MNEMÓSINE

REVISTA TRIMESTRAL. FOTOGRAFÍA, MEMORIA E IMAGEN

FOTO PERIODISMO



Análisis de:
Valdemar Ayala
Bruno Bresani
León Pablo Bárcenas
Ulises Castellanos
Joaquín Garzafox
Efraín Mendoza
Alejandro Pérez
Antonio Pérez
Carlos Recio

***Un balazo en la Ópera*, de Armando Alanís Cartón de Fraga**

Año 2 Número 6, julio - septiembre 2025

Editorial

Este número está dedicado al fotoperiodismo, ese oficio que aunque nació en las postrimerías del XIX, se desarrolló plenamente durante todo el siglo veinte hasta la fecha.

En México durante el porfiriato, aunque ya la fotografía de estudio tenía muchos exponentes, el fotorreportero aún no aparecía formalmente, y en 1897 se publicó lo que quizás sea una de las primeras fotografías noticiosas en un periódico, la del atentado al dictador, tomada por Guillermo Granillo. Sin embargo sabemos que Manuel Ramos ya había iniciado su labor fotográfica en las calles de la ciudad capital.

El mismo Ramos perteneció después al grupo de fotógrafos que proveía a Casasola del material visual que como agencia distribuía. Con Casasola precisamente inicia ya en forma la actividad del fotorreportero. Luego el fotoperiodismo se pobló de nombres que ahora son icónicos: Manuel Álvarez Bravo, Héctor García, Nacho López, el colectivo Hermanos Mayo (de origen español), entre otros. Luego, en la década de los 80 con el periódico Unomásuno inicia una revalorización del trabajo del fotógrafo de prensa: no más la imagen decorativa en periódicos y revistas. Aquí la comunidad se consolida y crece. Pedro Valtierra, José Luis Rocha, Christa Cowrie, Aarón Sánchez, por señalar sólo algunos. Nace así lo que se llamó el Nuevo Fotoperiodismo Mexicano.

A partir de ahí el oficio se reinvindica y se pone a la par de la labor del periodista.

La intención, en estas páginas, es abordar al fotoperiodismo desde diversas ópticas: la historia, la ética, la anécdota, los principios fotográficos, los retos frente a lo nuevo, la filosofía.

Así, Efraín Mendoza nos hace una breve reseña del fotoperiodismo y la experiencia que le tocó en el semanario El Nuevo Amanecer durante la década de los 90.

Bruno Bresani reflexiona sobre cómo el periodismo es usado como un dispositivo de poder en la comunicación actual y nos pone sobre la mesa ejemplos paradigmáticos en donde al parecer se denuncia, pero la imagen acaba por normalizarse.

Ulises Castellanos frente a las nuevas tecnologías y la llamada inteligencia artificial, observa con ojo crítico y nos presenta una serie de propuestas concretas para que el fotoperiodista continúe haciendo su labor con dignidad, ética y profesionalismo.

Por su parte Alejandro Pérez se cuestiona acerca de la carga de biografía personal que hay en cada toma del fotorreportero y qué pasa con las fotos no seleccionadas, no aprobadas, censuradas o no tomadas de un suceso, en esta etapa de la post-fotografía.

Valdemar Ayala se pregunta si en esta época, que algunos califican de la posverdad, aún hay imágenes verdaderas por buscar o encontrar y si todavía queda algo del prestigio de la fotografía periodística.

El principio del fotoperiodismo de No Intervención en los acontecimientos, es abordado por Carlos Recio.

Joaquín Garzafox escribe un interesante texto acerca de Nacho López, probablemente el fundador del foto ensayo en el periodismo mexicano.

Juan Pablo Bárcenas y Antonio Pérez nos presentan sus testimonios de legendarios fotorreporteros que hicieron su trabajo hace varias décadas en dos ciudades disímbolas.

Nuestra revista continúa tendiendo puentes con otras disciplinas. Así tenemos como siempre el genial cartón de Fraga y una breve narración del escritor Armando Alanís alrededor de una fotografía.

Andrés Monroy Pérez
DIRECTOR

MNEMÓSINE, En la mitología griega la personificación de la Memoria.

REVISTA MNEMÓSINE, Publicación Digital Trimestral de Fotografía, Memoria e Imagen.
Revista cultural independiente que se edita sin fines de lucro.
Dirección: **Andrés Monroy**
Contacto: feis: Andres Monroy Perez, Insta: amonroyp, correo: anunciosmonroy@hotmail.com
Diseño: Sintaxis Visual Taller Estudio
Revisión de textos: Sandra Luz Hernández. Cartonista y viñetas: Fraga

CLUB DE FOTOGRAFÍA HACEDORES DE MEMORIA DE QUERÉTARO. Coordinador: César Holm
MIEMBROS DEL CLUB: Andrés Águila, Roberto Aguilar, Ruy Caballero, Cecilia Carbajal, Noé Cruz, María Engracia De Ávila, Mary Gard, Paty Gutiérrez Luarca + Sandra Luz Hernández, David Lee, Martha López, Uziel Maldonado, Andrés Monroy, Analí Núñez, Alejandro Pérez, Elizabeth Quiroz, José Luis Sierra y Jorge Soto.

Año 2 Número 6 julio - septiembre 2025 Santiago de Querétaro. Portada: El foto documentalista Carlos Gordillo, fotografiado por Ángel Guzmán.

Fotoperiodismo en México

Y EL PERIODISMO GRÁFICO DE *EL NUEVO AMANECER* EN QUERÉTARO

Por: Efraín Mendoza Zaragoza

Ser fotógrafo es uno de mis pendientes en la vida. El siglo pasado era una afición exigente, pues había que estar armado de una cámara y dos paciencias: comprar rollos, cuidar que no se velaran, llevarlas a Foto Deportes y esperar franciscanamente dos días para verlas impresas. Mi nexo con la fotografía es modesto. Escribo desde lo que observé como corresponsal del diario *Unomásuno* en la segunda mitad de los años 80 del siglo pasado, y como editor de un semanario local en los 90.

El fotoperiodismo de esas décadas, las dos últimas del siglo XX, fue la antesala de la cultura periodística audiovisual hoy reinante. Su materia prima es la actualidad, el día a día. Es la actualidad publicada, una cara entre las varias que forman el poliedro de un momento de la existencia, el envés de la actualidad íntima, la que disfruta del placer de la nostalgia por no existir evidencia de lo sucedido. La imagen periodística es información en sí misma, relato que tiende hilos hacia territorios por explorar.

La fotografía periodística participa en el registro de los acontecimientos y, al hacerlo, participa en su invención. Más allá del pecho inflamado con el que los periodistas dicen ser autores del "primer borrador de la historia", aportan quizá una versión de la historia, pues los acontecimientos no suceden, sus participantes y observadores los construyen de acuerdo con su ubicación e interés en ellos.

Primero fue el grabado,

luego la caricatura, el cartón, los monos…

El Imparcial fue el diario que publicó la primera fotografía en la prensa mexicana. Un diario que, por cierto, de imparcial poco tenía, pues era subvencionado por el gobierno de Porfirio Díaz. Ocurrió el 16 de septiembre de 1897 y el fotógrafo fue Guillermo Granillo. El hecho corresponde al momento en que Arnulfo Arroyo se acercó a Díaz durante el desfile de la Independencia, y le lanzó un puñetazo en la cabeza. Jefes militares lo hicieron pasar por un "sujeto zarrapastroso" y alcoholizado, y resolvieron liquidarlo en un acto que simuló un linchamiento.

En esa edición, el diario no prescindió del grabado romantizante, pero ese día Granillo hizo un disparo memorable. La publicación de esa primera imagen ocurrió medio siglo después de que el mundo viera la primera fotografía en un periódico, el semanario francés *L'Illustration*, que mostraba una huelga obrera en París.

A partir de ese momento la fotografía llegó para quedarse. Incluso las revistas innovaron con el uso de la selección de color para las portadas, señal de modernidad.

Empezó como un elemento complementario del texto. La foto concebida


EL IMPARCIAL

¡ATENTAN CONTRA EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA!

CONMOCIÓN EN TODO EL PAÍS POR EL ALEVOSO ATAQUE DE UN ALCOHOLIZADO

"DETESTO A PORFIRIO DIAZ", DECLARA ARNULFO ARROYO EN ENTREVISTA EXCLUSIVA CON DON ALVARO URIBE

Portada de El Imparcial, 16 de septiembre de 1897.


Foto de Guillermo Granillo

como dama de compañía, como parte de una puesta en escena. Del mismo modo que en la fiesta todos se acomodan en torno al mandato: ¡whisky!, la organización del escenario de los actos públicos se atenía al criterio de qué idea se buscaba implantar en el público. Así, se hacía pensando no sólo en la imagen que se proyectaría en el presente, sino en el registro de la memoria.

Aunque no siempre los diarios se llevaron bien con las fotos. Y pagaron costos altos por descuidos de imprenta (las clásicas jugarretas de los duendes nocturnos). El caso del *Diario de México* en 1966 es muy conocido, tanto que culminó con el cierre del periódico por disposición


SE ENRIQUECE EL ZOOLÓGICO.—En la presente gráfica aparecen algunos de los nuevos ejemplares adquiridos por las autoridades para divertimento de los capitalinos. El chuteo que se persigue es lograr que el zoológico de la Ciudad de México sea uno de los más completos y que los ejemplares que en el mismo se exhiben sean vecindad y representantes de toda la fauna, en sus más variadas expresiones. Incluso, como en el presente caso, se busca que de la unión de ellos pueda surgir un mayor enriquecimiento en el número de ejemplares que se exhiben. Estos monos fueron colocados ayer en sus respectivas jaulas.


CONVENCION DE GASOLINEROS.—Al iniciarse ayer la IV Convención Nacional Ordinaria de la Unión de Expendedores de Gasolina, el líder de la CNOP —organismo al que pertenecen—, doctor Reynaldo Guzmán Orozco, les dirigió un cariñoso mensaje. En la gráfica se le ve en los momentos de hablar. Ocupan lugares en el presidium del acto: Carlos Real Franyuti, presidente de la Unión; Jorge Espinosa de los Reyes, Subdirector de PEMEX y Fernando Díaz Durón, secretario general del CEN-PRI.

Chicago, IL.- La anécdota del apodo "El Chango" que los mexicanos le pusieron a quien entonces era su presidente es la siguiente: En 1966 el Diario de México intercambió por error el pie de foto de dos fotografías, en una estaba Gustavo Díaz Ordaz en la convención de gasolineros y en la otra un chimpancé recién adquirido por el zoológico de la capital. Unos días después el mandatario ordenó el cierre del periódico, pero el sobrenombre se le quedó por siempre.

del presidente Gustavo Díaz Ordaz, quien se libró del diario, pero no así del apodo: *El Chango*.[1]


El Presidente Díaz Ordaz
Ordena la Muerte de
DIARIO DE MEXICO
Un Error de Imprenta Origina la Grave Determinación

Durante el largo dominio del PRI, la publicación de imágenes estuvo monopolizada, era un monopolio asociado al monopolio del papel, a través de la Productora e Importadora de Papel. Los gobiernos tenían un departamento especializado, primero de Propaganda, luego de Prensa y, más recientemente, de Imagen. Para tener acceso a un acto público era necesario acreditarse y al hacerlo se declaraba la sujeción a las reglas: no captar al funcionario distraído o mientras comía; tampoco rascándose los sobacos o escudriñándose la nariz. El pie de foto no enunciaba de derecha a izquierda, lo aludía primeramente a él para sostenerlo siempre en la centralidad imaginaria.

Por fortuna, pronto llegó la década de los 70 y el nuevo fotoperiodismo mexicano.

Como un concepto ligado al enfoque crítico de la prensa, el de fotoperiodismo vino aparejado a la liberación de los medios escritos. Luego del reconocimiento de los derechos políticos de las mujeres, las múltiples huelgas sindicales y la irrupción juvenil del 68, el sistema político respondió con la reforma política de 1977. Para su legitimación, el régimen abrió el parlamento a la oposición, en tanto que ésta se propuso desplazar al partido único para empujar reformas sociales. Se inauguró la pluralidad y la representación proporcional. El Partido Comunista salió de la clandestinidad y se batió en la contienda electoral. Todavía en 1976, José López Portillo compitió consigo mismo. A partir de allí, el golpe a Excélsior como punto de quiebre, un segmento de la prensa decidió apartarse del periodismo basado en declaraciones y reacciones, y se inauguró el periodismo de investigación. El nuevo concepto de la imagen trajo consigo una nueva denominación: se fue abandonando la denominación de "fotógrafo" para adoptar la de "reportero gráfico" y el primer plano dejó de pertenecerle al funcionario. Esto suponía que el reportero gráfico se alejaba del presídium y el corte de listón, y ahora tenía que enterarse del entorno, identificar a los actores de la escena y relacionar hechos.

Por el alto valor comunicativo de la fotografía, el diario *Unomásuno* le otorgó un sitio privilegiado, hasta convertirse en "el primer escaparate nacional" del "nuevo fotoperiodismo mexicano". Esto supuso un nuevo acento. La foto no sólo informaría de la actualidad, sería concebida como "un mensaje que deliberadamente se construye para provocar algo". Cuestiona el orden, lo replantea, lo evidencia o lo pone de cabeza. No sólo denuncia los excesos, también cuestiona los fundamentos del orden y refuta las creencias que lo sostienen, que lo legitiman y lo reproducen. La fotografía nos provee de una imagen del mundo y contribuye a fijar una idea de la época. La imagen, pues, además de llevar la intención de producirnos una idea de lo que sucede, sugiere qué debemos entender sobre el funcionamiento del mundo.

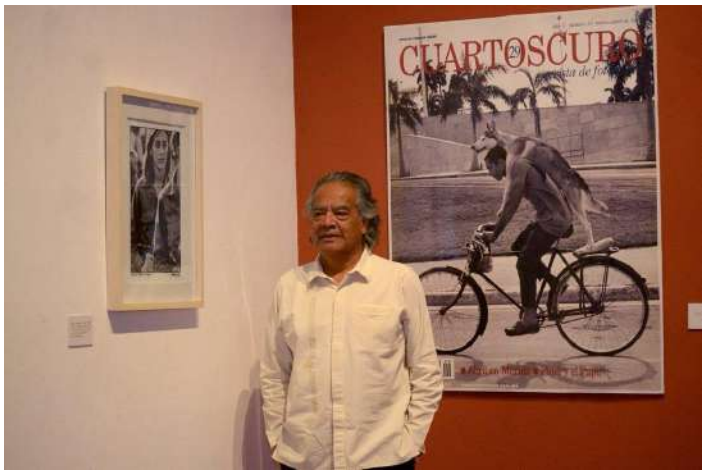
Hay que advertir el riesgo de caer en el extremo de concebir a la imagen como algo autónomo, como un hecho rotundo. La imagen es mirada. Antes que nada y por encima de todo, es mirada. Más que un suceso, estamos ante lo que miró o quiso mirar o alcanzó a mirar quien capturó la imagen. Me declaro en contra de la validez del aserto que sostiene que el valor de una imagen es superior a mil palabras. Me convencí de ello cuando leí la defensa que de ese lugar común hizo Emilio Azcárraga Milmo, pues, en realidad, defendía la política editorial de su televisora. Apelaba a la creencia de que el espectador está ante una evidencia, ante una prueba fehaciente e irrefutable.

Además de que la imagen y la palabra no compiten, porque son territorios distintos, discursos con semántica propia, detrás de una imagen publicada está no sólo la mirada del fotógrafo, está la mirada del editor de un medio de comunicación, la mirada del director, la mirada de los dueños, que son filtros que median entre el suceso fotografiado y su puesta a disposición del público. Las imágenes no son inocentes, son versiones de los hechos, y son elegidas por razones que el público ignora. Detrás de la foto publicada hay decenas, quizá cientos o miles de imágenes que fueron discriminadas por razones que nunca conoceremos.[2]

Pedro Valtierra y *Cuartoscuro*.

Una figura clave del fotoperiodismo mexicano es Pedro Valtierra, que este año cumple medio siglo haciendo fotografía periodística. Su primera cámara fue una Instamatic.

Soy un fotorreportero de la calle. Allí está el chisme, la vida. Y vivo de la fotografía desde la prehistoria, el 20 de abril de 1975. La calle, incluso durante la guerra, sobre todo en Centroamérica. Guatemala, El Salvador, Nicaragua. También en África, en el Sahara. En la guerra te vuelves autosuficiente, dice, aprendes a controlar los disparos en la guerra: no puedes tomar más de dos rollos.



Pedro Valtierra. Foto de Octavio Saldívar


Foto de Pedro Valtierra

[1] "El 23 de junio de 1966, el Diario de México dejó una circular por una orden fulminante de la Presidencia de la República. Resulta que en la edición correspondiente apareció, en primera plana, la foto de la Convención de Gasolineros con un retrato del presidente Gustavo Díaz Ordaz al fondo, pero el pie de foto correspondía al de unos monos que llegaron para el zoológico de Chapultepec, por lo que el pie de foto de los changos hablaba de los funcionarios que presidieron el acto y la de los funcionarios decía, entre otras cosas, que el zoológico se iba a enriquecer con los nuevos ejemplares que ya estaban colocados en sus respectivas jaulas. Por este motivo el diario capitalino dejó de circular durante el resto del sexenio". (https://www.youtube.com/watch?v=C1Y1A8wasTk)

[2] Lo hemos ponderado antes: toda imagen: 1) debe ser valorada en su muy particular e irremplazable contexto; 2) constituye un conjunto de miradas parciales e interesadas, que van desde el fotógrafo hasta los patrocinadores del medio; 3) la imagen es un discurso y en las páginas de un periódico es parte de un discurso político, es decir, simultáneamente produce un énfasis y oculta elementos, y 4) al concurrir a la escena pública, la imagen entra en disputa con otros discursos políticos... Un periódico no refleja una época, tampoco la vida cotidiana. Es una edición de la realidad y refleja, en todo caso, un intrincado y específico filón de una época específica. Refleja lo que un conjunto de condicionamientos estableció como publicable desde sus criterios de relevancia, basados a su vez en un pensamiento y una visión del mundo dentro de una sociedad dada, que no es sino concurrencia de proyectos en conflicto, una pugna no siempre explicitada. Un criterio de relevancia supone un juicio, es decir, una interpretación interesada y, por ello, afectada de parcialidad de origen.

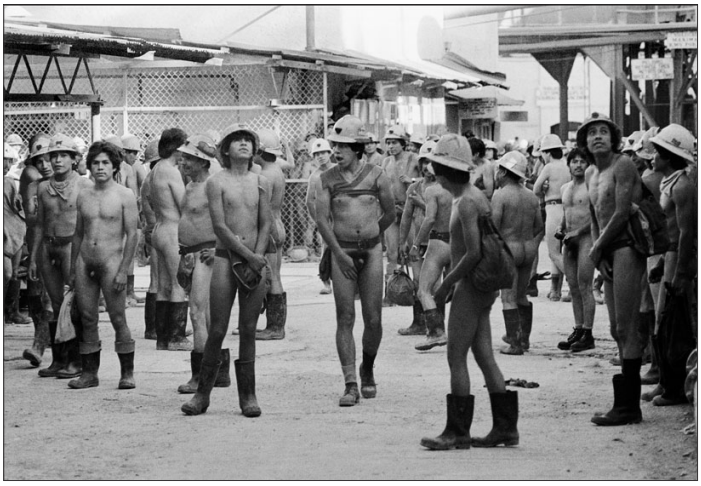
En esa imagen está la revolución triunfante: guerrilleros jóvenes derrocaban al viejo dictador, el general Anastasio Somoza. De esa toma está excluido el pesar de los dolientes que lamentaron la caída de ese gobierno; no era necesario mostrar ese duelo, bastaba con ignorarlo.

Llevaban químicos, charola, impresora para instalar un laboratorio en el baño del hotel. “Emprendes grandes caminatas de dos o tres días. Somos urbanos, esto cuesta un poco de trabajo. Luego, ¿cómo vas a retratar a los guerrilleros? No puedes mostrar ni dónde estás ni hacer una toma abierta, porque al día siguiente de que salga el reportaje la Inteligencia va a revisar y sabrá dónde estabas y va a seguir a los guerrilleros aunque se hayan movido de lugar. Hay sitios en los que debes tener cuidado porque a los guerrilleros los tienen controlados. No puede haber radio ni humo. Caminabas y tenías que borrar tus propias huellas.



Revista Cuartoscuro

En 1986, nace la Agencia Cuartoscuro: un millón de imágenes en línea y más de 10 millones en archivo. La revista se creará 7 años después, en 1993, con una premisa: “La mirada fotográfica que transforma el instante en testimonio”.


Foto de Pedro Valtierra

Una cobertura informativa con la que la historia asociará a Valtierra es una huelga de mineros en 1985. La particularidad de este hecho es que los más de 3 mil mineros de la Compañía Real del Monte, en Hidalgo, añadieron a su acto de protesta un elemento novedoso, y muy atractivo en términos de imagen e impacto visual: se despojaron de sus ropas, se presentaron desnudos como estrategia de visibilización de sus exigencias. Fue, por cierto, una huelga breve, de apenas 45 minutos, pero sin esas fotos de Valtierra reposaría en el olvido

Fotografía en *El Nuevo Amanecer* de Querétaro.

En consonancia con la escuela de Valtierra, en los años 90, el semanario *El Nuevo Amanecer* produjo una versión de un Querétaro que vivía profundos cambios de forma y, algunos, de fondo. El semanario procuró


Jesús Ontiveros (der.) conversando con Pedro Valtierra. Archivo *El Nuevo Amanecer.*

darle a la imagen su propio sitio, producto de la mirada de Jesús Ontiveros, el principal fotoperiodista de ese medio.

Condensar un día en unas cuantas imágenes. O una ciudad. O una época. A veces recordamos nuestras vidas en imágenes congeladas. Esa ansia por fijar un acontecimiento. Esa ansia por descifrar las claves de nuestro tiempo. La ilusión de fijar el carácter de una persona a través de una imagen. El periodista gráfico como un cazador atento a gestos efímeros y, a veces, impublicables.

Un periodismo crítico que aspiraba a la pluralidad, animado por cierto entusiasmo juvenil, que circulaba en los márgenes, casi en la marginalidad y en crisis financiera permanente, tuvo en Ontiveros una consistente producción gráfica de denuncia, que se propuso recoger voces silenciadas y poner el acento en temas que omitía una prensa que, en los hechos, fungía como aparato de propaganda oficial.

En los 90 se abrieron paso diversas líneas de la complejidad cultural contemporánea.

Eran los días del derrumbe de la Unión Soviética y la teoría del fin de la historia.

En México, la prioridad de avanzar en el programa económico neoliberal, esbozado en 1982 con Miguel de la Madrid, llevó a consumar el fraude electoral de 1988, en perjuicio de la izquierda. Tras dominarlo todo, el PRI perdió su primera gubernatura y comenzó el cogobierno con el PAN. En Querétaro, San Juan del Río puso en 1991 la primera piedra de la alternancia, hasta consumarla seis años después.

Gateaba el mundo digital. Todavía en 1992 “navegar” era navegar en las aguas… el Banco Mundial y el gobierno de EU se aventuran a la navegación cibernética y se conectan en línea; en el 93 la ONU, y en el 94, México. El primer diario conectado a la red fue *La Jornada*, que en materia de fotoperiodismo continuó la ruta abierta por *Unomásuno*.

De Jesús Ontiveros son las 19 imágenes que siguen, excepto la última. El fotógrafo nos propone relaciones. Relaciones distintas a las obvias, relaciones distintas a las dominantes, relaciones distintas a las que la gente ordinariamente asignamos.

Empecemos por la clásica del símbolo de Querétaro. (Foto 1) Resignificación del espacio: un monumento histórico asociado al turismo, ahora ocupado por la protesta y la impugnación del estado de cosas. Un espacio alterado, para escándalo de las buenas conciencias cuando un crayón o un poco de aerosol pasaran por esas canteras.

O por la imagen de una protesta con uno de los fondos más apreciados por el turismo. (Foto 2).

Una imagen como ésta nos hace ver. Voltear a ver. Detenernos. Ver. El fotoperiodista no reproduce lo visible, lo que se encontró al paso, nos muestra algo que le interesa hacer visible. Cuestiona el orden, pero no sólo eso, vale la pena reiterarlo: cuestiona los fundamentos del orden, las creencias que lo sostienen, que lo legitiman y lo reproducen. No se trata de estetizar la pobreza para asestarle a los pobres la promesa de que un



Foto 1 Foto de Jesús Ontiveros



Foto 2 Foto de Jesús Ontiveros

día el cielo será suyo. No se trata de mostrar la pobreza como escenografía del poder, para vender la ilusión de su benevolencia.

La siguiente imagen (Foto 3) nos muestra la mendicidad en el Andador 5 de Mayo, enmarcada en una ornamentación extraordinaria: la puerta de caoba del edificio de la Secretaría de Gobierno. Sí la muestra, pero no es eso lo que interesa mostrar: las arrugas constituyen un manifiesto social, acumulación de siglos de exclusión. El mundo rural reprochando a la modernidad urbana, industrial y digital, y para hacerlo ocupa su centro y elige como telón de fondo, sin proponérselo, un tallado de madera fina como representación del orden dominante.

Esta imagen no es pretenciosa como para "descubrir" la pobreza, sólo se propone visibilizarla, sin ánimo panfletario. Aunque se trata de una pobreza que dejó la periferia para ser trasplantada en el centro político y



Foto 3 Foto de Jesús Ontiveros

económico, y que acaba resultando una delirante perturbación del turismo que a Querétaro viene a admirar cerros de las campanas y canteras venerables; aunque se trata de eso, este lienzo no sólo muestra algo que fue, que fue en toda su intensidad y que ya no está ahí –¿qué fue de esa señora, ya murió, quiénes son sus hijos, está aquí alguno de sus nietos?–, sino que fue tomada para dejarnos un lienzo atemporal, algo que superara el tiempo de la toma para producirnos la sensación de que es posible concebir y habitar lo perdurable. ¿No dijo Marcos, no el guerrillero, Marcos el evangelista, que a los pobres los tendremos siempre entre nosotros?

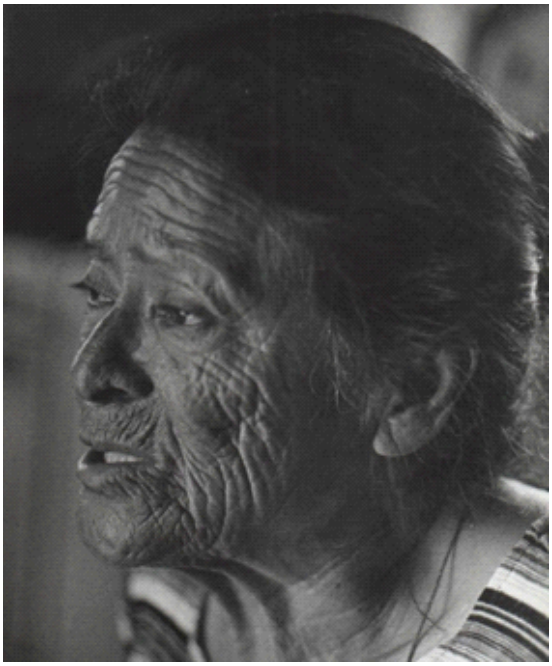
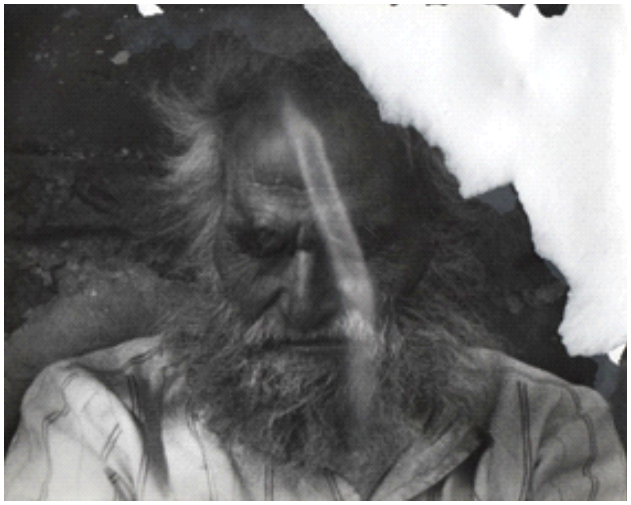


Foto de Jesús Ontiveros

Acá está puesto el acento en la geografía del rostro. Esta otra mujer tampoco posa, se está quejando de un despojo, que no es otra cosa más que el *summum* de la miseria de su madre y de su abuela y de su bisabuela, la miseria ancestral. La catástrofe. Ruinas hechas carne. Escombros vivos.

Su frente son los surcos de la agricultura abandonada; los cachetes son como arroyos secos, ríos antiguos que fueron caudalosos, tomados desde un dron. Esta imagen anida en el tiempo conflictivo y estremecedoramente anónimo. ¿Qué nudos dieron origen a esa mirada? ¿Qué palabras fueron dichas ese día, que casi podemos oírlas? Si concentramos nuestra atención, oiremos su voz. Ahí está el orden, el orden subvertido. ¿Qué revela el escapulario apenas insinuado?

Terry Eagletton apunta que "en una de sus más agudas expresiones,


Fotos de Jesús Ontiveros

Benjamin observó que aquello que impulsa a los hombres y a las mujeres a la revuelta contra la injusticia no son los sueños por liberar a sus nietos, sino las memorias de sus ancestros esclavizados. Es volteando la mirada a los horrores del pasado, con la esperanza de que con ello no nos convirtamos en piedra, que somos impelidos a avanzar".

El reportero gráfico nos muestra relaciones no siempre obvias…



Foto de Jesús Ontiveros

Aquí una ceremonia del clero católico. Contra lo habitual, no preside una imagen sagrada, preside el gran demonio del liberalismo que desamortizó los bienes del clero y que es tenido por los protestantes como el instrumento de Dios para debilitar al catolicismo. Un fondo puede darle a la escena un sentido redimensionado. Un detalle de contraste puede parecernos casi una obscenidad.

Si ponemos atención en los símbolos que contiene el mural que da marco al acto religioso, veremos al Hidalgo que enfrentó la excomunión dictada, rápido y furioso, por el arzobispo de Michoacán, apenas cinco años después de haber acudido a Querétaro a bendecir el templo de San Felipe Neri, asiento de la cátedra episcopal. El mismo cura al que, se cuenta, le fueron raspadas las manos para borrar la consagración dictada.

El general Villa, forajido que en 1915 era visto por los queretanos como un salvador frente al carrancismo que mancilló los templos de la ciudad… aunque haya tenido hijos, dicen algunos enterados, con 23 mujeres. Ya lo observamos, el bien peinado de la imagen de mayor tamaño, pintada grande para acentuar su relevancia, es Juárez, que en esta "ciudad maldita" puso fin al sueño de restauración conservadora. Ahí están para no olvidarlo, Ezequiel Montes y José María Arteaga, que son algo más que dos calles que hacen esquina en Santa Rosa de Viterbo. Ezequiel Montes fue el último embajador en Roma, tras la ruptura de relaciones diplomáticas, y Arteaga fue el ejecutor de las leyes de Reforma aquí; los dos concretaron el rol que el nuevo régimen asignó a una institución por siglos portadora de una dominación inalterable. Está también Sor Juana, que supo darle la vuelta a la prohibición masculina que impedía el estudio y la escritura a las mujeres.

La imagen nos muestra uno de los secretos de la prolongada permanencia de la institución católica: su capacidad de adaptación. Para entenderse con quien ostente el poder, para cohabitar con él, para enfrentarlo cuando sea necesario. O para negociar nuevos arreglos que le permitan seguir estando por los siglos de los siglos.

Si vemos la imagen completa, podremos hacer una lectura adicional. Ahí está la puesta en escena de la sociedad estratificada, con jerarquías claramente establecidas, ornamentación de por medio, insignias distinguibles. Los que hablan en nombre de Dios, allá, arriba, así sea sólo un metro más arriba, pero arriba. La representación del orden divino y el orden temporal.

Sólo por no dejar, para que no se vean los mercaderes que merodean la administración del templo, se amenaza a los pequeños mercaderes de afuera, los que se ganan la vida un domingo en la esquina de la 8 con la 25, en Lomas de Casa Blanca. Y sí, lejos de la Cristiada, hubo huelga de cultos en la ciudad levítica…



Foto de Jesús Ontiveros

Hay fotos periodísticas que pueden ser valoradas como obras de arte en la medida en que "con un solo golpe de vista" revelan un mundo. En la imagen siguiente, una instantánea de 1994, cuando el presidente Zedillo



Mudanza. Foto de Jesús Ontiveros



Mudanza. Foto de Jesús Ontiveros

[que se ha puesto de moda otra vez], releva a Carlos Salinas de Gortari, calientito aún el crimen de Luis Donaldo Colosio. Es la mudanza de triques de la oficina del PRI, en Capuchinas, pero es también el PRI mudándose de la historia. Va hacia el basurero. Si nos detenemos al detalle, eso que aparece ahí bien podría pasar por una instalación artística Es la mudanza eterna. Y en la mudanza eterna, poco importa si Fidel Velázquez va o viene.



La feria de las palabras. Foto de Jesús Ontiveros

Y así quedaron, ahogados por sus propias palabras.

Demasiadas palabras, confesión de la certeza de que nadie creía ya en sus palabras. Ese hombre, atropellado por sí mismo, presidente de su partido, presidente de todas las cámaras, maniobró para ocupar la candidatura que dejó el candidato asesinado en Lomas Taurinas e intentó dos veces ser gobernador de Querétaro. "Te lo firmo y te lo cumplo". Aún vive. Pero ya no existe, a ningún medio le importan ya sus palabras.

Y en medio del palabrerío infame, los años 90 vieron la emergencia del yo como sistema nervioso de la vida contemporánea. En días donde dominan el narcisismo y la instantaneidad digital, cada periodista, cada *influencer*, cada anónimo es el espectáculo de sí mismo… ¿En qué momento las imágenes que producimos sirven para apelar y en qué momento quedan trituradas en las trituradoras de la sociedad del espectáculo? No es una pregunta ociosa, pues "el espectáculo impide ver relaciones".

La mirada del fotógrafo nos propone relacionar. Cada imagen muestra relaciones. Reales o inventadas, constituyen una interpretación de lo social. Relacionar exige disposición, pensamiento crítico, tiempo para ubicar cada cosa en su contexto, exige, en fin, apertura a relaciones impensadas. Difícil todo esto en medio del ruido paralizante, que apela al consumo como gran utopía, que apela a la exaltación de las emociones primarias y a la urgencia de formarse en alguna de las dos filas: la de los que están a favor y la de los que están en contra, cancelando toda visión de conjunto que para alcanzarla necesita un poco de calma y lentitud, necesita de una hamaca para echarse a imaginar. ¿Qué relaciones están aquí, fijadas en imágenes?

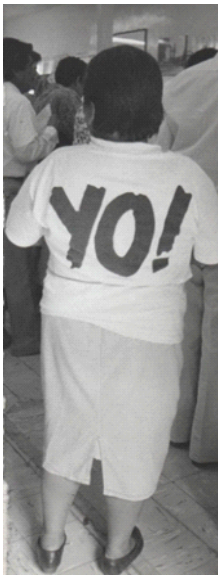


Foto de Jesús Ontiveros

¿Qué lugar tienen asignado aquí, por ejemplo, las infancias?





Fotos de Jesús Ontiveros



Foto de Jesús Ontiveros

Y para concluir, ¿Qué quiso relacionar aquí el fotógrafo? Más allá de que entre los dolientes y el entierro se interpuso el río crecido en la Sierra Gorda, ¿qué pie de foto merecería esta imagen? El rulfiano ataúd azul da para una novela y tiene ínfulas cinematográficas. Así como Granillo estuvo cerca cuando Arroyo tiró el puñetazo al presidente Díaz, Aureliano Compeán acertó al mostrar juntos el cuerpo muerto que ya nadie verá más, junto a los cuerpos que son fuerza viva, afirmación categórica de la voluntad de vivir, en la incesante marcha de la existencia humana.



Foto de Aureliano Compeán

La fotografía periodística "no cierra significados, abre preguntas", desata la imaginación y "lejos de las certezas pone el acento en la intemperie del mundo".

Efraín Mendoza Zaragoza. *Sociólogo con maestría en Historia, profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UAQ. Vinculado al periodismo desde 1982. Fue corresponsal del diario Unomásuno y reportero del diario AM de Querétaro, ambos en los años 80; en la siguiente década, director del semanario El Nuevo Amanecer de Querétaro e integrante del Consejo de Dirección del semanario Tribuna de Querétaro. De este semanario es actualmente coordinador del Consejo Editorial. Fue director de Comunicación y Medios de la UAQ y de 2021 a la fecha forma parte del equipo del portal Querétaro: otras miradas.*

Ver, seleccionar, controlar.

El FOTOPERIODISMO contemporáneo como dispositivo de PODER

Por: Bruno Bresani

En la actualidad, en la hiperconectividad, las imágenes aparecen y desaparecen en su velocidad de circulación, se reproducen, se comparten, se fragmentan; y es aquí donde surgen las preguntas ¿todas las imágenes tienen el mismo peso? ¿todas las realidades tienen el mismo derecho a ser vistas? Michel Foucault, nos enfrenta y nos plantea al fotoperiodismo actual como parte del ecosistema mediático, el cual no es un simple vehículo de discursos, es un engranaje central en la producción de narrativas, de saberes y subjetividades, "El poder produce saber; saber y poder se implican directamente el uno al otro" (Foucault, *Microfísica del poder,* 1977). El fotoperiodismo participa de una economía del poder que define qué vidas importan, qué violencias son visibles y qué cuerpos pueden ser llorados.

Para Michel Foucault, el poder es una red de relaciones múltiples que atraviesan todos los niveles de la vida social. En este marco, la prensa y el fotoperiodismo, no son canales neutrales de información, sino dispositivos de poder que "…producen realidad; producen dominios de objetos y rituales de verdad…" (Foucault, *Verdad y poder,* 1977). El fotoperiodismo participa activamente en la constitución de aquello que se vuelve visible.

La imagen periodística, funciona entonces como un acto performativo, selecciona, enmarca, repite y omite"…no hay nada inocente en la manera en que se presenta el saber; cada discurso organiza una economía de la verdad." (Foucault, *El orden del discurso*, 1970). ¿Qué cuerpos aparecen en la portada de un periódico? ¿Qué gestos, colores y ángulos conforman una guerra, una protesta o un desastre natural? Estas no son decisiones técnicas ni artísticas, sino políticas. La cámara se convierte en un operador de normatividad.

El fotoperiodismo, en su pretendida neutralidad, es una forma de poder, construye un régimen de verdad, es decir, "…el conjunto de procedimientos que permiten distinguir entre lo verdadero y lo falso y que están ligados a ciertas relaciones de poder." (Foucault, *Verdad y poder*, 1977). La verdad, en este sentido, no es un reflejo de la realidad sino una construcción discursiva sostenida por instituciones, tecnologías, saberes y cuerpos.

El fotoperiodismo modela, forma, conforma. Las imágenes que vemos cotidianamente en los medios, conforman un archivo visual del presente que opera como pedagogía de la percepción. Nos enseñan qué mirar, cómo emocionarnos, a qué temer y con qué identificarnos.

El poder, "…se ejerce más que se posee…" (Foucault, *Microfísica del poder*, 1977) y circula a través de una multiplicidad de técnicas y saberes. El fotoperiodismo es una de esas técnicas, produce sujetos, distribuye afectos, organiza lo visible. El fotógrafo de guerra, el reportero gráfico en una revuelta social, el editor que selecciona la imagen de portada, todos ellos participan en una maquinaria que no sólo transmite, sino que crea mundo. "Los discursos no son simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y mediante lo cual, se lucha" (Foucault, *El orden del discurso*, 1970).



Foto de Nilüfer Demir

Pensemos, por ejemplo, en la imagen que tomó la fotoperiodista turca Nilüfer Demir del niño sirio Alan Kurdi; el niño sirio ahogado en una playa turca en 2015. Esa fotografía fue replicada por medios de todo el mundo,

movilizó respuestas institucionales y humanitarias, y se convirtió en ícono. Pero ¿por qué esa imagen y no otras de miles de migrantes muertos? ¿Qué estética de la compasión activa esa fotografía? ¿Qué relaciones de poder hacen que el dolor sea perceptible? "…la visibilidad es una trampa…" (Foucault, *Vigilar y castigar*, 1975). La imagen, aun cuando revela, también normaliza y oculta.

Otros casos son la cobertura gráfica de protestas sociales, por ejemplo, el estallido chileno de 2019, o en las manifestaciones del Black Lives Matter. Se puede observar cómo ciertos encuadres privilegian la violencia de los manifestantes y otros la represión policial. La elección no es inocente, construye al sujeto político, construye al delincuente, al ciudadano, al agitador. "Cada sociedad tiene su régimen general de verdad, su 'política general' de la verdad" (Foucault, *Verdad y poder*, 1977). Las fotografías, insertas en dispositivos editoriales, contribuyen a sostener todos estos discursos.



Foto de Andres Leighton

El uso de drones y cámaras de vigilancia en el fotoperiodismo contemporáneo ha intensificado el poder de ver sin ser visto. La fotografía aérea de conflictos en Gaza o la vigilancia de fronteras en México y EE.UU. participa de esta lógica de control, no se trata sólo de mostrar, sino de vigilar, de crear archivos, de normar comportamientos. Lo que parece un ejercicio de transparencia informativa deviene en una forma de biopoder.



Foto de Reuters/ Ivan Alvarado

El caso de George Floyd y la proliferación de imágenes de su asesinato también expone el límite entre el testimonio y la saturación del dolor racializado. ¿Cuántas veces debe circular el cuerpo muerto para que sea creíble? ¿Cuándo la imagen deja de denunciar y empieza a reiterar la violencia simbólica? La repetición de ciertas imágenes, bajo la lógica del mercado informativo, no solo visibiliza, sino estabiliza jerarquías de cuerpos y de sufrimientos



Foto de Getty images



Foto de Darnella Frazier



Foto: EFE/EPA/STR

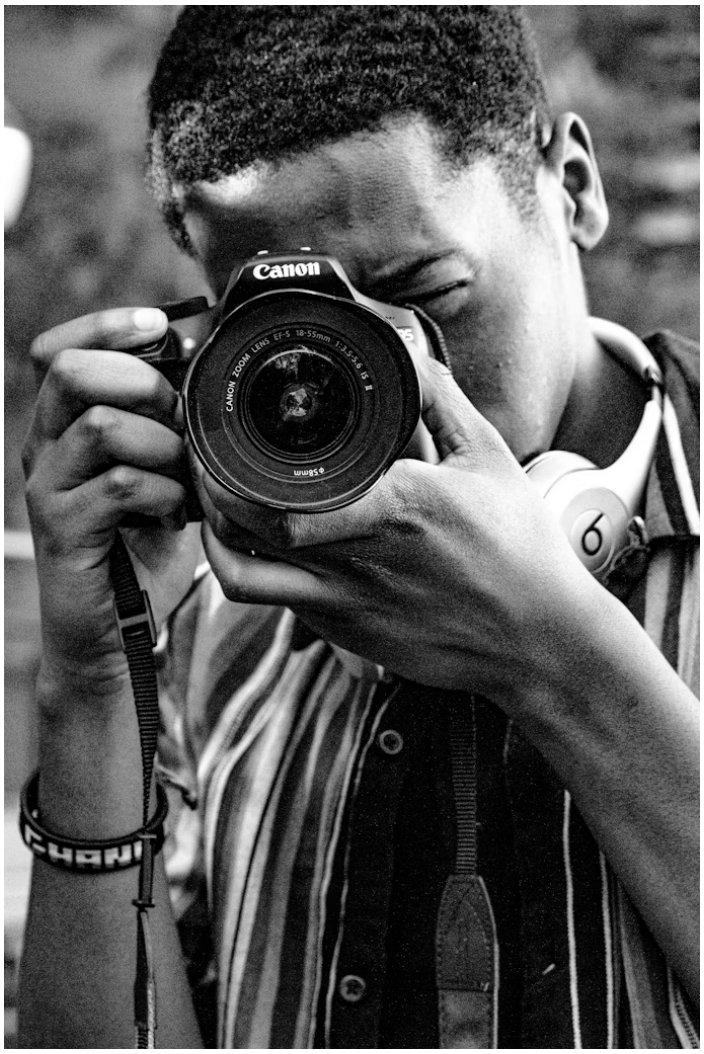


Foto Unsplash/ Tyler Sakil

El fotoperiodismo contemporáneo está inmerso en las relaciones de poder que estructuran el campo de lo visible. Produce realidades, así como las representa. Crea archivos y los olvida."Lo que hace que haya discursos verdaderos, es el sistema de exclusiones y reglas que rige qué se puede decir y qué debe silenciarse." (*El orden del discurso,* 1970). En el fotoperiodismo, estas exclusiones se juegan en el instante del disparo, en la sala de edición, en la portada del periódico.

No se trata simplemente de denunciar manipulaciones mediáticas o falsificaciones explícitas, sino de comprender que incluso las imágenes "veraces" están atravesadas por relaciones de poder. El encuadre, el momento del disparo, el pie de foto, la repetición mediática, todos estos elementos forman parte del dispositivo, en el sentido que Foucault le da al término como "…una red que puede estar compuesta por discursos, instituciones, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales…." (Foucault, *Confesiones de la carne*, 1977).

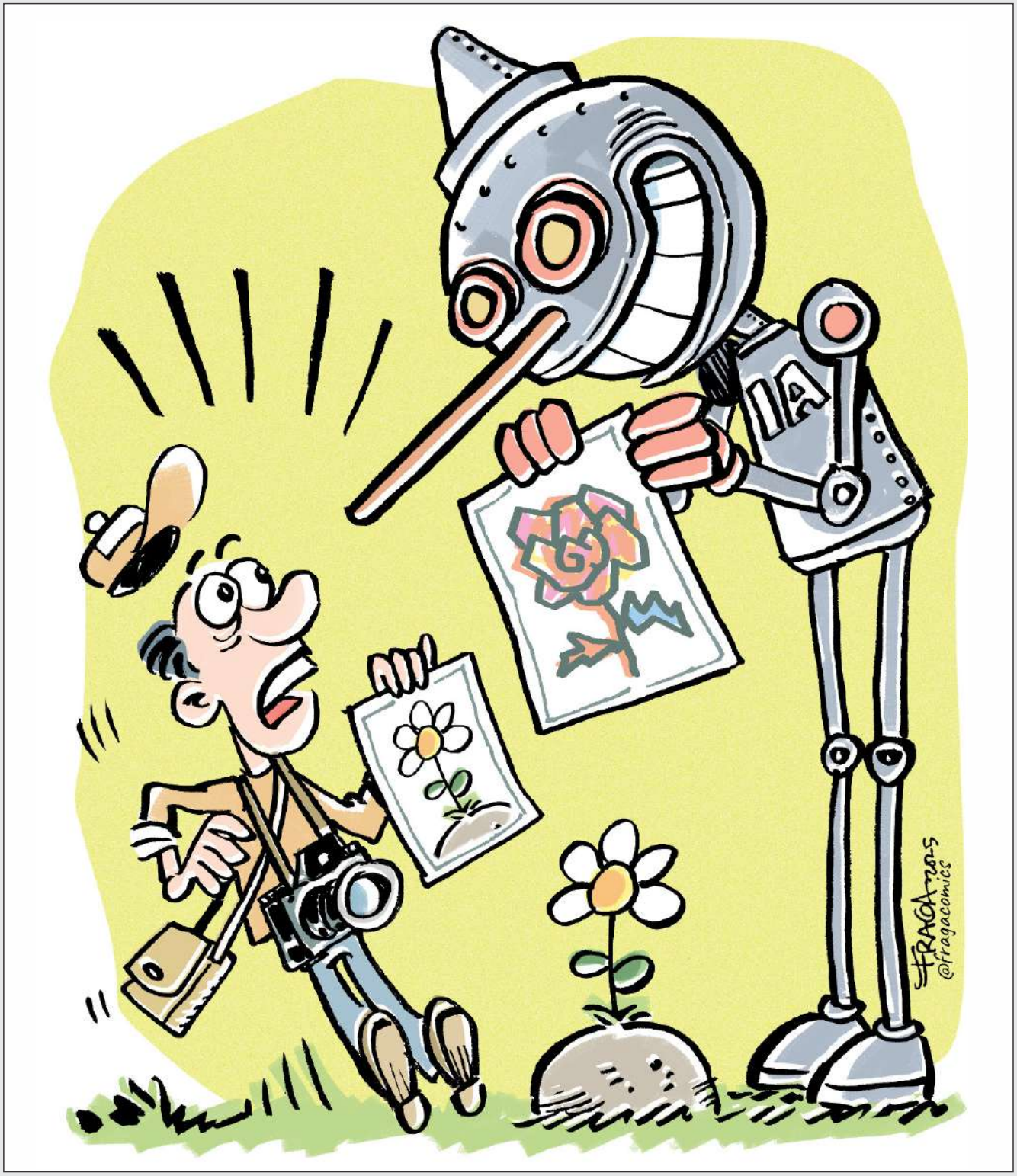
Una lectura crítica actual debe preguntarse no sólo por lo que se muestra, sino también por quién lo muestra, y cómo se organiza su circulación, así como para qué cuerpos está destinada su afectividad. El ojo mediático no es neutro, es una forma de gobierno. Una forma de mirar que, en nombre de la verdad, se construyen las coordenadas de lo que podemos imaginar como mundo.

Para saber más:

Foucault, Michel (1970). *El orden del discurso*. Lección inaugural en el Collège de France.
Foucault, Michel (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
Foucault, Michel (1977). *Microfísica del poder.* Ediciones La Piqueta.
Foucault, Michel (1977). *Verdad y poder*, en *Microfísica del poder*.
Foucault, Michel (2018). *Confesiones de la carne* (Vol. IV de Historia de la sexualidad). Siglo XXI.

***Bruno Pablo Bresani Teixeira Recife**, Pernambuco, Brasil 1973. Naturalizado mexicano. Residencia actual Ciudad de México.*
Artista e investigador especializado en el área de la representación fotográfica, Doctorante en Artes Visuales UNAM, México; Maestría en Artes Digitales, Universidad Pompeu Fabra; Maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México, Licenciatura en Diseño Gráfico, UNAM, México.
Bruno Bresani es un artista migrante y observador cuya práctica se desarrolla entre lenguajes, territorios y preguntas. Nacido en Brasil y formado en México, su obra se despliega en instalaciones, videos, audios e imágenes que presionan los límites de la representación para explorar los campos expandidos de la narrativa. Bresani navega por las grietas del sentido, allí donde los absolutos se resquebrajan y emergen interrogantes sobre el tiempo, la mirada, la memoria y el cuerpo. Su trabajo parte de una búsqueda íntima que se expande hacia lo colectivo, donde lo personal se vuelve político y las escenas que construye, criaturas, objetos, escenarios, invitan a la identificación con experiencias compartidas: el duelo, la migración, la fragilidad y la resistencia. En constante investigación sobre los modos de ver y de habitar las imágenes, su práctica propone una poética de lo inestable, donde el espectador se convierte en lector en movimiento, recorriendo espacios existenciales abiertos a la duda, la emoción y la reflexión. www.brunobresani.com, www.zonaderiesgo.art, @brunobresani, @zonaderiesgo.art

EL CARTÓN *Fotográfico* DE FRAGA



Francisco García Aldape, Fraga, *Saltillo, Coah., 1964. Lic. En Ciencias de la Comunicación de la UAdeC. Se inició como cartonista en el periódico El* Sol del Norte*, de Saltillo, Coahuila, el 10 de marzo de 1984. Es el creador de la tira cómica* Don Ramirito *y de la tira* Cocolazos*. Dibuja cartón político y también humor no político, con sus* Ondas Fraguianas *y sus* Fraguerías*. Ha incursionado también con ilustraciones para libros de varios autores, entre ellos Mayté Loera, Dalia Reyes, Diego López, Hugo Gambier y Pepe Tachas. En Saltillo, ha publicado en los periódicos* Vanguardia, La Voz, Palabra, La Prensa, El Heraldo *y en las revistas* Panorama *y* Espacio 4*, entre otros. En las redes sociales se encuentra como* @FragaComics.



RETOS DEL FOTOPERIODISMO
Frente a las nuevas tecnologías

Foto Unsplash

Por: Ulises Castellanos

El fotoperiodismo atraviesa -creo- una etapa de transformación profunda impulsada por los avances tecnológicos, la digitalización y la irrupción de nuevas herramientas como la inteligencia artificial. En este breve texto intentaremos analizar los principales desafíos que enfrenta esta disciplina en la actualidad.

La fotografía documental y el fotoperiodismo han experimentado una evolución significativa a lo largo de los años, transformándose desde un simple registro de la realidad, hasta una herramienta poderosa para el cambio social y la expresión artística. ¿Pero, tiene con qué esta actividad enfrentar la era digital y el ecosistema de las nuevas redes sociales?

La respuesta no es sencilla, así que repasemos la evolución de la fotografía documental para tratar de comprender su presente y futuro.

Dejaremos de lado el tema de la crisis de la industria de medios y su modelo de negocio, derivado del cambio de tecnología y fragmentación de audiencias para otra ocasión. Ahora nos concentraremos en el tema de producción, tecnologías y saturación indiscriminada de imágenes en Internet.

Democratización y Saturación de Imágenes

Accesibilidad tecnológica. El acceso masivo a cámaras digitales y teléfonos inteligentes ha democratizado la producción de imágenes, permitiendo que cualquier persona capture y difunda fotografías de eventos noticiosos en tiempo real. Pero eso no garantiza profesionalismo, veracidad o valores éticos. Lo que genera finalmente "falta de credibilidad" en lo que vemos y eso le pega al fotoperiodismo profesional.

Saturación del mercado. Esta facilidad ha generado una sobreabundancia de imágenes, dificultando que los fotoperiodistas profesionales destaquen en un entorno saturado y competitivo. Aunado a la baja de "valor" comercial de la imagen.

Competencia con la Inteligencia Artificial y Automatización

Imágenes generadas por IA. Las herramientas de inteligencia artificial pueden crear imágenes realistas en segundos, lo que plantea dudas sobre la autenticidad y el valor del trabajo profesional. Durante el siglo

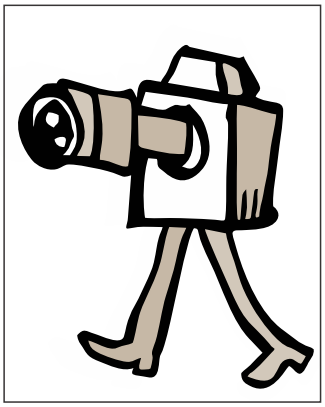
XX, por ejemplo, nadie dudaba de las fotos de Robert Capa. Más bien al contrario. Son ya documentos visuales históricos.

Desafío de la originalidad. Hoy los fotoperiodistas deben diferenciar su trabajo del contenido generado artificialmente, manteniendo la creatividad y la integridad profesional. Además de mantener una reputación profesional intacta.

Crisis de Credibilidad y Manipulación Digital

Manipulación de imágenes. Hoy en día la facilidad para alterar digitalmente las fotografías ha incrementado los riesgos de desinformación y fake news, erosionando la confianza del público en la veracidad de las imágenes periodísticas.

Ética y transparencia. Creo firmemente que en la actualidad, los profesionales de la imagen informativa deben fortalecer la ética y la transparencia en su trabajo para restaurar la credibilidad ante la audiencia.



Fraga

Cambios en los Modelos Laborales y Roles

El "periodismo ciudadano": La inmediatez y el periodismo participativo han llevado a que medios utilicen imágenes de aficionados, reduciendo la demanda de fotoperiodistas en redacciones tradicionales. La mayoría de los medios tradicionales en todo el planeta han reducido dramáticamente su plantilla de fotógrafos. Derivando en un desempleo masivo y dejando puestos activos con salarios miserables.

Multitarea y adaptabilidad. Los fotoperiodistas ahora deben dominar nuevas habilidades, como la edición digital, el manejo de redes sociales y la producción de contenido multimedia. Eso incluye hacer video y escribir si quieren mantenerse vigentes.

Adaptación a Nuevos Formatos y Plataformas

Redes sociales y algoritmos. El auge de plataformas digitales exige que los fotoperiodistas comprendan cómo funcionan los algoritmos y las dinámicas de interacción en línea para difundir su trabajo de manera efectiva.

Nuevas narrativas visuales. Es importante adaptarse a los intereses de las audiencias más jóvenes y diversas, modificando temáticas y los enfoques tradicionales. De ahí el reto creativo.

Desafíos Legales y de Derechos de Autor

Robo de imágenes. El fácil acceso y la difusión en línea aumentan el riesgo de plagio y uso no autorizado de fotografías. Un problema vigente que se multiplica por miles de casos.

Protección de derechos. Los fotoperiodistas deben estar atentos a la protección de su autoría y a las regulaciones sobre el uso de imágenes en entornos digitales. Aquí sugiero acercarse al INDAUTOR en México para darse de alta como autor siempre.

Oportunidades y Responsabilidad Social

Activismo visual. La fotografía sigue siendo una herramienta poderosa



Foto Unsplash

para documentar y visibilizar problemáticas sociales y ambientales, generando conciencia y promoviendo el cambio social.

Reinvención profesional. Ante los retos, muchos fotoperiodistas deberían ver en las nuevas tecnologías una oportunidad para reinventarse y expandir sus capacidades creativas y narrativas.

¿Qué estrategias podrían ser útiles para los fotoperiodistas que desean mantener su credibilidad y trabajo?

La credibilidad es un pilar fundamental del fotoperiodismo. En un contexto donde la manipulación digital y la proliferación de imágenes falsas amenazan la confianza del público, los fotoperiodistas deben implementar diversas estrategias para proteger la integridad de su trabajo y mantener su prestigio profesional. Aquí algunas ideas.



Foto Unsplash

Adhesión a Códigos de Ética

Cumplimiento de normas éticas internacionales. Los fotoperiodistas deberían atender códigos como el de la Asociación Nacional de Fotoperiodistas (NPPA), que exige precisión, integridad y respeto en la representación de los sujetos y los hechos.

No manipulación de imágenes. Es obvio (como se establece en todas las agencias internacionales) que se prohíbe alterar digitalmente el contenido de las fotografías de manera que pueda engañar al público o distorsionar la realidad. Ni agregar ni desagregar elementos de la imagen, está éticamente permitido. Recordemos el triste caso de Narciso Contreras y su polémica con AP, por una foto de Siria alterada.

Contextualización y respeto. Se debe proporcionar contexto adecuado a las imágenes y evitar -en lo posible- la explotación del dolor o la vulnerabilidad de las personas fotografiadas.

Transparencia y Verificación

Revelación de procesos. Normalmente los fotoperiodistas informan sobre el proceso de captura y edición, y, en caso de retoques mínimos (como eliminación de polvo), lo comunican abiertamente.

Certificación y análisis forense. Se utilizan técnicas como el análisis de metadatos y herramientas forenses para certificar la autenticidad de las imágenes y detectar manipulaciones. Lo hace ya la Fundación World Press Photo cada año en su concurso internacional.



Fraga

Formación y Actualización Constante

Capacitación en ética y tecnología. Las agencias y medios ofrecen formación continua sobre los límites aceptables de edición y el uso responsable de nuevas tecnologías.

Uso de software especializado. Se emplean programas que ayudan a gestionar, etiquetar y conservar la trazabilidad de las fotografías, facilitando la verificación de su autenticidad.

Responsabilidad Social y Respeto a los Sujetos

Consentimiento y dignidad. Se debe respetar la dignidad y privacidad de las personas fotografiadas, especialmente en situaciones sensibles, e idealmente -no siempre se puede- se debería buscar el consentimiento cuando la situación lo amerite y lo permita.

Evitar estereotipos y sesgos. Se debe trabajar para no reforzar estereotipos ni prejuicios en la representación de individuos o grupos sociales.

Colaboración y Supervisión Editorial

Trabajo en equipo con editores. Los editores profesionales deben revisar las imágenes antes de su publicación para asegurar que cumplen con los estándares éticos y de veracidad.



Foto de Ángel Guzmán

Rechazo de imágenes no verificadas. Se debería evitar publicar fotografías cuya autenticidad no pueda ser confirmada, aunque sean impactantes o virales. En varios medios nacionales, está estrictamente prohibido usar imágenes de redes sociales.

En resumen, la credibilidad del fotoperiodismo se sostiene mediante la ética profesional, la transparencia en los procesos, la formación continua, el respeto a los sujetos y la colaboración editorial. Estas estrategias permiten que el público confíe en las imágenes como testimonios fieles de la realidad, incluso en tiempos de desinformación y manipulación digital.

No olvidemos que la fotografía documental nació en el siglo XIX, inicialmente como un medio para registrar la realidad de manera verosímil. Fotógrafos como John Thomson y Jacob Riis fueron pioneros en documentar las condiciones sociales y económicas de las clases marginales en Europa y Estados Unidos.

Para el siglo XX, la fotografía documental se expandió con el fotoperiodismo. Henri Cartier-Bresson y Robert Capa fueron figuras clave en este movimiento, capturando momentos decisivos con un estilo dinámico. Durante la Gran Depresión, Dorothea Lange y Walker Evans documentaron las condiciones de vida de los trabajadores y refugiados en Estados Unidos, influyendo en políticas gubernamentales.

En las décadas de 1960 y 1970, la fotografía documental se diversificó, abordando temas como la contracultura y los derechos civiles. Fotógrafos como Diane Arbus y Nan Goldin exploraron la representación de grupos marginados. Y es en los 80 cuando en México surge el nuevo fotoperiodismo y nombres como los de Pedro Valtierra, Marco Antonio



Pedro Valtierra. Foto de Nacho Galar

Cruz, Christa Cowri, Elsa Medina, Francisco Mata entre muchos otros.

En la era contemporánea, la fotografía documental ha evolucionado hacia una mayor libertad de expresión. Los fotógrafos ahora somos narradores de nuestras propias historias, utilizando técnicas innovadoras y perspectivas más personales. La digitalización ha permitido una mayor difusión y diversidad en los estilos documentales.

Es por todo lo anterior, que tengo confianza absoluta en la trascendencia de la fotografía documental, más allá de nuestro tiempo y que gracias a su capacidad para contar historias complejas con imágenes fijas, la



Foto de Ulises Castellanos

mantiene relevante en la era digital, y por lo tanto, eso garantiza su propia supervivencia, independientemente de los cambios experimentados hasta ahora y frente a los que puedan venir.

Así las cosas, la fotografía documental ha pasado de ser un simple registro a una forma poderosa de narrativa visual que influye en la sociedad y la cultura.

Por último, sobre los riesgos y desafíos de las nuevas tecnologías, ya he publicado antes en otros espacios, mis observaciones. Así que ahora, nos enfocaremos en las aristas positivas de estas nuevas herramientas. En particular la más amenazante y más nueva, la Inteligencia Artificial.

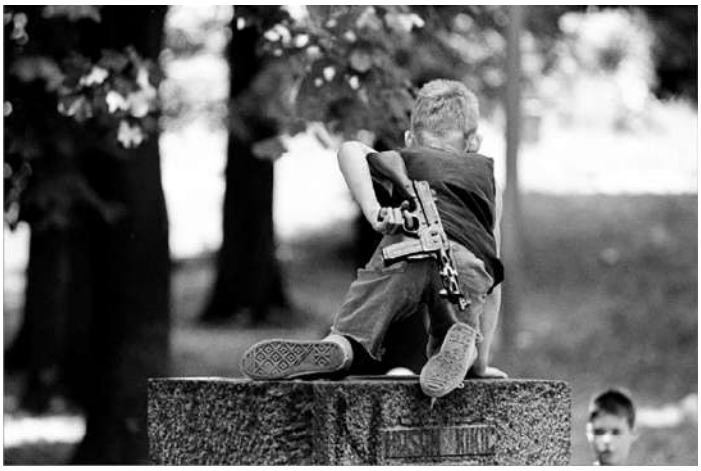


Foto de Ulises Castellanos

Así que, vámonos de lleno con los beneficios y oportunidades que ofrece la inteligencia artificial (IA) para los fotoperiodistas.

Clasificación y etiquetado automático de imágenes

De entrada la IA permite organizar grandes volúmenes de fotos identificando y categorizando contenidos de manera eficiente,



Foto de Ulises Castellanos

facilitando la gestión de archivos y la búsqueda de imágenes relevantes. Lo que ahorra tiempo y permite organizar mejor nuestros archivos y publicaciones.

Mejora automática de la calidad de imagen

La IA puede también corregir automáticamente aspectos como exposición, color, nitidez y reducir ruido, logrando imágenes de alta calidad sin necesidad de edición manual exhaustiva. Hay varias aplicaciones que ayudan con eso, que son increíbles.

Ahorro de tiempo en edición y postproducción

Las herramientas impulsadas por IA reducen significativamente el tiempo necesario para editar grandes cantidades de fotos, permitiendo a los fotoperiodistas concentrarse en aspectos creativos y en la cobertura de eventos. Sin duda una bendición para estos tiempos de alta velocidad y editores estresados.

Creación de contenido visual innovador

Para editores de información la IA puede generar imágenes nuevas a partir de descripciones textuales, ampliando las posibilidades creativas y narrativas del periodismo, esto cuando no se tiene una imagen lo suficientemente clara o poderosa sobre el tema. Es un poco cercano, a lo que antes hacían los ilustradores, obvio siempre se le debe advertir a la audiencia que dicha imagen está generada con IA.



Foto de Ángel Guzmán

Foto Unsplash

Facilidad de uso y accesibilidad

La IA ofrece interfaces intuitivas que permiten a fotógrafos con diferentes niveles de experiencia realizar ediciones profesionales, democratizando el acceso a herramientas avanzadas. Y no sólo esto, los equipos en campo que ya incluyen IA, pueden mejorar el enfoque y nitidez de las imágenes que antes se perdían por fallas técnicas.

Reconocimiento y organización eficiente

La detección de rostros, objetos y escenas facilita la clasificación y selección de imágenes relevantes para la cobertura periodística. Marcas del mercado como Sony, ya ofrecen estas ventajas.

Estos beneficios potencian la eficiencia, calidad y creatividad del trabajo fotoperiodístico, aunque también plantean desafíos éticos y de autenticidad que deben ser considerados; ojo, nada de lo anterior sustituye el talento profesional de nadie, ni debe ser usado con fines de propaganda o campañas de mentiras para influir a nadie. Esto último, jamás debe ser tolerado.

Estas herramientas combinan facilidad de uso, automatización y capacidades avanzadas que benefician especialmente a los fotógrafos de distintas especialidades, como deportes, retrato o paisaje entre otros; estas son herramientas que bien trabajadas, con sentido ético y responsabilidad pueden agilizar la edición profesional de sus imágenes.

Así entonces, esta información que combina, historia, retos, ética y oportunidades, debe ser valorada por cada uno de nosotros y tomar o desechar de lo aquí expuesto, lo que a cada lector corresponda.

Ulises Castellanos *(Ciudad de México, 1968). Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la UNAM (1991). Maestría en "Nuevas narrativas" por la Universidad Panamericana (2018). Actualmente Director de Zona Zero News plataforma informativa en línea. Columnista sobre imagen en La Silla Rota. Columnista en PolíticoMx (2018 – 2024). Estudió fotografía en Casa de las Imágenes, en la Escuela Activa de Fotografía en México y en el Centro de Perfeccionamiento de Periodistas en Paris, Francia. Coordinador y editor de fotografía en la revista Proceso, para la que trabajó por más de 12 años, donde fundó la agencia procesofoto.com.mx. Director de la Fundación Pedro Meyer (2010-2012). Director Académico en la Fundación Elena Poniatowska (Desde 2018), Editor de fotografía de los diarios EL CENTRO (2007-2008), Excélsior (2008-2010) y El Universal (2017-2018). Ha trabajado como fotógrafo para El País Semanal y también ha colaborado con la revista francesa Paris Match. (2006). Columnista semanal en Milenio (2006), donde nació En la Mira. Profesor de Fotoperiodismo en las universidades Panamericana (2012-2022) e Iberoamericana (1998-2010). Ha sido profesor invitado en la Maison du Mexique de la Ciudad Universitaria Internacional de Paris y en la Universidad Europea de Madrid. Autor de los libros: "Manual de fotoperiodismo; Retos y Soluciones", 2003 (el mismo año en que también fue jurado del Premio Nacional de Periodismo), "EN LA MIRA Apuntes de un editor de fotografía", editado por la Universidad Iberoamericana (2010), "Ciudad Prohibida" libro fotográfico sobre China, editado por Artes de México, en la colección Luz Portátil (2013), "7:19" que conmemora 30 años del terremoto en la Ciudad de México (2015) libro co-editado con La Cabra Ediciones, Círculo Rojo y el Gobierno de la Ciudad de México y "Fotografía informativa", co-editado por la Universidad Panamericana y Círculo Rojo (2015).*

BREVE APUNTE SOBRE

Foto documental, Post fotografía y Memoria



Foto de Ulises Castellanos

Por: Alejandro Pérez Cervantes

Para hablar hoy sobre fotoperiodismo propongo abordar también el ejercicio fotográfico desde su dimensión cultural: por ejemplo, volver a Peter Bialobrzeski, quien ha escrito cuestionando la supuesta pureza de sus procesos, herramientas y delimitaciones. Fotógrafo documental él mismo, sitúa su visión en torno a la antigua discusión arte-técnica para plantearnos una postura que parte del uso de los nuevos procesos y tecnologías, su indudable incidencia en el resultado de la práctica fotográfica dentro de la revolución cultural que implicó la digitalización de la imagen, y cómo ésta removió, desplazó usos y significados. Así, existen nuevas dinámicas en las que los nuevos fotógrafos -abiertos a este cambio- se apropiaron de esta soberanía del significado y expandieron el uso, la discusión, la metodología y las prácticas fotográficas hacia nuevos medios no convencionales. Esta especie de resiliencia fotográfica se tradujo en nuevos productos y enfoques de la misma: una suerte de expansión semiótica derivada principalmente del cambio tecnológico.
Un claro ejemplo de esto es la famosa imagen



Fotografía de Thomas Höpker. 9/11. 2001.

de Thomas Höpker en torno a los sucesos del 9/11, esa extraña escena de apacible descanso urbano, con la catástrofe del WTC humeante al fondo, misma que más allá de su palpable intención documental, se fusionó hacia la categoría de “foto de arte”.

Bialobrzeski propone una serie de postulados en torno a estos nuevos usos y estas nuevas concepciones de lo fotográfico:

-La imagen fotográfica se ha convertido, más allá de su carácter testimonial, en borrador, concepción subjetiva y "modelo del mundo".

-El fotoperiodista documental tradicional ya no posee el monopolio de este registro, sino que las redes sociales también "documentan" y saturan con su avalancha visual este registro y construcción de identidad acerca de la realidad del mundo.

-Lo documental es subjetivo. Interpreta.

-Lo documental requiere referencias, lectura, contexto.

-Uno de sus efectos más potentes es cuando se presenta en la imagen una aparente contradicción entre su estética y su discurso temático, al acentuar un contraste que pone en evidencia su discurso.



Foto de Andrés Monroy

Es aquí donde considero podemos empezar a concebir las nuevas nociones de la fotografía como una suerte de "práctica de construcción". También, como una suerte de interacción con la propia biografía, la noción de que lo documental -más que visión objetiva y plural- es visión individual: visión de lo exterior como un reflejo del propio interior del fotógrafo. Y una de sus propuestas más radicales: la dramaturgia implícita en todo registro documental y la causalidad y el cariz ideológico que implica la presencia de una cámara fotográfica en el momento preciso de la toma sobre una escena determinada.
Lo que nos lleva irremediablemente a discutir también la post fotografía; si su aparato técnico y subjetivo se ha desprendido de casi todo su potencial simbólico para convertirse más que en memoria, registro o conmemoración, en un material de consumo instantáneo – Si, como menciona Fontcuberta, las vidas de la imagen son ya una suerte de noosfera, un exceso y un acceso, una pérdida de la soberanía y un enmarañamiento ¿En estos tiempos de post fotografía, por qué entonces hablar de fotografía analógica?
Porque, como el mismo autor de *La furia de las imágenes* menciona, es necesario "reflexionar sobre las imágenes que faltan: las que nunca han existido, las que han existido, pero no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que han sido prohibidas o censuradas."
Es decir, porque en esta desmesura global de la imagen -entrecruzada con la circunstancia local- se conforma un doble olvido: las imágenes que, surgidas del fotoperiodismo y la foto documental fueron olvidadas, censuradas, no vistas, relegadas; por interés político, por censura gubernamental o empresarial, por desidia o falta de criterio, pero principalmente, por la ausencia de estudios interesados en su pertinencia. Así, aunque ahora para la fotografía actual "la verdad ya no constituya una obstinación, sino una opción", es necesario echar mano de ciertos recursos de la historia del arte, de la crónica, los estudios visuales y el periodismo para volver a éstas, e intentar releer su intención y su sentido, y tratar de dotar de un contexto –histórico, técnico, mediático- a su discurso significante, aun y cuando la imagen fotográfica ha dejado ya de cumplir un solo papel pasivo, como mera ilustración de contenidos noticiosos. Y también intentar el vislumbre en lo posible todos los recursos que hicieron de estas fotografías –la documental y la periodística- una suerte de escritura, así como identificar los rasgos que definieron su evolución para resignificarla en lo que es ahora, una suerte de espacio autónomo: una forma de lenguaje.

Finalmente, urge y es necesario que se conciba el estudio de la fotografía periodística y documental, no sólo en su condición de registro, sino como un hecho autoral (en el caso de la primera afectada además por la mediación del editor), una búsqueda estética y reflexiva, donde la factura de la imagen fotográfica se torna -además de su valor documental- en un ejercicio de dramaturgia y estilo. Entendiendo el concepto de "dramaturgia" como lo plantea Peter Bialobrzeski: implicada por un fuerte acento de subjetividad y de interpretación del propio suceso bajo la mirada de un fotógrafo; es decir, la acentuación o construcción de una narrativa que puede o no existir originalmente.

***Alejandro Pérez Cervantes**, Miembro del Sistema Nacional de Investigadores CONACYT. Profesor investigador en la Universidad Autónoma de Coahuila en el área de artes visuales y humanidades. Es Doctor en Teoría Crítica por 17, Instituto de Estudios Críticos. Colaborador de medios como Día Siete, El Universal, Luna Córnea, Relatos e historias, Nexos y Sin Embargo. Ha sido becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila en los géneros de narrativa y ensayo. Autor de los libros Luz, mirada y tiempo y Los estatutos de la mirada, ha sido curador de proyectos sobre artes visuales y fotografía documental. En 2023 mereció el Premio Internacional de Novela Negra "Una vuelta de tuerca". Su libro más reciente es Edward Hopper en el norte de México (2023, UANL).*

¿Aún hay imágenes verdaderas por buscar?



Foto generada por IA Copilot. Prompt de A. M.

Por: Valdemar Ayala Gándara

Alguna vez afirmó Wim Wenders, el notable cineasta y fotógrafo alemán, que él estaba en la búsqueda de imágenes verdaderas —a la manera de su personaje principal de "Historia de Lisboa"—, y como interpreto esa afirmación, es que el artista intenta captar visiones que revelen y muestren la esencia profunda de las cosas, desde más adentro de lo que proyecta la apariencia de las mismas.

Tal aspiración, para el caso de la fotografía periodística, me parece que produce una peculiar tensión significante: dar testimonio de un acontecimiento o un entorno, entregando una imagen representativa del mismo y que facilite la identificación rápida de lo reflejado —procurando evitar, en el mejor de los casos, lo estereotipado—, para lo cual, probablemente, la profundización simbólica resulte más difícil de concretar, apostando a favor de lo verdadero por la vía de la inmediatez patente, de la evidencia que se identifique y valide por medio del primer vistazo.

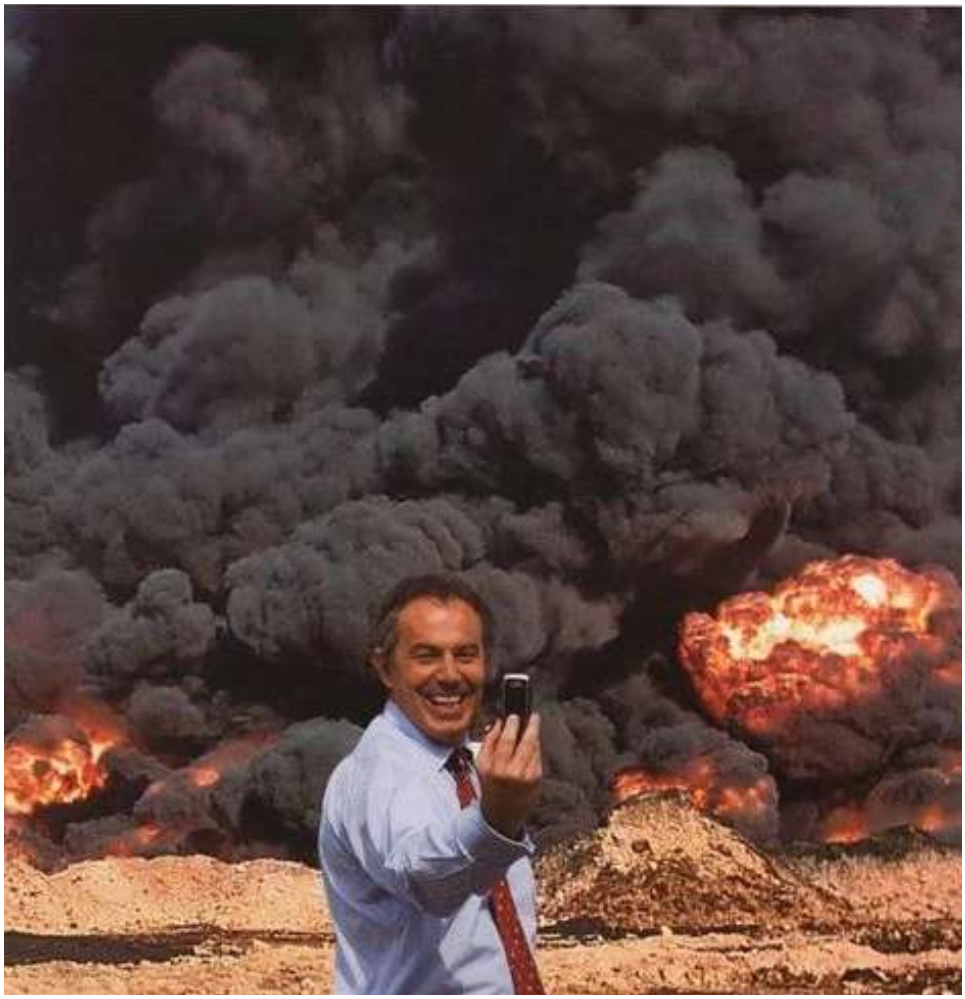
En este sentido, la imagen verdadera lograría su valoración por el hecho de evidenciar de un solo golpe de vista aquello que está mostrando y "de-mostrando", confiando, a la vez, que lo patente alcance a proyectar, al menos de manera sesgada, algo de lo existente en la esencia del objeto, sujeto o ambiente que quedó atrapado en el encuadre, tal y como queda prefigurada la existencia del sol en un rayo delgado de luz matinal que por unos segundos alcanza a filtrarse a través de la rendija de una ventana no cerrada del todo. Habría, entonces, niveles o capas de verdad en las imágenes que patenticen la autenticidad y la importancia de lo que captaron la lente y su artista-operador, concretando el "saber hacer" de la mirada que prepara la congelación de un instante abstraído del tiempo.

En esta época que se ha calificado por algunos teóricos culturales como de la "posverdad", la búsqueda de imágenes verdaderas adquiere más sentido e implica un reto especial, y también un mayor peso ético, estético, social y cultural, superior al de cualquier otra etapa de la historia de la fotografía desde su invención.

Si tomamos en cuenta desde el desarrollo de las tecnologías que han dominado la iconosfera durante los últimos 15 años cuando menos (con especial protagonismo en el caso de la realidad virtual y la inteligencia artificial, además de los programas y filtros de retoque y edición cada vez más avanzados), hasta la más amplia ruta transitada por la manipulación informativa (en la cual la "falsificación" de imágenes con fines ideológicos y propagandísticos ha recorrido no menos de seis décadas, o incluso más), la supuesta verdad inherente que tienen las imágenes pareciera haber entrado en una etapa de alerta roja.

Así, casos tan irresistibles y atractivos como el del fotomontaje viral Photo Op de kennardphillipps (2005) mostrando a Tony Blair tomándose una selfie con el incendio de un pozo iraquí a manera de fondo, plantean con bastante claridad la suerte de problema ontológico para lo que se supone que debería ser una imagen fotográfica en términos de veracidad, y tal aspecto merece la apertura a consideraciones de distinta dirección y calado… Más allá de su falta de autenticidad, pero dada su eficacia simbólica desde una postura crítica con respecto al capitalismo salvaje y el terrorismo de estado, ¿Photo Op representa el tipo de imágenes fotográficas que necesitamos ahora, independientemente de si son verdaderas o no?

En estas reflexiones acerca del camino recorrido por la fotografía, conviene recordar que en sus décadas doradas de "prestigio simbólico incontrovertible", la sobreestimación del valor absoluto de la imagen dentro del fotoperiodismo —y, desde él, hacia el resto de los campos y usos de la fotografía— tuvo como bandera la manida, muy gastada y siempre imprecisa y sospechosa frase de "Una imagen dice más que mil palabras", que pretendió operar como una especie de acta de fe, altar intocable y caja negra donde resguardar la pretendida fama de toda imagen fotográfica que resultaría, así, depositaria intachable de la más absoluta autenticidad, como si encuadrar no fuera ya una operación selectiva que al tiempo de mostrar, oculta muchas más cosas.



Fotomontaje de kennardphillipps (Peter Kennard y Cat Phillipps)

En tal sentido, entonces, en estos días de la "posverdad", pareciera que nos encontramos en el extremo opuesto de aquella ciega confianza en la evidencia intrínseca de toda fotografía acerca de un hecho social y un acontecimiento histórico. De aquel supuesto decir más extenso y eficiente que el del propio lenguaje verbal usando mil palabras, lo fotográfico-periodístico-comunicativo ahora estaría más que nunca en la mesa de discusión inevitablemente, o inclusive, en la silla del acusado incriminable bajo una sospecha recelosa por el hecho de que las verdades hace décadas que han perdido entidad y peso específico traducido a oro como era en antaño.

¿Es posible hoy en día buscar imágenes verdaderas? En este caótico y cambiante mundo que se transfigura a la velocidad de los bytes transmitidos a escalas inimaginables, ¿tiene sentido buscar imágenes verdaderas, captarlas y difundirlas? ¿O hemos entrado, como civilización, a una dinámica de relativismo icónico en la que llegarán a valer por igual las fotografías captadas por profesionales mientras arriesgan la integridad física personal y de sus equipos, y las manipulaciones de composiciones que sólo pueden existir y percibirse dentro de los límites de las pantallas de los dispositivos encendidos a deshoras en las recámaras de algún operador anónimo, cuyo password es más personal que el sudor de su mano que se impregna sobre el mouse?

De par en par, la reflexión sobre estos temas queda abierta, con la necesidad de ser atendida, y a la espera de tomas de posición lo más francas e implicadas posible. Y al respecto, recomendaría acercarse o revisitar las reflexiones de autores tan citados como Umberto Eco, Roland Barthes, Susan Sontag y John Berger, pero también de otros tal vez menos identificables en una escala más generalizada, como Joan Fontcuberta, Jaron Lanier, Valentina Tanni, Franco "Bifo" Berardi, Georges Didi-Huberman y Boris Groys. Esperemos que se dé la ampliación más razonada de estas cuestiones en distintos medios y durante el tiempo que resulte necesario para potenciar el papel responsable y más fértil de la fotografía periodística en tiempos de la posverdad.

Valdemar Ayala Gándara. *Poeta, editor, promotor cultural, profesor universitario, museógrafo, crítico de artes visuales y de cine. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Ha publicado reseñas, artículos y poemas en medios impresos y electrónicos locales, estatales y nacionales. Seleccionado dentro de la antología nacional "Poetas de Tierra Dentro III", editada por el Conaculta en 1997, en la antología "Estos son mis papeles" del Seminario Permanente de Literatura "Francisco José Amparán" (SEC, 2016) y en la convocatoria "Palabras migrantes" convocada en 2017 por el Forca del Noreste. Autor de cuatro libros de poemas: "Juegos cruzados" (Instituto Coahuilense de Cultura, 2005), "Cifrada permanencia de lo efímero" (Instituto Municipal de Cultura de Saltillo, 2015), "Sanación, agua creada" (Ediciones Oblicuas —Barcelona, España—, Editorial Pape y Secretaría de Cultura de Coahuila, 2016), y "Donde está… + Elegía" (Instituto Municipal de Cultura de Saltillo, 2021), así como del ebook de divulgación patrimonial "La iglesia de San Juan Nepomuceno" (Instituto Municipal de Cultura de Saltillo, 2021). Poeta invitado al Cuarto Encuentro Internacional de Poesía Manuel Acuña. Jaime Sabines, 90 Aniversario, convocado por la Secretaría de Cultura de Coahuila y la Secretaría de Cultura del gobierno federal (agosto de 2016). Textos de su autoría han sido traducidos al inglés, francés, alemán y portugués. Con Milton Gerardo integró por más de 15 años el grupo de poesía musicalizada Producto Interno Bruto, que se presentó en diversos eventos culturales, festivales estatales, ferias del libro y recintos del noreste mexicano.*



UN BALAZO en La Ópera

Por: Armando Alanís Canales

Que no fue Pancho Villa, el general en jefe de la División del Norte, quien, en diciembre de 1914, cuando estuvo en la Ciudad de México, entró con todo y caballo a la cantina La Ópera, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, y al querer arengar a los parroquianos, como estos no le hacían caso, disparó un balazo al techo para llamar su atención.

Que el episodio ocurrió años después, a mediados de los cincuenta.

Que esa noche Bernabé Jurado, conocido como El Abogado del Diablo, furioso con otro borracho sacó su pistola y quiso dispararle, pero uno de sus acompañantes le sujetó el brazo para impedirlo, y el balazo se incrustó en el techo.

¿Y quién fue Bernabé Jurado?

El mismo abogado que sacara de la cárcel al escritor estadounidense William Burroughs, sólo trece días después de que, jugando a Guillermo Tell, asesinara a su esposa en un departamento que todavía existe, ubicado en el número 122 de la avenida Monterrey, en la colonia Roma de la Ciudad de México. Joan Vollmer Adams, la esposa del escritor, se puso un vaso en la cabeza para probar la puntería de su marido, y lo que parecía muy divertido se tornó en tragedia.
Pero los turistas no saben ni quieren saber nada de Bernabé Jurado. En cambio, les interesa cualquier anécdota relacionada con el legendario Pancho Villa. Entran a La Ópera buscando el agujero en el techo y los meseros se encargan de satisfacer su curiosidad, sin revelarles la verdad, que quizá ni ellos mismo conocen.

Y nada nos cuesta a nosotros imaginar a Pancho Villa, que era abstemio, entrar a caballo por las puertas batientes de la cantina, pistola en mano y montado en la Siete Leguas —la yegua que un corrido hiciera famosa— y disparar al techo para que los presentes le hicieran caso.

Con Pancho Villa es difícil averiguar dónde termina la leyenda y empieza la historia o dónde se detiene la historia para dar paso a la leyenda.

Armando Alanís Canales *(Saltillo, Coahuila, 1956) es autor de novelas como Las lágrimas del Centauro, sobre Pancho Villa, y libros de microrrelatos como Fosa común; Narciso, el masoquista; Sirenas urbanas; Coitus interruptus, y De rojo me gustas más, entre otros. En el suplemento Laberinto del periódico Milenio, publicó por más de tres años su espacio Alfileres. Tiene en preparación una nueva novela.*



Foto cortesía de Cecilia del Rosario Lozano.

Don Trini Lozano

Un fotoperiodista de ayer

Por: León Pablo Bárcenas

En 1880 apareció por primera vez una fotografía impresa en un periódico. Fue el 4 de marzo en el *Daily Herald* de Nueva York con el título "barracas". El camino no fue fácil ni rápido, si lo observamos de cerca, pero fue un viaje vertiginoso si tomamos en cuenta que apenas en 1839, 41 años antes, se daba a conocer en Francia la fotografía como un extraordinario invento.

Hubo aportaciones en las placas sensibilizadas, en el tamaño de las cámaras y perfeccionamiento de los lentes, la invención de la película en rollos, la transmisión de una fotografía por telegrafía y la belinografía, que utilizaba una fotografía sobre un cilindro y por impulsos de luz y electricidad se enviaba la imagen de un sitio a otro. Fue así que comenzaron a aparecer fotografías en la prensa europea y norteamericana. En muy poco tiempo, los periódicos de emisión diaria y los semanarios o revistas mensuales, incluyeron en sus publicaciones imágenes fotográficas donde antes sólo había textos o imágenes a partir de grabados que, incluso, eran copiados de fotografías.

La reproducción mecánica de las fotografías y el mejoramiento técnico de cámaras, lentes y soportes, permitió el registro oportuno de importantes acontecimientos sociales, antes imposibles por el largo tiempo de exposición, las exigentes condiciones de luz, y las velocidades de obturación de las cámaras. Aun así, con lo limitado de la incipiente técnica, fotógrafos como Roger Fenton eran enviados a lugares de conflicto y lo único que la técnica les permitía hacer era una puesta en escena de algún lugar cercano al campo de batalla. Con toda esta escenificación, sus fotografías eran tomadas muy en serio por los medios que los habían enviado y por el público británico muy pendiente de la guerra de Crimea. Era el año 1855.

Esas primeras fotografías hechas por encargo de la prensa servían para ilustrar una historia contada por otros periodistas o escritores. La imagen fotográfica fue consiguiendo poco a poco convertirse en historia, contar por sí misma los hechos, acompañada por textos mínimos. Las fotografías tomadas en los lugares de guerra, de tragedia o con acciones



Robert Fenton, autorretrato. Met Museum.

de personajes importantes seguían una línea editorial de acuerdo a los intereses del medio, periódico o revista. La selección, edición, recorte o censura, estuvo desde el principio normada por las conveniencias del momento y por las complacencias o antipatías entre el

poder y los comunicadores. No hemos cambiado mucho.

"El Iris" fue la primera revista literaria del México independiente. Allí aparecieron las primeras litografías en una publicación realizadas por el italiano Claudio Linati, quien llegó a México en 1825 huyendo de su país, y un año después, las técnicas de impresión que él enseñaba empezaron a aparecer en los medios mexicanos. José Guadalupe Posada, dibujante y grabador de gran talento, ilustró gran cantidad de periódicos y hojas sueltas con las noticias y novedades del medio rural y urbano. Entre 1888 y 1913, participó en los periódicos *La Patria Ilustrada*, *Revista de México*, *El Ahuizote*, *Nuevo Siglo*, *Gil Blas*, *El hijo del Ahuizote*, entre otros.

En 1879, Karel Klic inventó el fotograbado o medio tono y con ello se consiguió la impresión de fotografías sobre papel para ilustrar revistas y publicaciones. En *El Mundo Semanario Ilustrado* que se publicaba en la ciudad de Puebla, aparecieron el 14 de octubre de 1894 las fotografías de dos personajes que se batirían en duelo. En los siguientes números publicados, aparecerían fotografías de ciclistas y de la inauguración del Teatro de la Paz, en San Luis Potosí. Este evento se considera el primer hecho con valor noticioso ilustrado con fotografías y su autor fue Emilio G. Lobato: el primero fotógrafo de noticias. Debo mencionar que a partir de este momento y muchos años después, los medios impresos no daban los créditos correspondientes a los autores de las fotos. Nacía el fotoperiodismo en México.

En nuestro país, el desarrollo del fotoperiodismo y sus artífices no ha sido diferente del resto del mundo. Las agencias, integradas por grupos de arrojados fotógrafos, eran las encargadas de enviar a los sitios de interés a fotógrafos cargados de cámaras y placas. La agencia Casasola Fots, aparte de las imágenes que obtenían sus



Agustín Víctor Casasola, retrato. Fototeca Nacional INAH.



Foto cortesía de Cecilia del Rosario Lozano.

fotógrafos contratados, también les compraban material a los fotógrafos locales, así que muchas imágenes que aparecen en los Archivos Casasola, no fueron hechas por integrantes de esta agencia. Estas imágenes se vendían a los periódicos y publicaciones y también a impresores que hacían de ellas tarjetas postales, un formato que llegó a tener gran circulación y popularidad desde principios del siglo XX y hasta muy cerca de sus últimas décadas.

Agustín Víctor Casasola fue uno de los primeros que utilizó la cámara para ilustrar sus artículos y publicaciones alrededor del año 1900. Desde 1909 participó en diversas asociaciones de periodistas, lo cual le permitió establecer una red de contactos que sería muy útil en el desempeño de la agencia. En 1911 fundó con otros compañeros la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, una de las pioneras mundiales en la materia. El EVENTO, así con mayúsculas, que dio lustre y brillo a la Agencia Casasola fue la Revolución Mexicana. Se dice que entre el grupo de fotógrafos y corresponsales que seguían a ambos bandos, había una mujer, una sola mujer a la que despectivamente le decían La Graflex, por el tipo de cámara con la que hacía su trabajo.

Con el tiempo, la enorme cantidad de material visual que acumuló esta agencia fue el germen de la Fototeca Nacional de México; la donación de su acervo al gobierno de México se realizó el 20 de noviembre de 1976. Pasamos de la agencia a la institución de resguardo de la memoria.

Yo tuve el enorme privilegio de conocer a don

José Trinidad Lozano Herrera, Don Trini. Él fue fotógrafo del *Diario de Querétaro*, parte del grupo de fundadores en 1963, y también fue fotógrafo de comunicación social del gobierno del estado de Querétaro, en el mandato del gobernador Rafael Camacho Guzmán, entre 1979 y 1985.

A Don Trini lo conocí en los inicios del Centro Queretano de la Imagen donde yo colaboraba en la parte administrativa bajo el liderazgo de la Dra. Guadalupe Zárate Miguel. En ocasiones, Don Trini llegaba a media mañana, se sentaba frente a mi escritorio y comenzaba a platicarme sus peripecias y ajetreos como fotoperiodista. Mientras yo alternaba oficios y charla, Don Trini me platicaba cómo durante las campañas para gobernador o presidente de la república, la camioneta en la que viajaban los periodistas se veía detenida por la cantidad de vehículos que acompañaban al candidato. Entonces, él se tenía que bajar sobre la marcha, cámara en mano, y correr hacia donde se realizaba el mitin político. Al término, regresaban a Querétaro y durante el camino iba revelando los rollos que había sacado de esa jornada. Llegaba así ya avanzada la noche a las oficinas del Diario de Querétaro, entregaba los rollos, y el editor seleccionaba las imágenes que el personal de laboratorio se encargaba de imprimir en el cuarto oscuro y después pasarlas a prensa.

Otra de las historias que Don Trini registró en el lugar de los hechos, fue el conflicto entre la Universidad Autónoma de Querétaro y los feligreses de la Iglesia de Santiago, que llegó a uno de sus puntos más álgidos y violentos en noviembre de 1966. En uno de los enfrentamientos, porque sí los hubo, y porque en Querétaro sí pasan cosas, había soldados en las azoteas y en los alrededores de la calle 16 de Septiembre. Para dispersar a los grupos en conflicto los uniformados arrojaron gases lacrimógenos. A Don Trini, que no podía


EDITORIAL DE LOS ESTADOS, S. A.
DIARIO DE Querétaro
EL Sr. TRINIDAD LOZANO
cuya fotografía y firma va al margen es
Fotógrafo
de este diario.
Las atenciones que se le dispensen serán agradecidas por el "DIARIO DE QUERETARO".
Querétaro, Qro. ENERO de 1966 a 1968
INTERESADO
DIRECTOR

Credencial de Don Trini. Foto cortesía de Cecilia del Rosario Lozano.

respirar por el efecto irritante de los gases, un soldado le dijo que tocara en alguna casa y pidiera vinagre, y que se lavara la cara con ello para la disminuir las molestias y el ardor sobre la piel. Las fotografías de ese 29 de noviembre muestran los ánimos crispados de ambos bandos, con la destrucción de mobiliario, protestas en las calles y mantas con consignas de defensa, o ataque, según se viera.

En otra ocasión me platicó que uno de sus rollos estaba sobre expuesto, así que no iba a salir nada del evento que había ido a fotografiar y que era muy importante que se publicara. No recuerdo a quién acudió, pero ese otro experto fotógrafo le dijo: "vamos a poner un poco de ácido sulfúrico en una cubeta con agua, y vemos qué pasa". Y con el conocimiento que nace del hacer, el rollo se oscureció lo suficiente para poder imprimir las fotografías que le habían encargado.

Hay otras historias más alejadas del fotoperiodismo que disfruté escuchar de una voz con más de 60 años de oficio con la cámara, como la visita de la vedette Tongolele a una casa en las inmediaciones de la alameda. Pero eso es otra historia.

Para los fotoperiodistas de ayer, todo el material que llevaban era proporcionado por la empresa: rollos, cámaras, mochilas, tanques de revelado, por lo que tenían que entregar todo el material en el periódico y ellos no se quedaban con ninguna imagen, ni con rollos de negativos. Cuando se da el cambio tecnológico de fotografía análoga a digital, en muchas de las empresas de información, diarios, semanarios o revistas, los archivos conservados por años con todo el trabajo de los fotógrafos de prensa pasó directamente a la basura. Con ello perdimos una buena parte de nuestra memoria visual, local y nacional. Algunos fotógrafos sí lograron conservar parte de su material y es ahora herencia de su patrimonio familiar. Pero son los menos.

Sé que Don Trini pudo conservar una muy buena parte de su trabajo, ahora custodiado por sus hijos. Es el material de muchos años y la memoria social de un Querétaro que daba sus primeros pasos en la modernidad, en la industrialización y las telecomunicaciones. Don Trinidad Lozano, uno de los decanos de la fotografía en Querétaro, falleció sorpresivamente el 29 de agosto de 2020. La conservación, estudio y difusión de su legado está pendiente, que no olvidado.

Algunas fuentes consultadas

La fotografía como documento social, de Gisele Freund. Editorial Gustavo Gili. España, 2015

Historia del fotoperiodismo mexicano. Autores, obras y contexto histórico, de Miguel Ángel Pulido Martínez. Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Estudios Profesionales. UNAM. México, 2001.
Consultado el 12 de junio de 2025.
https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000294700/3/294700.pdf

Fototeca Nacional. Colecciones. Archivo Casasola.
Consultado el 12 de junio de 2025.
https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/fototeca-nacional/fototeca-nacional-colecciones/colecciones-de-origen-por-compilador/47-archivo-casasola.html

León Pablo Bárcenas *es ingeniero bioquímico de formación. Lleva diez años en el estudio de la fotografía y el pensamiento contemporáneo. Sus temas son el archivo y la imagen intervenida como dispositivo. En 2022 ganó el primer lugar en la categoría fotografía de la convocatoria Conflicto y Discordia coordinada por la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente vive en la ciudad de Querétaro, México.*

El fotoperiodismo como práctica de "no intervención"

Por: Carlos Recio Dávila



Foto: Fototeca Nacional, INAH.

La fotografía periodística representa un testimonio, pero siempre implica una distancia. Es decir, el fotógrafo está a la vez dentro y fuera del acontecimiento. Esta idea puede ser ligada con la afirmación de Susan Sontag "fotografiar es esencialmente una no intervención en el acontecimiento".

Según esta autora, la fotografía «consiste normalmente en observar desde la distancia, en una posición dominante». De hecho, toda mirada implica una situación de pasividad o de no-acción. La fotografía se basa en la mirada y mirar siempre significa no actuar, no intervenir, ceñirse a una posición de testigo u observador. El fotógrafo es, pues, como un voyeur: en la práctica; no está en el mundo real, sino en la mirada, en una situación intermedia entre lo simbólico y lo imaginario.

La "no intervención" del fotoperiodista, tiene lugar también a partir del uso de determinadas herramientas, como los objetivos gran angular y los teleobjetivos. Al utilizar un gran angular, el fotógrafo se encuentra físicamente cerca de las personas, pero el objetivo ofrece una representación que hace parecer a los objetos más alejados en la visión y, en última instancia, más lejanos al interior de la imagen. Estos objetivos ofrecen también una gran profundidad de campo lo que da la ilusión de estar más cerca de la realidad, al aparecer nítidos todos los objetos, los cercanos y los lejanos. Así, se subraya el doble papel del fotoperiodista en los acontecimientos que retrata: el fotógrafo está a la vez en la acción (es testigo directo) y fuera de ella (no participa activamente en el desarrollo de los acontecimientos).

Este efecto, de proximidad-distancia puede verse en innumerables fotos de prensa. Dos ejemplos bien conocidos: «Assisting the wounded» Larry Burrows fotografía captada justo después de la toma de la colina 484 en Vietnam del Sur, y algunos reportajes de Sebastião Salgado, como los de la Revolución de los Claveles, en abril de 1975 en Portugal y la guerra de independencia de Mozambique en 1970-1975.

Por su parte el objetivo zoom (teleobjetivo), que en ocasiones es también utilizado para obtener imágenes de prensa, permite al fotógrafo estar cerca del acontecimiento, pero físicamente más lejos de él. De este modo, el fotógrafo permanece a cierta distancia de lo que está retratando, de manera que está protegido, pues se encuentra alejado de la acción. No obstante, las características de este tipo de lente le llevan siempre a captar un fragmento más corto en el encuadre de la escena.

Con todo, la distancia (simbólica e ideológica) que el fotoperiodista asume respecto a los acontecimientos, es decir su neutralidad, no le

impide correr los mismos peligros que los participantes en acciones de grandes riesgos como ocurre en una guerra e incluso, en ocasiones, morir en acción. Una cámara no representa un escudo, ni real ni simbólico ante la realidad.

Grandes fotógrafos han muerto en circunstancias de conflictos: Robert Capa, quien tenía como lema «si tus fotos no son buenas, es porque no estuviste lo suficientemente cerca», falleció en 1954, luego de pisar una mina antipersonal mientras fotografiaba a soldados franceses en Indochina. Dos décadas antes, su compañera Gerda Taro había sido embestida por un tanque fuera de control durante la guerra de España, mientras viajaba en el estribo de un vehículo que transportaba heridos al final de una batalla de Brunete, la cual recién había fotografiado. David Seymour "Chim", murió ametrallado en Egipto en 1956 durante el conflicto del Canal de Suez. Robert Ellison, fotografió la ofensiva del Tet lanzada por Vietnam del Norte en Khe Sanh en 1968, dos semanas antes de morir en el avión en que viajaba que fue alcanzado por un fuego antiaéreo. Larry Burrows, que fotografió la guerra de Vietnam, falleció 1971 al caer el helicóptero en el que se transportaba sobre la ruta de Ho Chi Minh en Laos.

Existen también fotógrafos que han decidido «fotografiar la paz» como Herni Cartier-Bresson, o no bien fotografiar a los heridos o muertos en los conflictos, como fue el caso de Marc Riboud quien, durante la invasión de la India por Pakistán, quien decidió no fotografiar la masacre perpetrada por los soldados indios en Dhaka en 1971 contra los «razakars», los colaboradores pakistaníes, aunque otros cuatro fotógrafos que se encontraban en ese lugar sí lo hicieron.

Con todo el fotoperiodismo es una actividad que aparenta representar la realidad como si fuere reflejada en un espejo pulido, como la verdadera realidad, cuando en realidad siempre se trata de una ilusión, cercana a la verosimilitud, pues el encuadre que recorta el espacio y el instante, que es la captura de sólo un fragmento del tiempo, implicar una visión parcial de los acontecimientos. En lugar de sinónimo de verdad, podría en todo caso hablarse de verosimilitud.



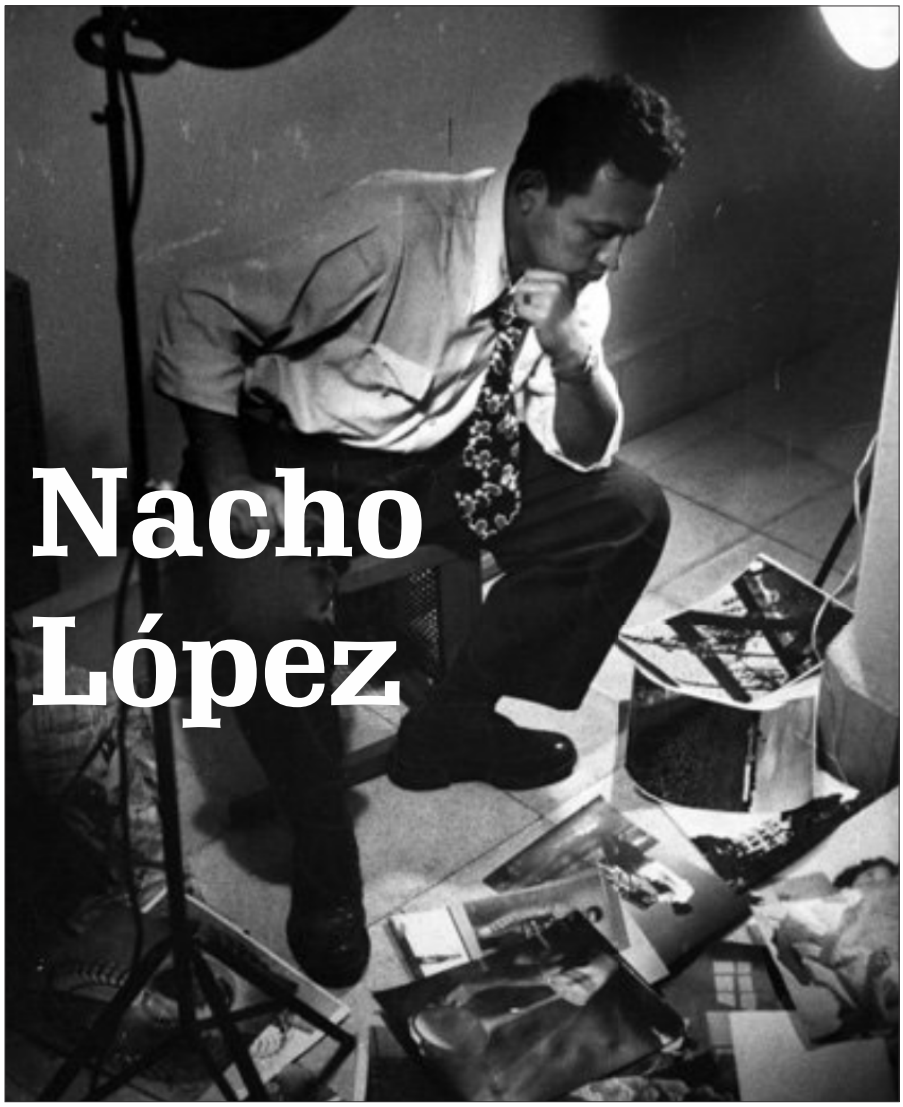
Foto: Fototeca Nacional, INAH.

FUENTES

Libros
Barthes, Roland .1980). La chambre claire. Notes sur la photographie. Paris Gallimard Seuil.
Sontag, Susan. (1977) On Photography. New York, Farar, Straus and Giroux
Soulanges, François. (1999), (1a ed. 1998) Esthétique de la photographie. La perte et le reste. Paris, Nathan.

Entrevista
Challon, Serge (22 novembre 2004) Director de la Agencia Editing, en Lyon, Francia.

Carlos Recio Dávila *es Doctor en Ciencias de la Información y la Comunicación por la Universidad Lumière en Lyon 2, Francia. Es profesor investigador de la Universidad Autónoma de Coahuila. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de investigación son la semiótica visual y urbana, el habla regional y la historia de México. Ha sido profesor invitado de universidades de México, Francia, Italia, Polonia y Corea del Sur.*



Nacho López

Foto: Fototeca Nacional, INAH.

Por: Joaquín Garzafox Calles

Un fotógrafo imprescindible en la apreciación fotográfica de los años 50 y en el desarrollo de la imagen fotográfica en México, es sin duda, Nacho López, quien viene a sentar el precedente y la diferencia del fotoperiodismo y el foto ensayo, con lo que se le da un valor tanto al trabajo fotográfico como a la personalidad creativa y mental de quien toma una cámara fotográfica y con este medio transmite un mensaje.

Como escribió Federico Campbell: si el artículo o el ensayo se mueven en los terrenos de la reflexión, el reportaje, por el contrario, es siempre una exposición viva de los acontecimientos… un reportaje tiene su origen en el mundo, en la realidad. Un ensayo, al contrario, tiende a nacer en la mente del fotógrafo, quien intenta explorar alguna idea formulada previamente al acto fotográfico. (Mraz, 1999, 19-20).

López trabajó fundamentalmente en el medio de las revistas que le permitió expresarse, por medio de la construcción de ensayos. Mostró el México a flor de piel, no el México superficial, que el gobierno mostraba en muchas de las publicaciones para dar a conocer las bondades del aparato gubernamental.

Este fotógrafo mostró las ingratitudes por las que atraviesa la clase social menos favorecida recordando y retomando en mucho sentido la película “Los Olvidados” de Luis Buñuel, de 1950.

El cine documental fue abordado por Nacho López con el conocimiento que en ese medio podía expresar muchas de sus inquietudes.

Pienso que es por eso que las fotos de Nacho López se han descrito



Foto: Nacho López. *Cuando una Mujer parte plaza por Madero*



Foto: Nacho López.
La Venus se va de juerga por los Barrios Bajos.

como la glorificación de lo insignificante. Me imagino que la palabra glorificación se ha usado para indicar que él no se limitó simplemente a la fotografía de denuncia sino que, además, se interesó en comunicar la condición de los humildes como sujetos en el mundo en lugar de retratarlos sólo como objetos. (ibíd., 1999,15)

Hoy, Mañana y *Siempre*, revistas ilustradas de la época, con abierta influencia de la revista norteamericana LIFE (1936) en cuanto al uso sobresaliente de la fotografía, dieron a la luz los foto ensayos de López: *Noche de Muertos, Noche de Reyes, Yo también he sido niño bueno, Sólo los Humildes van al Infierno, Cuando una Mujer parte plaza por Madero, La Venus se va de juerga por los Barrios Bajos*.

Para hacer el foto ensayo *Cuando una Mujer parte plaza por Madero*, López utilizó una modelo que caminaba por diversos sectores de la ciudad, fotografiando las reacciones de los transeúntes ante la presencia de la bella dama.

En *La Venus se va de juerga por los Barrios Bajos*, construye una foto surrealista, una maniquí desnuda está presente en la peluquería "acompañando" a uno de los parroquianos. En otra foto están los mismos dos en la calle pero ahora ante las miradas risueñas de niños y adultos. En la pared derruida del fondo se pueden observar carteles de películas como *Esquina Bajan*. Existe una película de Luis Buñuel, *Susana de carne y hueso*, en donde el personaje principal tiene alucinaciones en su vida diaria con una maniquí.

En 1961, a los 39 años, Nacho López reúne 150 fotografías en un libro llamado México, D.F.: La Ciudad Mágica; en 1981 selecciona 150 fotografías para una gran exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec.

"La mejor expresión de Nacho López se ha dado cuando penetraba de manera rotunda en el ambiente habitual de los seres humanos. Fue un practicante de la *Fotografía Limpia*, predicada en su momento por Alfred Stieglitz." (Tibol, 1989, 176).

Entre 1976 y 1985, López enseñó fotografía en la Universidad Veracruzana, en Xalapa, y en la Universidad Nacional Autónoma de México, uno de sus sobresalientes discípulos es Pedro Valtierra, que sumado a sus incursiones destacadas en el fotoperiodismo nacional, se ha dado a la tarea de editar, junto con Ana Luisa Anza, la revista de fotografía *Cuartoscuro*.

Así mismo siguió muy de cerca las actividades del Consejo Mexicano de Fotografía (participando en sus coloquios) recientemente extinto, y que muchas de sus actividades se fusionaron o integraron al Centro de la Imagen.

Sin duda, Nacho López es un fotógrafo fundamental en el devenir de la mirada fotográfica mexicana, sirva este pequeño escrito como un homenaje a su memoria.

Para saber más:

Mraz, John, 1919. Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta, editorial océano de México/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Tibol, Raquel, 1989. Episodios fotográficos, ed. Libros de Proceso, México D.F.

***Joaquín Garzafox Calles**. Coordinador de Programación y Acervo de la Fototeca Nuevo León, CONARTE 2019-2021. Licenciado en Comunicación por la Universidad Regiomontana; Taller de cinematografía en la UR; 10 cursos de fotografía en Kodak Mexicana; Maestro en Humanidades por la UDEM; Estudios Doctorales y Diploma de Estudios Avanzados (DEA) por la Universidad Complutense, Madrid España; más de 40 exposiciones colectivas de fotografía; dos exposiciones individuales; velocidad crítica, crónica sobre fotografía 2001-2007. Vocal de fotografía en Conarte 2003-2006. Coordinador del Programa Básico de Fotografía EAP Conarte 2013, 2014; Docente en UR, LCI, UNITEC, UDEM y la Escuela Adolfo Prieto.*

La fotografía periodística



Foto de Byung Kwan Lee en Unsplash

Por: Antonio Pérez Cardona

El propósito esencial de la fotografía periodística es informativo. Y si además del rigor periodístico -veracidad, ética, oportunidad, trascendencia e interés público-, cubre las cuestiones técnicas y estéticas, esa imagen es doblemente buena. Válgame la analogía, los consumidores de información -el público en general- disfrutamos de un producto de calidad, traído directamente del campo a nuestra mesa, y no -en esta sociedad cada vez más sintética- de un alimento procesado o, peor aún, ultraprocesado, cuasi artificial.

Al publicarse (sean sola, dos o más), la fotografía es –o debe serlo- un testimonio, una evidencia, una prueba fehaciente de lo que se está informando, y en algunos casos, en sí misma es la noticia o la información. Ya sabemos aquello de que "una foto dice más que mil palabras". Y la vigencia de la imagen puede ser de sólo 24 horas, o trascender más allá de días o años e incluso volverse "histórica".

Si una persona tomó una foto de Los Beatles, antes de ser Los Beatles, o de Marilyn Monroe antes de convertirse en estrella de Hollywood, sin duda en nuestros días esas imágenes estarían vigentes; como en México, las fotos de Pancho Villa, Zapata o Carranza, que ahora son históricas. Y qué decir de las imágenes de época, urbanas o rurales, que con el paso del tiempo se vuelven cabales referentes de los cambios en la sociedad.

Como toda actividad humana que evoluciona, en la actualidad la fotografía cubre un vasto abanico: artística, social, arquitectónica, aérea, documental, forense... y los campos que usted quiera agregar y, obviamente, la periodística que a su vez deriva en géneros: política, deportiva, cultural, policiaca, y más. No quiere decir que el fotógrafo se restringe a un solo tipo de fotografía, libremente puede especializarse en alguno o navegar por casi todas esas posibilidades.

Sin embargo, en sus orígenes sí era un oficio o afición asequible a pocos –podría decirse elitista- y de cobertura genérica y reducida, básicamente retratos y paisajes, y de incipiente incursión periodística, por la limitada capacidad de los medios y recursos para captar e imprimir imágenes. Con el paso del tiempo se fue diversificando y ampliando, hasta llegar a la masificación de nuestros días. Toda persona con un dispositivo móvil, conocido comúnmente como teléfono celular, es un fotógrafo en potencia, aficionado o profesional.



El fotógrafgo Isidro Aguirre en el laboratorio..
Cortesía de José Gpe. Aguirre.

De varias décadas para acá, para diferenciarse de los demás, las personas dedicadas a la fotografía periodística son autodenominadas o conocidas como fotoperiodistas, o reporteros gráficos. Y al igual que en otros oficios o profesiones, hay regulares, buenos y excelentes. Además del talento y los recursos técnicos disponibles -cámara, lentes, etc.-, la diferencia entre unos y otros, la hace su preparación, consistencia,



El fotógrafo Isidro Aguirre. Cortesía de José Gpe. Aguirre.

vocación y pasión por su quehacer cotidiano, y también la suerte, que en no pocas veces juega un papel determinante.

En el argot periodístico, se dice que "reportero sin suerte, no es reportero". Suele ocurrir que en ocasiones los sucesos a informar se presentan de forma inesperada, y si el reportero está ahí para cubrir el hecho, obtiene y transmite una noticia destacada, relevante. Lo mismo aplica para los fotógrafos, nunca saben "cuándo va a brincar la liebre", pero qué mejor para ellos que estar ahí en el momento justo y captar el preciso momento.

Durante mis 25 años de ejercicio periodístico en medios impresos, tuve la oportunidad de compartir faenas laborales con muchos fotógrafos, la mayoría de ellos muy buenos. Voy a referirme sólo a tres, desafortunadamente ya fallecidos. Aunque cada uno con su propia personalidad, tenían características comunes en cuanto a aptitudes, conocimientos, creatividad, vocación y entrega a su profesión.

Isidro Aguirre ("La Polla"), Adolfo González, y Héctor García Bravo, que ejercieron en distintos periódicos de Saltillo, la capital de Coahuila, prácticamente vivían con su mochila al hombro. En su horario de trabajo o fuera de él, mientras comían o andando de juerga. En fin, tal parecía que su equipo fotográfico era parte de sí mismos.

Y no lo hacían por afán protagónico, ganas de fama, o ambición económica. Era su convicción, su vocación. Muchas de sus excelentes fotografías -periodísticas o no- las lograron fuera de su horario de trabajo. Tenían el don de la ubicación, de la previsión. Lo mismo en un evento gubernamental que en un campo deportivo, o simplemente al ir por la calle.

Quizá la calidad de su trabajo no les dio fortuna económica, -en su tiempo el fotorreportero no era bien pagado en los medios- pero sí reconocimiento público, prestigio y grandes satisfacciones, al obtener premios periodísticos nacionales y locales, o montar exposiciones de sus obras más selectas, porque tampoco podemos decir que todo lo que producían era excelso. En este oficio o profesión, no siempre se conjugan todos los factores y circunstancias para ello; lo que sí queda claro es que primero van la vocación, la preparación, la perseverancia, la creatividad y la suerte, y después vienen el reconocimiento, el prestigio, la fama y eventualmente con ello el éxito económico.

A lo largo de su historia, el periodismo ha tenido sus altibajos: épocas doradas y periodos sombríos. Y en uno y otro caso, sus claroscuros. Actualmente, en esta era digital, de la informática, la globalización y la comunicación instantánea que vivimos se dan todas esas circunstancias y más, como la manipulación. La fotografía periodística, evidentemente no está exenta de ello.

De hecho, prácticamente desde sus orígenes, en ocasiones ha sido modificada artificialmente o utilizada para crear realidades que no lo son, o impactar la opinión pública hacia un lado u otro, no siempre con fines aviesos, pero algunas veces sí. Para no extraviarnos aquí, quien desee más referencia al respecto, bien podría ilustrarse con el caso del magnate de medios del siglo pasado William Randolph Hearst.

Sí, ese personaje que inspiró la película de Orson Wells, El Ciudadano Kane, representa muy bien algunos de los rasgos característicos de la mayoría de los empresarios de medios de comunicación, guardando las debidas proporciones.



El fotógrafo Isidro Aguirre usando los antiguos linotipos. Cortesía de José Gpe. Aguirre.

En los tiempos actuales, se considera que algunas videograbaciones y trabajos cinematográficos que son de carácter informativo, entran también en el campo del fotoperiodismo, del fotorreportaje. Y obviamente en estos campos, igual ocurre algunas veces la manipulación (¿le suena la palabra: "fotomontajes"?),

Por otro lado, la era digital y la relativa facilidad de acceso a medios y recursos tecnológicos, ha prohijado decenas y decenas de comunicadores espontáneos o aficionados, en las llamadas redes sociales. Quizá la mayoría de ellos con buenas intenciones, pero carentes de preparación periodística. En contraparte, en las empresas formales, convencionales, hay comunicadores profesionales, pero que fácilmente caen en el intento de manipulación y se les denomina "comentócratas".

Y lo que nos espera con la llamada Inteligencia Artificial. En fin, en estos tiempos, la oferta diaria de información y desinformación es abrumadora, al grado de que en ocasiones nos confundimos, o somos selectivos de los medios más idóneos a nuestro juicio, o de plano, mejor esperamos la llamada postverdad. De una u otra manera, quizá es bueno y saludable que mantengamos la predisposición a que en algún momento o en otro podremos consumir una suculenta y nutritiva fotografía periodística.

Antonio Pérez Cardona. *Oriundo de Gómez Farías, Coahuila, (1961) fue reportero sucesivamente de los periódicos Vanguardia de Saltillo, El Diario de Monterrey (actualmente Milenio Diario) y de El Financiero, Edición Monterrey. Se desempeñó también como corresponsal de La Jornada en Coahuila y de una televisora nacional, de cuyo nombre prefiere no acordarse. Ocasionalmente colaboró en publicaciones como Múltiple, Reportaje, El Sol del Norte, Panorama, Eureka y El Arteaguense, entre otras.*

DEL CLUB HACEDORES DE MEMORIA

Recuerdo de un personaje poblano

De zapatero a boticario

Por: Uziel Ángel Maldonado



Retrato de adolescente. Foto Archivo Fam. Maldonado

Actas de Nacimiento y Defunción.

Permítanme presentarles la historia de un personaje a quien el Creador envió a este mundo, un 9 de agosto de 1899, en Tlacuilotepec, pueblo enclavado de la Sierra Norte de Puebla, tal como quedó asentado y consta en el Libro Uno del Registro Civil; precisamente a 40 años de la creación de esta institución (28 de julio de 1859) emanada de las Leyes de Reforma, decretadas por Benito Juárez.

A lo largo de sus 80 años, 3 meses y 18 días, disfrutó del convivio con diversas parejas, y consecuentemente, desconocido número de procreaciones.

De manera paralela, aprendió y desempeñó varios oficios, resultante de las múltiples actividades comerciales familiares (manufactura de zapatos, tenería y curtiduría de pieles, crianza de ganado, tienda de abarrotes, elaboración de jabones y botica), que su padre emprendía con bastante éxito; y dado el espíritu nómada de éste (no le calentaba ningún lugar) cambiaba de residencia, y de paso también de giro.

Probablemente y como consecuencia de sus aventuras veinteañeras, emigró a las costas del Golfo de México, domiciliándose en Tampico, Tamaulipas; Álamo y Tuxpan, Veracruz, empleándose en las compañías norteamericanas *Huasteca Company* y el *Águila,Compa*ny, como "tomador de muestras" en los campos petroleros, permitiéndole radicar alternadamente y por breves temporadas, tanto en las huastecas veracruzana y tamaulipeca, y las localidades donde se encontraba establecida su familia.

Fue a finales de la década de los treinta, que derivado de la elevada y descontrolada propagación del paludismo en la zona costera del Golfo de México, lo llevó a emigrar y buscar nuevas alternativas comerciales, paralelas a las de su familia, estableciendo en Ozumba, estado de México, la Botica Alzáte.

Es, en Ozumba, cuando próximas las festividades del Santo Patrono de San Miguel Arcángel en Atlautla, (comunidad ubicada en las faldas del Popocatépetl), que se entera de la caída de un avión en el *Popo*, sumándose a un grupo de lugareños para escalar el volcán y encontrar el siniestro que en pocas horas sería del conocimiento nacional e internacional de la época: se estrelló el avión en que viajaba Blanca Estela Pavón.



Mis abuelos, mi padre y mis tíos. Foto Archivo Fam. Maldonado

Durante sus frecuentes visitas a la Sierra poblana conoció en Huauchinango, a Virginia Morales Velázquez, con quien contrajo matrimonio a sus 53 años, y lo acompañaría por el resto de su vida, procreando un solo hijo.

Dentro de las pasiones de mi personaje, destacan su discreto orgullo de pertenencia a la masonería; su disimulado desdén respecto al catolicismo, dada su filiación protestante y su afición por la tauromaquia.

Su pertenencia masónica la cubrió con estricta secrecía, limitándome todo comentario.

En cuanto a la fiesta brava, ésta lo deleitaba escuchando las transmisiones dominicales radiofónicas a través de su receptor *Zenith*, del cual se desprendía un hilo de cable que había de sostenerse con los dedos, que de soltarse, se perdería la señal, era la antena.

Su fe cristiana compartida por su familia perteneció al protestantismo, bajo la denominación Metodista, al sacramentarse a los 8 días de nacido como lo avala su "Certificado de Bautismo" y reafirmarla con la redacción del texto de la participación de su deceso que se describe en su esquela.

Esta es una breve reseña de la memoria y recuerdo de quien llevó el nombre de Uziel Maldonado Martínez, mi Padre.

***Uziel Ángel Maldonado Morales**.Huauchinango Puebla, 1953. Egresado de la Facultad de Derecho de la UNAM en 1976. Apasionado conversador, escuchador de música, ávido lector y escribidor habitual de acontecimientos. Algunas de sus reseñas han sido publicadas en medios impresos de la región así como de la capital poblana. Autor de "Locos que vienen. Locos que van" en la antología "El Cuartillo" editado por el Gobierno del Estado de Puebla, 2023. Sus cuentos "Dulces recuerdos" "El cucurucho" y "Piedad para las palomas" aparecieron publicados en la revista literaria "ensentidofigurado" mar/abr 2025. Conductor de programas tanto de radio como de televisión local.*