

LA FRONTERA IMAGINARIA. USOS Y MANIPULACIONES DE LA FOTOGRAFÍA EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA EN MÉXICO*

Alberto del Castillo Troncoso
Instituto Mora

RESUMEN: *Este artículo analiza la importancia de la fotografía en la construcción de mitos y de imaginarios políticos y culturales en el caso de la historia de México en el siglo xx. Describe los contextos políticos y las estrategias editoriales que rodean al uso de la fotografía, los cuales abarcan distintos rubros como el registro, la parcialidad y la ficción.*

ABSTRACT: *This article looks into the importance of photography in the construction of myths and political and cultural "imaginaries" in twentieth century Mexican history. Also it describes the political contexts and the editorial strategies which are involved with the use of photography in different areas like recording, partiality and fiction.*

PALABRAS CLAVE: *Revolución, fotografía documental, representación, movimiento estudiantil*

KEY WORDS: *Revolution, Documental photography, Representation, Student movement*

INTRODUCCIÓN

El uso y circulación de las imágenes fotográficas se encuentra en una paradoja en la aldea global donde estamos inmersos: por un lado hemos avanzado un gran trecho en la lectura y comprensión de las fotografías, en función de una cada vez más sofisticada crítica histórica que ha incorporado las enseñanzas de la semiótica, la hermenéutica, la crítica fotográfica y la historia del arte, entre otras importantes aproximaciones. Sin embargo, por otro lado prevalece una carga nada desdeñable de ingenuidad en la recepción masiva de las imágenes, a las que grandes sectores de la población le siguen atribuyendo un valor documental en sí mismas.

*Agradezco los valiosos comentarios de los investigadores John Mraz y Ana María Serna para la realización de este trabajo.

Los ejemplos abundan. Cabe citar sólo dos recientes como muestra de una lista interminable que se extiende y amplía día con día.

Uno consiste en las fotografías que hace un par de años publicó el Pentágono mostrando los cadáveres destrozados de los hijos de Sadam Hussein, las cuales le dieron la vuelta al mundo y fueron consideradas por amplios sectores occidentales una prueba documental que certificaba el hecho. De esa manera trataron de contrarrestarse los rumores iraquíes, de gran efectividad en el territorio árabe, en cuanto a que en realidad se trataba de un montaje, una falsedad más inventada por el gobierno norteamericano.

En el otro extremo ideológico, pero bajo las mismas premisas epistemológicas, cabe recordar la fotografía que publicó el gobierno cubano en abril de 2007, en la cual puede verse a Fidel Castro cómodamente sentado en lo que parece ser una oficina y departiendo muy cordial con dos altos funcionarios chinos. Lo anterior era una evidente intención de enfatizar la recuperación de la salud del gobernante y desalentar a la oposición cubana en Miami, que por enésima vez lanzaba “campanas al vuelo” y daba por descontada la inminente muerte del comandante.

Los ejemplos, pues, se producen a diario y su contenido cambia de acuerdo con la situación. Sin embargo, el mensaje es el mismo y nos remite a considerar que la recepción masiva de la fotografía, en plena etapa posmoderna y digital, le sigue atribuyendo a la imagen fotográfica la connotación realista que ésta adquirió en la segunda mitad del siglo XIX [Ivins, 1992].

Este tipo de desfases entre la lectura crítica de las imágenes y las cualidades de su recepción podría explicarse como un asunto vinculado a la historia de las mentalidades. Esto es, se sabe que en contraste con el avance vertiginoso de la tecnología, la visión del mundo de las personas sigue un proceso mucho más lento, en el cual las nuevas actitudes y comportamientos coexisten de manera caprichosa con todo tipo de resistencias, representadas por las creencias más antiguas y los ritos más primitivos [Jenkins, 1996].

En este artículo habremos de avanzar en esta paradoja y desarrollaremos una reflexión sobre la manera en como las fotografías resultan cada vez más un documento fundamental para la investigación histórica, en el sentido de aportar nuevos elementos para comprender un problema en un periodo determinado y, sin embargo, cómo también contribuye a la construcción de mitos en torno a estos problemas, de acuerdo con intereses políticos presentes a cada momento en el uso y manipulación de las imágenes.

De acuerdo con las premisas anteriores, plantearemos en este artículo tres apartados: en el primero, ubicaremos el contexto académico donde se han desarrollado las investigaciones en torno a una posible historia de la fotografía en México.

En el segundo, revisaremos el debate generado entre distintos investigadores en cuanto a uno de los casos más destacados en la historia de la fotografía en este país, representado por una fotografía de la Revolución publicada en su momento en la prensa capitalina y convertida durante décadas en icono de la participación femenina durante dicho episodio.

Por último, en un tercer apartado abordaremos el caso de una fotografía sobre la coyuntura del movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México. La foto en cuestión es muy significativa, ya que procede de la lente de Manuel Gutiérrez, un fotógrafo muy cercano a Luis Echeverría Álvarez quien fue designado por el propio secretario de Gobernación para registrar distintos episodios del movimiento. La foto capta cuando los líderes del mismo fueron detenidos.

Ambas fotografías son analizadas a partir de sus respectivos contextos políticos y culturales. La Revolución mexicana generó un nuevo ciclo político e historiográfico que se extendió a todo el siglo xx, mientras el movimiento estudiantil de 1968 representó un primer cuestionamiento de dicho ciclo y la búsqueda de nuevos derroteros políticos y sobre todo culturales para el país. A lo largo de este artículo mostraremos algunas posibilidades de contacto entre las miradas de los investigadores y los periodistas, así como las de sus inevitables desencuentros.

EL SURGIMIENTO DE UNA FOTO-HISTORIA EN MÉXICO

La incorporación de la imagen en general y la fotografía en particular como documentos para la investigación histórica ha tenido que enfrentar los prejuicios de una historiografía occidental basada, casi exclusivamente, en el documento escrito, algo que ha mostrado recientemente Peter Burke [2001].

El reconocimiento a la fotografía por parte de la mirada histórica y museográfica, así como la primera exposición fotográfica con Beaumont Newhall en el Museo de Arte Moderno en Nueva York en 1937, legitimaron el quehacer de los profesionales de la lente y aceleró la revisión histórica de archivos públicos y privados en Europa, Norteamérica y América Latina [2002].

En el terreno académico y en lo que se refiere a México, la investigación fohistórica ha crecido notablemente a partir de los ochenta del siglo pasado. La labor de los investigadores en general y los historiadores en particular se ha centrado tanto en rescatar la obra de algunos autores como en comprender problemas relevantes de la historia política y cultural del país.

Un avance interesante de estos trabajos puede verse en el número dedicado a México por la prestigiada revista *History of Photography*, correspondiente a la primavera de 1996, publicada por la Universidad de Oxford y coordinada en aquella ocasión por el investigador John Mraz, en su calidad de editor invitado.

Dicho número incluyó la reflexión de algunos destacados historiadores, escritores y antropólogos tanto mexicanos como extranjeros sobre la realidad mexicana, lo que permitió la revisión de algunos aspectos investigados por esta historia en las dos últimas décadas del siglo pasado, y la visualización de distintos problemas relevantes para la historiografía del país.¹

De hecho, a partir de los ochenta la renovación alcanzó a la academia y se produjeron importantes aportaciones como resultado de seminarios de tesis e investigaciones de posgrado. Un grupo importante de trabajos irrumpió en la escena editorial y fue publicado por distintas universidades y editoriales.²

Con ello, la foto adquirió carta de identidad en la academia mexicana y fueron cada vez más frecuentes las propuestas de investigación que rescataron un uso documental y crítico de las imágenes fotográficas.³

Una vertiente paralela que contribuyó a revalorar el trabajo de los fotógrafos ha atravesado espacios tan distintos como los museos o las mesas de redacción de los periódicos. Respecto a los primeros, cabe destacar la manera en cómo a partir de los ochenta algunos departamentos de fotografía comenzaron a cambiar sus clasificaciones temáticas y las sustituyeron por índices autorales.⁴

¹ *History of Photography*, núm. 20, marzo de 1996, editado por John Mraz. Otras publicaciones colectivas que reforzaron este proceso fueron el Dossier de la revista *Cuicuilco*, núm. 13, y la obra de Monroy [2003]. En ambos pueden consultarse distintos avances de investigación sobre estos temas, realizados en la última década del siglo xx.

² Entre otros, caben mencionar los trabajos de Aguilar [1996], Canales [1998], Massé [1998], Arnal [2001], Figarella [2002], González [2003], Dorotinsky [2003] y Monroy [2003]. Estos autores elaboraron su reflexión sobre la brecha abierta por Casanova y Debroyse [1987], un sugerente ensayo sobre los orígenes de la fotografía en México. No está por demás decir que las listas que aquí se proporcionan no poseen un carácter exhaustivo y enfatizan la aportación y peso de una generación en este tipo de temas. Estamos conscientes de haber omitido textos que representan aportaciones importantes al tema pero, por razones de espacio, resultarían imposibles de describir en este artículo.

³ Este desarrollo ha implicado la diversificación de aparatos críticos en donde confluyen la hermeneútica y la semiótica con otro tipo de disciplinas y consideraciones teóricas y metodológicas, procedentes tanto de la historia social y cultural como de la historia del arte. Al respecto véase a Mirzoeff [2005:77-96].

⁴ Estos cambios en las lecturas e interpretaciones hacia las fotografías se producen y renuevan constantemente, como parte de nuevas premisas generadas desde la perspectiva del presente. Al respecto, resulta significativo el notable ejemplo sobre el caso de Teresa Capac, una mujer de la élite peruana que se retrató en Lima en los sesenta del siglo xix posteriormente viajó a Europa y conservó su foto como una prueba de prestigio, estatus y reconocimiento social obtenidos en su natal Perú. Dicha imagen puede consultarse un siglo y medio después en el Museo del Hombre, en París, bajo la etiqueta "Tipos raciales". Al respecto, véase a Poole [1997:76-79].

En el segundo caso, resulta importante verificar el auge del llamado “nuevo fotoperiodismo”, que rescató los créditos de los fotógrafos y propuso nuevas miradas editoriales capaces de revisar las imágenes y compartirlas desde los lectores con otros enfoques y alternativas críticas [v. Debroise, 1994:21-24; Mraz, 1996.46-90].

Como parte de este proceso, durante los ochenta resultó cada vez más frecuente la incursión de los fotoperiodistas en galerías artísticas y exposiciones museográficas. Al respecto, cabe mencionar el siguiente ejemplo: Rodrigo Moya, uno de los fotoperiodistas más importantes de mediados del siglo xx ha declarado que durante su periodo profesionalmente activo, entre 1955 y 1968, nunca tuvo una exposición individual de su trabajo en galería o museo alguno; es más: ni siquiera se le ocurrió tal idea, toda vez que la norma en aquella época señalaba que el mejor espacio para la foto era el propio periódico en donde se laboraba y ese era el más grande premio para cualquier fotógrafo [entrevista personal, 9 de junio de 2006].

En la actualidad y en contraste básico para este análisis, puede señalarse que fotógrafos documentalistas, por ejemplo Francisco Mata Rosas o Eniac Martínez Ulloa, quienes cuentan con toda una trayectoria fotoperiodística, trabajan sus ensayos fotográficos durante varios años, los publican como libros y los exponen en galerías y museos a manera de resultado natural derivado de sus propios procesos de trabajo [2000].

LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN ICONO

La irrupción de la violencia revolucionaria en 1910 con líderes como Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Francisco Villa y Emiliano Zapata, y la transformación de aquélla en instituciones estables un par de décadas después, representa el acontecimiento fundador de la historia política y cultural del México contemporáneo.

Todavía en la actualidad, los tres partidos políticos más importantes del país, es decir el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el Partido de la Revolución Democrática (PRD) y el Partido Acción Nacional (PAN), reivindican desde sus distintas posturas políticas e ideológicas a estos próceres de la Revolución. Los dos primeros que representan, al menos en el discurso, una política de centro-izquierda, llevan presente a la Revolución incluso en sus propias siglas.

El PAN reivindica a nivel discursivo la tradición democrática de Francisco I. Madero; el PRI se identifica con los grupos sonorenses que triunfaron en el movimiento armado, representados por Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles; y el PRD alimenta la leyenda de los héroes revolucionarios derrotados que se convirtieron en figuras de la cultura popular, esto es, Francisco Villa y Emiliano Zapata

La primera revolución social del siglo xx fue ampliamente recreada por fotógrafos aficionados y profesionales, locales y extranjeros, quienes divulgaron sus imágenes en tarjetas postales, estereoscópicas, álbumes familiares, periódicos y revistas ilustradas. A lo largo de la Revolución adquirieron notoriedad y visibilidad nuevos actores sociales, provenientes en su mayoría de las clases populares, que en los años anteriores habían sido omitidos y, en el mejor de los casos, captados bajo el sesgo de ciertas visiones estigmatizadoras o folclorizantes, como las miradas criminológica y antropométrica características de finales del siglo xix.

Distintos fotógrafos nacionales y extranjeros cubrieron las campañas de los líderes revolucionarios, como reporteros de guerra o por una cercanía muy estrecha con la violencia cotidiana y los campamentos y batallas revolucionarias, y aportaron su visión de los acontecimientos con miradas profundas y complejas.

Francisco I. Madero, en la etapa de su levantamiento armado en la frontera norte de México; y Francisco Villa, en su calidad de comandante de la División del Norte, representaron probablemente los dos casos de líderes con una conciencia más clara en torno al poder mediático de las imágenes. El caso opuesto ocurrió con Emiliano Zapata, quien careció de una estrategia política en torno a la divulgación de su figura. Toda una ironía, si consideramos que casi un siglo después un “discípulo” suyo llevó hasta el extremo el manejo propagandístico en los medios en Chiapas.⁵

Un fenómeno de recuperación oficial de la memoria fotográfica revolucionaria en México puede ubicarse en 1978, al crearse la Fototeca Nacional, para lo cual se rescató como sede el convento de San Francisco, en Hidalgo, y se adquirió formalmente el archivo fotográfico de la Agencia Casasola, en donde se encontraba una parte importante de la memoria histórica de la Revolución Mexicana.⁶

De manera significativa, ambos hechos se registraron durante la administración del entonces presidente José López Portillo, periodo considerado historiográficamente el último gobierno “revolucionario”, esto es, que se reconocía como heredero de la gesta épica de 1910. Cabe recordar que en los gobiernos posteriores se inició un nuevo ciclo histórico vinculado al neoliberalismo económico y la categoría histórica “Revolución Mexicana” se fue pulverizando, hasta convertirse en una simple efeméride deportiva durante el régimen de Vicente Fox (2000-2006).

Por todo ello, no resulta casual que un gobierno priísta tomara la decisión, a finales de los setenta, de preservar el archivo Casasola y resguardarlo bajo el

⁵ Un análisis en torno a Madero y la comandancia general del ejército revolucionario en la frontera norte puede consultarse en la investigación de Berumen [2003:38-42]. La trayectoria cinematográfica de Villa ha sido revisada por Reyes [1985:78-94].

⁶ Como parte del mismo proceso, en 1978 se celebró el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía y se realizó la primera gran exposición sobre estos temas [Meyer, 1978].

manto de la bóveda oficial de la Fototeca, ya que durante una buena parte del siglo xx se consideró a este archivo la memoria oficial por excelencia de los hechos revolucionarios.

A lo largo de varias décadas, una historiografía escrita a la medida del poder fue tejiendo los hilos de una visión lineal que tomaba como estaciones fundamentales a personajes como Madero, Carranza, Obregón y Calles, e incorporaba en el mismo paquete las figuras de Zapata y Villa, haciendo caso omiso de todo tipo de matices y contradicciones.

El llamado “mito” Casasola ilustra, de manera paradigmática, la pretensión oficial para reducir la historia de la Revolución a unas cuantas imágenes. El primer intento de comercializar el trabajo de la agencia fotográfica —creada por Agustín Víctor en 1911—, con la divulgación de un álbum ocurrió en los inicios de los veinte, pero fracasó rotundamente. Quizá la cercanía de la población civil con la violencia experimentada en años anteriores era todavía muy directa como para darle otro sentido a las imágenes.⁷

En cambio, dos décadas después el álbum Casasola resultó ser todo un éxito y su presencia en el imaginario colectivo fue cada vez más importante. El trabajo de artistas, escritores, muralistas, fotógrafos y cineastas nacionales y extranjeros en torno a la gesta revolucionaria construyó una visión romántica y optimista que fructificó a lo largo de los años.⁸

Todavía en los sesenta, la obra se reprodujo masivamente y en varios tomos empastados que fueron vendidos a precios económicos en los supermercados, con el respaldo de toda una estrategia publicitaria apoyada en radio, prensa y televisión.

La fotografía documental mexicana tiene sus orígenes en los trabajos de Agustín Víctor Casasola, Eduardo Mehlado, Manuel Ramos y otros fotorreporteros que se formaron en lo profesional durante los últimos años del Porfiriato y que cubrieron periodísticamente la Revolución Mexicana durante la segunda década del siglo xx. Sin embargo, el caso de Casasola ha desplazado la atención de los demás. Una razón de este encumbramiento por parte de la historia oficial reside en que Agustín Víctor fundó la ya mencionada agencia fotográfica y muchos créditos de los demás fotógrafos que engrosaron el acervo se omitieron,

⁷ Casasola fundó en 1911 la Agencia Fotográfica Mexicana, que compraba y distribuía imágenes de diversos fotógrafos procedentes de la ciudad de México y el interior del país. En 1912 se transformó en la Agencia Mexicana de Información Fotográfica, cuyo acervo se convirtió posteriormente en el archivo Casasola.

⁸ Una lista incompleta abarca a los siguientes personajes: Edward Weston, Tina Modotti, Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo, Manuel Maples Arce, Diego Rivera, Frida Kahlo, Sergei Eisenstein y Paul Strand [Monroy, 2005].

por lo cual durante décadas esta heterogeneidad de aportaciones fotográficas se endosó erróneamente a la autoría exclusiva de Casasola.

Una fotografía de la agencia se convirtió en uno de los iconos más importantes de la Revolución y, a la postre, de la historia de la fotografía en México durante el siglo xx. Es la imagen de una mujer que fue identificada de inmediato por escritores y especialistas como el estereotipo de la soldadera o “Adelita”; fue considerada el símbolo más relevante de la participación femenina en la gesta revolucionaria y la construcción de la nueva nación.

Una muestra reciente de este proceso puede revisarse en un libro publicado por el INAH en 1999, en coedición con Editorial ERA titulado *Las soldaderas*, con una presentación de la escritora Elena Poniatowska. La portada contiene la fotografía en cuestión, y la contraportada anuncia de manera muy elocuente:

Borrosa es la imagen que tenemos de las soldaderas, los rostros indiferenciados de un coro que realza, por contraste, las bien iluminadas batallas y atrocidades de sus hombres. Sin embargo, ellas también fueron protagonistas de la Revolución Mexicana: sustento físico y moral de los ejércitos, arrojadas a las turbulencias de la guerra por su lealtad, su valentía o un futuro hecho pedazos tras el rapto y la violación, sin ellas quizá habrían sido otras las páginas de nuestra historia.

La fotografía se atribuyó durante décadas a Agustín Víctor Casasola. Durante todo ese tiempo la figura de esta mujer, asomándose por las escalerillas del vagón de un tren, fue asociada de manera positiva a los ideales revolucionarios y acompañó de manera orgullosa la reflexión de historiadores y académicos sobre los logros de la Revolución Mexicana (Foto 1).

En los noventa del siglo pasado, el investigador John Mraz cuestionó el uso histórico “mistificador” de esta imagen. No se limitó a las fotos publicadas, que sólo mostraban la figura recortada de la soldadera, y estudió la placa completa de la fotografía en el acervo de la Fototeca.

Entre otras obras de investigación histórica que utilizaron la imagen en forma muy conservadora, Mraz critica la serie titulada *Historia gráfica de México*, publicada en 1988 bajo la coordinación de Enrique Florescano y Héctor Aguilar Camín.⁹

⁹ El autor se refiere a esta obra de la siguiente manera: “Se publicaron 10 volúmenes con un tiraje de 11 mil ejemplares. Es ésta quizá la serie más decepcionante de todas. No hay ninguna relación entre imagen y texto. La investigación gráfica es bastante pobre: muchas de las fotos son ya muy conocidas, otras son de mala calidad o de poca importancia. La falla mayor es la ausencia total de cualquier anotación de los orígenes de las fotos; no se da ninguna información sobre los archivos o los autores” [Mraz, 1998:79].

FOTO 1

Mujeres en un vagón de la estación de trenes de Buenavista
en la Ciudad de México, 8 de abril de 1912

Autor: Jerónimo Hernández (antes atribuida a Agustín
Víctor Casasola).



Fondo: Casasola. SINAFO-Fototeca Nacional-INAH

En dicha obra se publica la famosa imagen de la “Adelita” bajo las siguientes condiciones:

La reproducen recortada, como casi siempre lo hacen, con el siguiente pie: “Adelita soldadera, una foto tomada por Agustín V. Casasola en 1910, muy pronto se convirtió en uno de los emblemas de la Revolución”. Hay muchísimos errores en el uso de esta imagen y en su pie. Primero, al recortar la imagen, se reduce también una foto histórica, o sea, la imagen capaz de iluminarnos en algún aspecto de la historia y se convierte en mito [*ibid.*:77-92].

En la foto completa, sin recortes, puede verse que la supuesta soldadera está acompañada por otras siete mujeres, la mayoría de pie y algunas incluso posando frente a la cámara. El historiador gráfico llegó a la provocadora conclusión de que se trataba de un grupo de prostitutas que viajaban en un vagón de las tropas federales leales al dictador Victoriano Huerta. Este planteamiento dejaba muy mal parada la imagen idílica de la soldadera revolucionaria como prototipo de la “Adelita” y la convertía en forma irónica en una prostituta ligada al ejército del odioso dictador.

En los inicios del siglo XXI, un grupo de historiadores encabezados por Emma García Krinsky emprendió una revisión historiográfica de la fotografía en México, con una mirada actualizada que discutía los avances registrados en la foto-historia en las últimas tres décadas y proponía otros enfoques y alternativas.

La nueva obra, publicada por la editorial española Lunwerg publicó la fotografía completa de las mujeres en el vagón con el siguiente pie de foto:

Escena capturada durante el movimiento de tropas federales en una estación ferroviaria de la Ciudad de México. Una versión editada de la misma en la que destaca el personaje que aparece en la extrema derecha se ha convertido en ícono de la “soldadera revolucionaria”. Ciudad de México, c. 1915 [2005:276].

Con este planteamiento, los autores pretendieron tomar distancia, tanto del mito oficial de la soldadera, avalado por distintos escritores e historiadores durante décadas, como la hipótesis reciente de Mraz en torno a las prostitutas; y en cambio, optaron por proporcionar el marco historiográfico de todo el proceso a los lectores para que éstos interpretaran el hecho y obtuvieran sus propias conclusiones.

En esta nueva lectura al famoso ícono revolucionario, la identificación de la estación de trenes y su localización en el tiempo ubicaba el carácter huertista del ferrocarril, pero dejaba una cierta ambigüedad respecto al perfil y profesión de las mujeres.

La vuelta de tuerca en torno a esta legendaria fotografía aparentemente sucedió en los primeros meses de 2006, con un artículo del investigador Miguel Ángel Morales en *Alquimia*, una revista especializada en estudios de historia de la fotografía.

En el nuevo texto, el autor ubica de una manera más precisa la publicación de la famosa imagen en un diario maderista, con fecha 6 de abril de 1912, y la describe como parte de un reportaje en el cual se señalaba la salida, hacia el norte, de las tropas del general Victoriano Huerta, de la estación Buenavista en la ciudad de México, para combatir al rebelde Pascual Orozco que se había levantado contra el régimen del presidente Madero en Chihuahua [2006:15-17].

En esta nueva versión se acredita como autor de la imagen a Jerónimo Hernández, miembro de la primera Asociación de Fotógrafos de Prensa y, sobre todo, se da un nuevo giro a esta historia al ratificar el carácter federal de las tropas, pero en esta ocasión asociándolo al presidente Madero, lo que le devuelve una cierta dignidad al icono revolucionario.

La anterior fue una breve semblanza en torno a esta importante imagen, que representa sólo una muestra del tipo de construcciones historiográficas que se elaboran permanentemente sobre las fotografías como fuentes documentales que aportan elementos para la comprensión de un problema y, a veces, su mitificación. Todo esto guarda relación con lo que Alfonso Morales ha descrito como las "condiciones de visibilidad de las imágenes", en las cuales sólo algunas fotografías privilegiadas se convertirán en iconos y el resto permanecerá en el más profundo anonimato.¹⁰

La Revolución Mexicana se transformó en una serie de instituciones políticas y el régimen heredero de la gesta épica gobernó al país durante varias décadas, generando estabilidad y una continuidad más o menos armónica que tuvo como su principal costo la ausencia de contrapesos democráticos.

El primer gran cuestionamiento a esta realidad corporativa del sistema político mexicano se produjo con el surgimiento del movimiento estudiantil más importante del siglo xx en la historia de México.¹¹

¹⁰ "En el terreno del fotoperiodismo, la maestría técnica, la fuerza expresiva o la oportunidad noticiosa no explican, por sí solas, la trascendencia de unas imágenes y el relegamiento de otras. La percepción y valoración de las obras de los reporteros gráficos están determinadas por eso que podríamos describir como condiciones de visibilidad: el entramado estructural, circunstancial y personal en que se sustenta el proceso que construye a partir del material gráfico, entrelazado con otras informaciones, un discurso público. Las imágenes fotoperiodísticas cobran importancia por el oficio que se advierte en las tomas, pero también por las maneras en que se editan y ponen a circular, y por la receptividad de los lectores-espectadores, que, aceptando o transformando su significado original deciden sobre su permanencia. Son complejos, cambiantes, caprichosos, en alguna medida inexplicables, los caminos que conducen a pocas de esas imágenes al ciclo de los iconos y a la mayoría al limbo de los archivos" [Morales, 2004:24 y s].

¹¹ Una primera llamada está representada por la rebelión de estudiantes, maestros, ferrocarrileros y petroleros contra el régimen corporativo en el otoño del descontento de 1958, la cual fue cubierta en forma importante por fotógrafos como Héctor García, los Hermanos Mayo, Enrique Bordes Mangel y Rodrigo Moya, entre otros.

La fotografía también desempeñó un papel importante en este nuevo episodio para la crítica histórica, en un contexto de nuevas certezas, pero también de grandes incertidumbres, como veremos a continuación.

EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DE 1968: ENTRE LA CRÍTICA Y EL MITO

En 1968 se celebraron en México los XIX Juegos Olímpicos. El Comité Organizador le dio enorme importancia a la fotografía y contrató a diversos fotógrafos nacionales y extranjeros para no sólo cubrir los eventos deportivos sino los muchos otros episodios que formaron parte de las actividades culturales. Cientos de fotógrafos cubrieron todo el trayecto de la antorcha olímpica, desde el puerto de Veracruz hasta la ciudad de México, pasando por ceremonias espectaculares en algunas zonas arqueológicas como las pirámides de Teotihuacan [v. Morales, 2005:181-267].

Como es ampliamente conocido, en ese mismo año emblemático se produjo otro acontecimiento que también ameritó el interés de los fotógrafos y que tuvo mayores repercusiones en la vida política mexicana. Se trata del movimiento estudiantil en la Ciudad de México entre julio y octubre, el cual trastornó los parámetros vigentes durante décadas en torno al tipo de vínculo que debía establecerse entre el régimen y los ciudadanos.

Los fotógrafos nacionales y extranjeros retrataron las manifestaciones juveniles y dieron cuenta lo mismo de la fiesta en las calles en agosto que de la brutal represión de la policía y el ejército en septiembre y, sobre todo, en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre.¹²

En la actualidad, existe consenso en señalar que el movimiento estudiantil representó la crisis política más importante del llamado “milagro mexicano” al reivindicar la necesidad de un estado de derecho en contraposición con el autoritarismo que se vivía en el país.

La masacre del 2 de octubre terminó con el sueño de un cambio democrático de toda una generación y abrió las puertas al surgimiento de una activa guerrilla rural y urbana en distintas partes del país, así como el inicio de la llamada “guerra sucia” durante los setenta, en la cual el ejército mexicano y otras fuerzas policíacas y clandestinas asesinaron a cerca de 600 personas.

El episodio de la guerra sucia fue estudiado por distintos investigadores contratados por la Fiscalía Especial para Movimientos Políticos y Sociales del

¹² La historiografía del movimiento estudiantil de 1968 es muy amplia y abarca distintos aspectos de la historia política y cultural del episodio. Una lista importante de textos de reflexión puede consultarse en Díaz [1999:138-150], publicada con motivo del aniversario número 30 del movimiento.

Pasado (FEMOSPP), creada por decreto presidencial de Vicente Fox en noviembre de 2001 y que revisó de manera atenta los archivos de la Dirección Federal de Seguridad de la Secretaría de Gobernación, actualmente bajo resguardo del Archivo General de la Nación.

Los resultados de este trabajo, que narra con lujo de detalle los crímenes y arbitrariedades cometidos por el ejército, sobre todo en Guerrero, al sur del país, fueron difundidos mediante internet por los propios investigadores en marzo de 2006, en una maniobra que aparentemente estuvo dirigida a impedir que el presidente Vicente Fox censurara la publicación del informe.

Como contraparte, debe señalarse que en los años setenta se inició también una reforma política que sentó las bases para fragmentar al régimen de partido que había gobernado al país durante varias décadas.

A cuarenta años de distancia, puede decirse que 1968 constituye una referencia muy relevante que sacudió la historia política del país al cuestionar el paradigma revolucionario como elemento imprescindible de identidad colectiva e introducir otro tipo de referencias cívicas que dieron cuerpo a distintas organizaciones ciudadanas independientes del régimen de partido, las cuales fueron cobrando fuerza a lo largo de las siguientes décadas.¹³

La cobertura fotográfica del movimiento fue amplia y diversa, lo que contradice un primer mito en torno al 68, según el cual el régimen habría impedido publicar de cualquier imagen, confiscado todos los archivos y destruido todas las fotografías de aquella coyuntura. Una primera investigación al respecto permite ubicar que los estrechos límites de la censura gubernamental no impidieron el registro visual de la lucha cotidiana llevada a cabo por estudiantes, profesores y otros grupos de la población civil entre julio y octubre de aquel año, aunque sí acotaron las coordenadas y encuadres de los distintos fotorreportajes [v. Castillo, 2004a, 2004b, s/f].

Entre múltiples posibilidades y opciones hemos elegido, a manera de muestra y para continuar con el ejercicio planteado en este trabajo, una sola fotografía en la que convergen distintas miradas e intereses, los cuales han proyectado interpretaciones distintas en los años recientes. Con ello solo pretendemos asomarnos con cautela a este complejo universo fotográfico y proporcionar un ejemplo de cómo se vincula la ficción y la realidad en una investigación histórica que trabaje con este tipo de materiales.

¹³ Este tipo de discusión fue iniciada por el historiador Daniel Cosío Villegas en las páginas de *Excélsior* en aquel verano del 68 y ha sido retomada por distintos políticos e intelectuales durante los últimos cuarenta años.

El movimiento del 68 despertó la atención no sólo de la prensa nacional e internacional, sino también de otros profesionales de la lente quienes captaron imágenes de aquella coyuntura por encargo de distintas dependencias gubernamentales. Es el caso de Manuel Gutiérrez, mejor conocido como *Mariachito* en el gremio fotoperiodístico, quien fue asignado por órdenes de Luis Echeverría, entonces secretario de Gobernación, para llevar a cabo un registro meticuloso de marchas, movilizaciones sociales y todo tipo de detenciones.

El uso de este archivo dio un giro sorprendente tras la muerte del fotógrafo, cuando su familia, que guardaba una parte significativa del mismo, conformada por cerca de 1 200 fotografías, lo puso a la venta y fue adquirido nada menos que por la UNAM, que lo puso a la consulta pública en el entonces Centro de Estudios Sobre la Universidad, hoy Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE).¹⁴

Vale la pena recordar las fechas para ubicar los distintos momentos de divulgación de las fotos de *Mariachito*: el material pasó a resguardo del Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM) el 4 de diciembre de 2000, con un pleno reconocimiento del autor de las imágenes, el fotoperiodista Manuel Gutiérrez.

Casi un año después, el 9 de diciembre de 2001, 24 fotos del archivo de *Mariachito* fueron publicadas en la revista *Proceso* en forma anónima y sin el crédito del CESU. Todas se refieren a la detención de estudiantes y líderes del Consejo Nacional de Huelga (CNH) por parte del ejército y el batallón Olimpia en Tlatelolco.

Destaca la imagen de la portada, en donde puede verse a Florencio López Osuna, representante de la Escuela Superior de Economía ante el CNH y único orador que alcanzó a terminar su discurso la tarde del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. El joven aparece semidesnudo y con el rostro golpeado. Atrás de él y en la parte derecha de la foto pueden verse a un miembro del batallón Olimpia, de perfil, a un soldado de espaldas y, al fondo, la hilera de estudiantes detenidos y maniatados contra la pared. Titular de la portada, "Tlatelolco 68. Las fotos ocultas", enfatiza el carácter anónimo y misterioso de las mismas y subraya su importancia periodística como fuente reveladora de hechos importantes y, hasta ese momento, inéditos.

La reportera San Juana Martínez, corresponsal de la revista en Madrid, en un artículo explica que recibió en su domicilio un paquete anónimo con las fotografías; posteriormente le hablaron por teléfono para confirmarle que eran imágenes del 2 de octubre y fueron tomadas por un fotógrafo al servicio de Luis Echeverría, secretario de Gobernación en aquel momento.

¹⁴ La viuda del fotógrafo ofreció el acervo directamente a las autoridades del CESU. El archivo consta de 1 200 fotografías. Muchas de ellas son negativos de 6 x 6, producto de una cámara Rolleiflex, aunque también se conserva una parte significativa en 35 mm.

FOTO 2

“Tlatelolco 68. Las fotos ocultas. Florencio López Osuna la noche del 2 de octubre”,
Manuel Gutiérrez Paredes.



Sin crédito, Proceso, 9 de diciembre de 2001

- ¿Qué le han parecido las fotos?
- Me parece un documento estremecedor. Es un material histórico de gran importancia. ¿Quién es usted? ¿Qué quiere?
- Queremos que salga a la luz pública. Queremos que se haga justicia. Buscamos una dimensión internacional.
- ¿Por qué?
- Porque aquí no se va a hacer justicia. Ya vio lo de Digna Ochoa. Las cloacas del sistema priísta están intactas.
- ¿No confía en el presidente Vicente Fox?
- No. Fox no hará nada. Ya transó con ellos [...]
- Quiero saber quién tomó las fotos.
- Las tomó un fotógrafo del gobierno. Yo no soy el autor.
- ¿Quién es el autor?
- Pregúntele a Luis Echeverría [*Proceso*, 9 de diciembre de 2001:13].

Varios elementos destacan en esta conversación y en el contexto del reportaje:

Es evidente que la revista le imprimió a las fotografías una lectura diseñada desde las coordenadas del presente. Esto implicaba la necesidad de remarcar la realidad inicial del gobierno foxista, como un régimen que estaba expuesto a todo tipo de presiones, entre las que destacaba tener que hacer concesiones al sector priísta y a piezas importantes del antiguo régimen para mantener la gobernabilidad del país.

Desde este punto de vista, mostrar dichas fotografías representaría para un sector importante de la opinión pública nacional e internacional una prueba documental de primer nivel, cuya divulgación en España crearía las condiciones internas y externas para fincar responsabilidades a los dirigentes políticos en el pasado reciente, tal y como había ocurrido en Chile y Argentina.¹⁵

La otra variable significativa consiste en ignorar en el texto al autor de las imágenes para subrayar al autor intelectual de las mismas y denunciarlo ante la opinión pública: Luis Echeverría Álvarez.

Cuatro meses después, en abril de 2002, se publicó la segunda edición del libro de Julio Scherer y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra II. Los rostros del 68*, por la editorial Nuevo Siglo Aguilar en coedición con la UNAM, que muestra 35 fotografías de Manuel Gutiérrez, otra vez sin la menor aclaración en cuanto a la adscripción institucional del acervo ni la identidad del fotógrafo. Por el contrario, en la contraportada del libro se insistió en el misterioso anonimato de las imágenes

¹⁵ En este contexto, resulta muy significativa la entrevista en el siguiente número de la revista al juez español Baltasar Garzón, quien opinó del material fotográfico que podría ser considerado prueba documental de un crimen de Estado. Al respecto, véase San Juana Martínez, "Fox, ante un compromiso ineludible" [2001b:24-27].

y se anunció como novedad editorial lo siguiente: “Esta nueva edición ofrece: las 35 fotos enviadas en forma anónima a San Juana Martínez, corresponsal de *Proceso* en España.”

De nueva cuenta destaca en el *dossier* fotográfico de este libro la sórdida imagen de López Osuna que aparece, como todas las demás fotografías, sin el crédito correspondiente del autor ni el acervo, y repitiendo la versión ya conocida del misterioso agente que hizo llegar el material al domicilio de la reportera.

Resulta importante señalar que dar a conocer estas fotografías en forma anónima sirvió para identificar a algunos protagonistas de las imágenes, pues diversos lectores acudieron al llamado de la revista y se animaron después de casi cuatro décadas a contar sus historias, lo que constituye una aportación muy importante al estudio del movimiento. Es el caso de diversos estudiantes no pertenecientes al CNH, pero detenidos en aquella ocasión en el tercer piso del edificio Chihuahua, como René Manning, Baltasar Doro Guadarrama, Enrique Espinoza y Jesús Gutiérrez, e incluso militares que estuvieron en la plaza aquella trágica tarde y aportan su testimonio, como Mario Alberto Sierra, un cabo miembro del Primer Batallón de Infantería del Cuerpo de Guardias Presidenciales en 1968 [*Proceso*, 16 de diciembre de 2001:9-11].

El caso más sobresaliente es el de Florencio López Osuna, quien fue identificado en la mesa de redacción de la revista *Proceso* con la ayuda de algunos ex líderes del movimiento, como Raúl Álvarez Garín, y posteriormente localizado por el reportero Pascal Beltrán del Río para indagar algunos datos de su biografía que pudieran dar contexto a la fotografía de la portada.

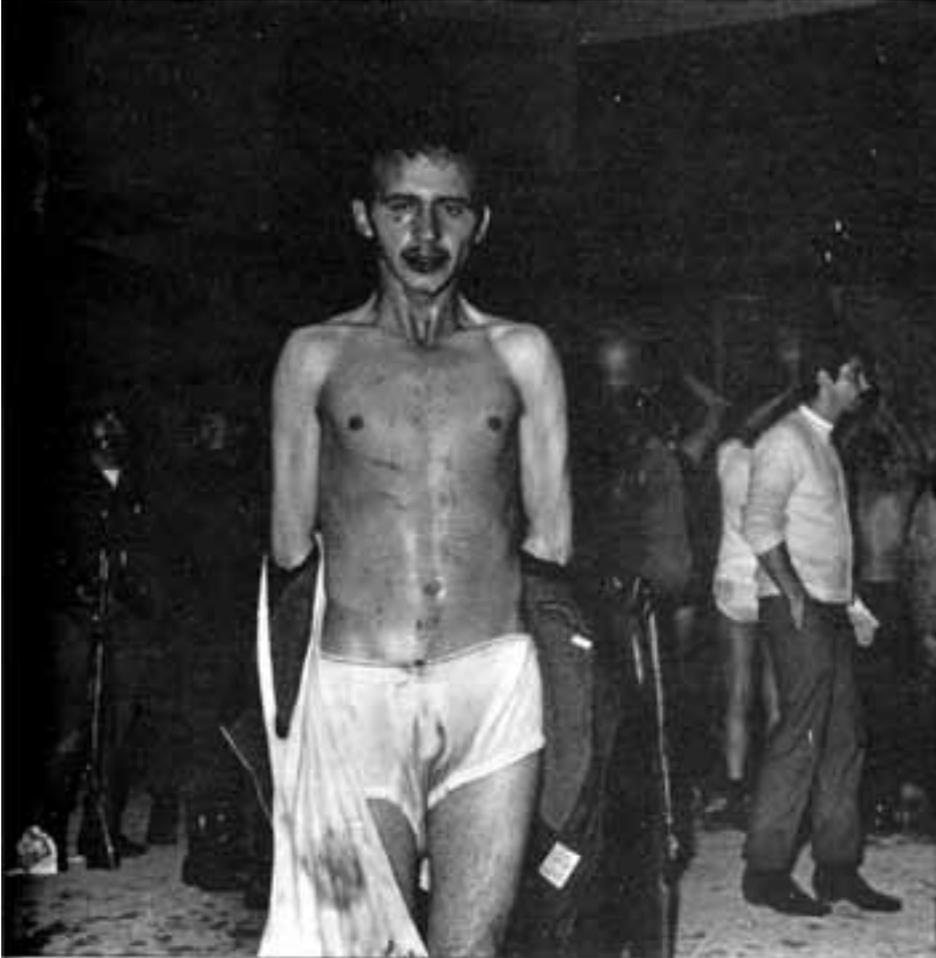
El relato del periodista es muy significativo, toda vez que aporta datos de primera mano que muestran la manera en que la fotografía anónima del sujeto detenido aquella tarde en Tlatelolco se convirtió en un documento histórico sobre una persona concreta, con nombre y apellido, y adquirió un sentido distinto para comprender el episodio estudiado:

Para ilustrar la portada del número 1310, el director Rafael Rodríguez Castañeda había optado por una de las fotos en las que aparece Florencio, la boca rota, las manos atadas, la angustia a flor de piel. La imagen era tan dramática que no era imaginable sin un texto de acompañamiento. Había que ponerle nombre al rostro. Pero, ¿cómo dar con López Osuna, a quien no conocía, un viernes de cierre, casi a media noche? Ningún exdirigente del 68 localizable a esa hora tenía su teléfono [...]. Casi resignado a no encontrarlo, alguien sugiere lo obvio: consultar el directorio telefónico. Pues sí, ahí estaba: *López Osuna, Florencio* [Beltrán, 2001:11].

La intervención periodística en este caso permitió identificar algunos protagonistas e incorporó sus historias al complejo rompecabezas del 68. Sin embargo, al omitir el crédito del acervo y la identidad del fotógrafo también contribuyó a alimentar una cierta confusión en torno a la procedencia de las imágenes.

FOTO 3

“Florencio López Osuna, detenido por las fuerzas policíacas y militares en el edificio Chihuahua de la unidad habitacional Nonoalco Tlatelolco”,
Manuel Gutiérrez Paredes.



Ciudad de México, 2 de octubre de 1968, AHUNAM, IISUE

El 11 de octubre de 2002, casi dos años después de adquirir el archivo por parte del CESU, la revista *Proceso* publicó un número especial titulado: *Memoria Gráfica del 68. Del archivo secreto de Gobernación*, donde por primera vez acreditan las fotografías a Manuel Gutiérrez y al archivo del CESU.¹⁶

A 40 años de distancia puede establecerse que la labor del fotógrafo Manuel Gutiérrez resultó fundamental para integrar este archivo policiaco-militar, que fue utilizado en su momento por la Secretaría de Gobernación y otras dependencias como instrumento para identificar a los protagonistas del movimiento estudiantil y prueba documental para sustentar distintas acusaciones durante los juicios llevados a cabo en los meses posteriores por parte del gobierno contra los líderes del CNH [Jardí, en Hiriart y Bellinghausen, *op. cit.*:78-89].

También puede considerarse que en la actualidad este acervo constituye un archivo fotográfico clave para emprender la historia del movimiento estudiantil en 1968 desde la perspectiva de los usos de la imagen fotográfica y comenzar a cruzar información con otros grupos de fotografías publicadas en los distintos diarios y revistas tanto nacionales como extranjeros durante aquella coyuntura.

En este texto hemos intentado mostrar la manera en que una misma fotografía puede leerse en contextos diferentes y con ello contribuir a precisar las claves históricas para comprender un episodio o construir diversos tipos de imaginarios en torno al mismo. Dar a conocer esta fotografía permitió la identificación pública de los personajes y favoreció una interpretación más rigurosa respecto a la detención de estudiantes en Tlatelolco. También es importante señalar que la ambigüedad con que estas fotografías se presentaron al público favoreció la especulación en cuanto a la procedencia de éstas. La historia del policía como emisario del pasado circuló en el imaginario político de la sociedad mexicana durante dos largos años, el mismo periodo en el que estas mismas imágenes ya estaban disponibles para la consulta pública con el crédito autoral correspondiente.

CONSIDERACIONES FINALES

Una fotografía nunca refleja la realidad de una manera directa. Por el contrario, siempre asume una parcialidad que debe cotejarse con todo tipo de intereses políticos, económicos e ideológicos. Tal circunstancia ha quedado de manifiesto en

¹⁶ En dicha publicación se aclara lo siguiente: “del archivo de Gutiérrez Paredes perteneciente a la UNAM forman parte las dramáticas fotografías sobre el 2 de octubre que se hicieron llegar a fines del año pasado a la corresponsal de *Proceso* en España, San Juana Martínez, y que nuestra revista difundió en sus ediciones 1311 y 1312. Más tarde, las mismas fueron publicadas en *Parte de guerra II. Los rostros del 68*, de Julio Scherer García y Carlos Monsiváis”, *Proceso*, Número especial, 11 de octubre del 2002. *Memoria gráfica del 68. Del archivo secreto de Gobernación*, pág. 3.

este breve recorrido por un par de imágenes paradigmáticas de carácter documental, en dos momentos decisivos de la historia de México durante el siglo pasado: la Revolución y el movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México.

La primera imagen, la legendaria “Adelita”, pertenece a un archivo fotográfico de carácter público, el acervo Casasola, resguardado por la Fototeca Nacional. Dicho acervo proviene de una agencia fotográfica particular y su adquisición por parte del Estado mexicano formó parte de una medida nacionalista de un régimen que se consideraba a sí mismo el heredero de la Revolución.

La difusión parcial de esta imagen, recortada en distintas publicaciones, con pies de foto imprecisos y una atribución errónea al autor, contribuyeron a gestar un proceso de mitificación que poco aportó a la comprensión histórica del periodo y problemas estudiados. En cambio, desempeñó un papel estratégico de primer orden para construir un imaginario político que sirvió para justificar los logros de un régimen y legitimar la participación femenina en la gesta épica fundadora de la nación.

La segunda imagen también pertenece a un archivo fotográfico de carácter público, al acervo del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. Su resguardo por parte de la UNAM es el colofón de un extraordinario proceso, en el que se ha transitado de la lógica del poder que ordenó crear este acervo con motivos políticos, a su resguardo en el ámbito privado de la familia del fotógrafo y luego al rescate institucional por la UNAM que con esta acción ha devuelto la posibilidad a todos los ciudadanos de analizar estas fotografías con una perspectiva de crítica e investigación.

Como hemos señalado, la foto en cuestión desempeñó un papel importante para identificar a los líderes y develar mecanismos para implantar políticas represivas por parte del gobierno autoritario del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz y su secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez. La posterior circulación periodística de algunas de estas imágenes ha servido para ubicar la fotografía en su perspectiva y así poder contextualizarla, aunque también contribuyó a generar un halo de misterio en torno al origen de la mismas, muy propicio para crear mitos y otras referencias muy influyentes en la opinión pública.

Entre la parcialidad, la ficción, el registro documental y la construcción de mitos e imaginarios políticos y culturales, la fotografía ocupa un lugar cada vez más relevante en la historiografía mexicana de las últimas dos décadas.

En este artículo hemos confrontado la lógica del archivo, que implica una cierta manera de pensar y revisar las fotografías, así como la lógica de las publicaciones periodísticas y de otro tipo, que conllevan otras maneras de acercarse al universo fotográfico para obtener cierto tipo de conclusiones.

En lugar de crear inventarios y listas de imágenes aisladas con pretendidos contenidos estéticos, hemos querido enfatizar la necesidad de vincular las

imágenes fotográficas con los planteamientos de problemas en el interior de la historia política y social a partir de acotar sus distintos usos y manipulaciones editoriales.

POSDATA TRÁGICA: LA MUERTE DE LÓPEZ OSUNA

La historia de la fotografía de Florencio López Osuna no concluye con las reflexiones esgrimidas a lo largo de este artículo. La imagen en la portada de la revista *Proceso* el 9 de diciembre de 2001 (Fotografía 2) aparentemente tuvo repercusiones trágicas en el ex líder estudiantil, quien fue encontrado muerto dos semanas después en el cuarto de un hotel al norte de la Ciudad de México.

La escritora Elena Poniatowska entrevistó a López Osuna en Lecumberri en 1969 para su famosa crónica *La noche de Tlatelolco*. El 17 de febrero de 2002 la misma autora escribió lo siguiente:

Sus dos semanas de celebridad, a raíz de la publicación de su terrible fotografía en la portada de *Proceso* resultaron fatales. Reporteros y compañeros lo buscaban para hacerle entrevistas, invitarlo a dar conferencias, ofrecerle tribunas. Llovieron los convites y las pachangas, ya de por sí abundantes en esa época del año. Y Florencio, que había aguantado la masacre, los cachazos de pistola, los días largos de interrogatorios, la tortura, las vejaciones, las amenazas —“si comete una pendejada, échenselo”— y la cárcel de Lecumberri durante dos años y tres meses, no soportó estos súbitos días de fama y a los 55 años fue encontrado sin vida en el cuarto 309 del hotel Museo de la colonia Santa María la Ribera, cerca de la estación Buenavista [en *La Jornada*, 17 de febrero de 2002].

Las autoridades del Gobierno de la Ciudad de México cerraron el caso prematuramente y nunca aclararon en forma contundente las razones de la muerte de López Osuna. Ahí queda para improbables investigaciones posteriores una trama oscura en la que se entremezclan los intereses creados por la lucha reciente que Florencio había emprendido contra los porros en la Vocacional número 5, donde trabajaba como subdirector, los cuales se entrelazan con otros factores vinculados a la apertura de las investigaciones sobre el 68 por la mencionada FEMOSPP. Cabe señalar que en las escasas dos semanas posteriores a la publicación de su fotografía, el testimonio de López Osuna sobre los hechos del 68 le dio la vuelta al mundo y adquirió un peso notable, ya que fue comentado en los diarios *The New York Times* y *The Guardian*, entre algunas de las referencias más importantes del mundo periodístico.

Lo significativo para esta historia consiste en el hecho de subrayar que la publicación de la fotografía de López Osuna en una revista de divulgación nacional el 9 de diciembre de aquel año alteró el significado de una fotografía hasta ese momento anónima y lo puso en el centro del debate en la opinión pública. Con

ello se evidencia de una manera dramática hasta qué punto la lectura hacia una fotografía como documento está siempre orientada desde las complejas coordenadas del presente.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Ochoa, Arturo

1996 *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Arnal, Ariel

2001 *Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de maestría, México, UIA.

Barthes, Roland

1982 *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.

Beltrán del Río, Pascal

2001 "El hombre de la portada", en revista *Proceso*, núm. 1312, 23 de diciembre, p. 11.

Bordieu, Pierre

1979 *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen.

Canales, Claudia

1980 *Romualdo García: un fotógrafo, Una ciudad, una época*, Guanajuato, INAH-SEP, Gobierno del Estado de Guanajuato.

Casanova Rosa y Oliver Debroise

1987 *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, FCE.

Córdova, Carlos A.

2005 *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM.

Del Castillo Troncoso, Alberto

2005 *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en México, 1880-1920*, México, Instituto Mora/El Colegio de México.

2006 *Rodrigo Moya. Una visión crítica de la modernidad*, México, CONACULTA.

Dorotinsky, Deborah

2003 *La vida de un archivo. <<México indígena>> y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.

Figarella, Mariana

2002 *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte pos-revolucionario*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Freund, Gisèle

1976 *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili/Punto y Línea.

Gil Olmos, José

2001 "Vivieron para contarlo", en *Proceso*, núm. 1311, 16 de diciembre, pp. 9-15.

Gonzalez Cruz Manjarrez, Maricela

1999 *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, México, UNAM-Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas.

2003 *Juan Guzmán en México, fotoperiodismo modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, México, tesis de maestría, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.

Hiriart, Hugo y Herman Bellinghausen

1988 *Pensar el 68*, México, Cal y Arena, 1988.

History of Photography

1996 Núm. 20, marzo

Martínez, San Juana

2001a "2 de octubre: Imágenes de un fotógrafo del gobierno", en *Proceso*, núm. 1310, 9 de diciembre, pp. 13.

2001b "Fox, ante un compromiso ineludible", en *Proceso*, núm. 1311, 16 de diciembre, pp. 24-29.

Massé Zendejas, Patricia

1995 "Julio Michaud, editor", en *Luna córnea*, núm. 6.

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

Meyer, Eugenia (coord.)

1978 *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH-SEP-FONAPAS.

Monroy Nasr, Rebeca

1993 "Agustín Victor Casasola, retratista", en *Luna córnea*, núm. 3.

1998 "De la nota gráfica al fotoensayo", en *Historia Mexicana*, México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-noviembre, El Colegio de México.

2003 *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

2004 *El sabor de la imagen: Tres reflexiones*, México, UAM.

Monroy Nasr, Rebeca (coord.)

2001 *Múltiples matices de la imagen: Historia, arte y percepción*, s/l, Yeuetlatolli, Ahuehuete.

Morales, Alfonso

2005 "La venus se fue de juguera. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970", en *Fundación Telefónica, INAH/CENART/Lunweg*, pp. 181-267.

Mraz, John

1944 "Los hermanos Mayo. Trabajando una mirada", en *La Jornada Semanal*, 25 de septiembre.

Negrete Álvarez, Claudia

2000 *Valleto hermanos: Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, tesis de licenciatura, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.

Reyes, Aurelio de los

1982 "El cine la fotografía y los magazines ilustrados", en *Historia del arte mexicano*, vol. IX, México, INBA-SEP/Salvat.

Rodríguez, Antonio

1947 "Palpitaciones de la vida nacional (México visto por los fotógrafos de la prensa)", *Mañana*, México, Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa/INBA.

Sontang, Susan

1977 *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana.

Tausk, Meter

1978 *Historia de la fotografía en el siglo xx: Del periodismo gráfico a la fotografía artística*, Barcelona, Gustavo Gili.

ENTREVISTAS

Rodrigo Moya, Cuernavaca, Morelos, 9 de junio de 2006.

