.

Mendoza Sánchez, Gabriela Itzagueri (2020), *Memoria e Imágenes: El Estudio Fotográfico de Luna en Aguascalientes, 1948-2008*, Doctorado en estudio socioculturales, línea de inv. en Historia Social y Cultural, en curso. Aguascalientes, Aguascalientes.

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 (2020) *Expresiones fotodocumentales y de la fotografía en Latinoamérica, visto desde México*, Centro de la Imagen, México, en prensa.

Monroy Nasr, Rebeca, *et al* (2019), “La fotografía un dispositivo cultural, para difundir, documentar y recrear una realidad”, en *La política pública de la cultura*, Bolfy Cottom, coord., Colegio Nacional, Tirant lo Blanch, México, pp. 153-192.

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, 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 fotonos. Formas y estilos de la mirada documental*, INAH, México, pp. 123-178.

Montellano Ballesteros, Francisco (1994), *C.B. Waite. Fotógrafo. Una mirada diversa sobre México de principios del siglo XX*, CONACULTA-Grijalbo, 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*, Lunweg/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 *Excélsior (1958-1960)*, tesis de maestría inédita, ENAH/ INAH, México.

Negrete Álvarez, Claudia (2006), *Los hermanos Valleto. Fotógrafos entre siglos*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Pérez Cervantes, Alejandro (2017), *Los estatutos de la mirada*. Obra fotográfica de José Mora y Gabriel Berumen en el Estudio Mora y García, 1948-1977, Gobierno Municipal de Saltillo, Instituto Municipal de Cultura, Saltillo, Coahuila.

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, José Antonio, Alberto Tovalín, et al (2017), *La Fotografía Artística Guerra*, Fototeca Pedro Guerra de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) y la LXIII Legislatura de la Cámara de Diputados, Mérida, Yucatán.

Rodríguez, José Antonio, et al (2015), *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*", Museo Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Fundación Mary Street Jenkins, México.

Scherer, Julio (1995), *Estos años*, Océano, México.

Villela, Samuel (2010), *Sara Castrejón, fotógrafa de la Revolución*, INAH, México.

## **Mesografía**

Concurso (1992) y exposición (1994) de *Papeles de familia*, consultable en <http://papelesdefamilia.mx/>, consultado el 1 febrero del 2021.