



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

CREACIÓN DE LA VERDADERA FOTOGRAFÍA;
FOTOGRAFÍA PUNZANTE DEL 19 DE SEPTIEMBRE DE 2017,
DESDE EL DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA DE *EL UNIVERSAL*.

TESINA
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA

ALONSO ROMERO AYALA

ASESORA

LUCÍA ELENA ACOSTA UGALDE

SANTA CRUZ ACATLÁN, NAUCALPAN, ESTADO DE MEXICO

MARZO DE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres
Francisco y Manuela
por cuidarme desde pequeño;
y a la UNAM
por brindarme la oportunidad
de estudiar en sus aulas
a partir de los doce años.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
-------------------	---

CAPÍTULO I FOTOGRAFÍA Y SU CONTEXTO SIGNIFICATIVO

Aspecto significativo a partir de Roland Barthes y Pierre Bourdieu.....	11
---	----

CAPÍTULO II FOTOGRAFÍA Y SU CONTEXTO SOCIAL

Aspecto social a partir de Gisele Freund, Susan Sontag y Joan Fontcuberta.....	29
--	----

CAPÍTULO III FOTOGRAFÍA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

Precedentes de la fotografía.....	53
Siglo XIX.....	54
Siglo XX.....	61
Siglo XXI.....	74

CAPÍTULO IV REDACCIÓN DE FOTOGRAFÍA DE EL UNIVERSAL

¿Cómo funciona la redacción de fotografía de El Universal?.....	77
Análisis de las imágenes: Un recorrido fotográfico del sismo.....	82
CONCLUSIONES.....	129
BIBLIOGRAFÍA.....	135

INTRODUCCIÓN

La cámara es un instrumento que nos ha permitido documentar, plasmar y transmitir información. Fue en 1553 cuando Della Porta describió a detalle los principios de la cámara oscura, y no fue sino hasta 1826 que Nicéphore Niépce lograría plasmar la imagen en una superficie de papel. Ya con los consecuentes avances tecnológicos, las cámaras se hicieron más pequeñas y su diversificación se dio en los diferentes ámbitos sociales, conservando sin importar el estrato al que perteneciera, una de sus características más importantes: documentar.

Al tener la capacidad de hablar de los sucesos ya transcurridos, se vuelve una prueba irrefutable del pasado. Con el descubrimiento de Niépce, su evolución y la creación de nuevos géneros: el paisaje, el retrato, el periodismo o la publicidad, hacen de la fotografía un instrumento evocador de sucesos pasados.

El 19 de septiembre de 2017 denota en el recuerdo mexicano una serie de sucesos trágicos, envolventes y, en algunos aspectos, enternecedores. La siguiente investigación apuntala su mirada al recuento de esos momentos por medio de la fotografía, principalmente, la realizada por el equipo fotográfico del periódico *El Universal*. Del mismo modo, mediante el recuento histórico de la fotografía, el fotoperiodismo y el estudio teórico de la fotografía, se investigó las características que hacen de una imagen una fotografía que conmueva al observador, que se diferencie de una mirada “común”. Se profundizó, desde una perspectiva significativa y social, los elementos que distinguen estas imágenes y los efectos que tiene en el ser humano.

Citar el preciso año no es casualidad pues fue la fecha en que ocurrió uno de los sismos más intensos en la vida de la capital. Resulta un tema de vital importancia que sigue en boga al ser un evento que conlleva dolor y estremecimiento, convirtiéndolo en parte de la historia de la Ciudad de México. La historia fotográfica nos ha mostrado instantáneas que por su impacto y relevancia se han vuelto clásicas y permanecen en el breviario cultural, con lo que era necesario preguntar ¿Cuáles son las imágenes que dejó el sismo de 2017?

En el primer capítulo se retomarán las ideas de Pierre Bourdieu y Roland Barthes. Ambos teóricos desarrollan la parte significativa de las fotografías. Explican tanto las características como la recepción de las personas. Las ideas principales están relacionadas al

tiempo y al referente (el objeto que se fotografía) para lo cual Roland Barthes hace una división entre quién fotografía y quién la observa. Respecto a la persona que *fotografía* desglosa cinco sorpresas y para el observador enumera los términos *Studium* y *Punctum*. Con este capítulo se demostrará la utilidad de la fotografía, pero sobretodo se conocerá cual es la fotografía *Punzante*.

En el segundo capítulo se abordará los efectos que ha tenido la fotografía a nivel grupal, ya que socialmente ha transformado la forma en que se relacionan los individuos. Ha influido en su comportamiento y se diversificaron los propósitos por los que se fotografiaba. Surge el fenómeno imitativo, el positivismo y se afianza el fotoperiodismo como medio de información. Es a través del fotoperiodismo que la *fotografía punzante* se ve fortalecida. Primero con el surgimiento de conciencias que refiere Gisele Freund; y después por la corriente abstracta que redefinió la forma de retratar, al permitir acercarse a lo terrible, de acuerdo con Susan Sontang.

Con los beneficios obtenidos también se encontró un trastabillo por el uso indebido de patrones del engaño. Joan Fontcuberta definirá los problemas y las complicaciones que representan las fotografías, radicados en el manejo fraudulento y la manipulación de imágenes que comunican mentiras. Gracias a la información vertida en este capítulo fue posible definir las divisiones de la fotografía, en los que se encuentra cualquiera de las imágenes que existieron, existen o existirán: Fotografía estética, fotografía instrumental, fotografía de la función familiar, fotografía que descubre y fotografía que inventa.

En el tercer capítulo se hará una recopilación cronológica de los antecedentes de la fotografía: invención, guerras, arqueología, retrato, fetiche, arquitectura, incursión en el periodismo, fotografía abstracta, su llegada a México y todos aquellos datos que alimentaron su prestigio alrededor del mundo. Se retomaron los libros *Historia de la Fotografía*, de Beaumont Newhall y *Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México*, de Olivier Debrouse.

El cuarto capítulo se explicará el funcionamiento y estructura del departamento de fotografía de *El Universal*. Se desarrollará, con bases teóricas e históricas, un análisis puntual de las imágenes publicadas del 19 al 25 de septiembre; semana en que el diario cubrió ampliamente los temas relacionados con el sismo. El análisis retoma el *studium* y *punctum*; las sorpresas de Roland Barthes; los *campos* de Bourdieu; la fotografía instrumental y estética de Sontang; así como la fotografía *encontrada* y *creada* de Fontcuberta. Conceptos aplicados a las fotografías de Bucareli 8 y recuperadas gracias al apoyo de la Hemeroteca Nacional.

Hablar de la fotografía nunca será un tema nimio, es adentrarse a una técnica perfeccionada por más de doscientos años. Encontrar en que nos beneficia la fotografía, y sobretodo la periodística, así como entender la dimensión y lógica que comprende, nos lleva a descifrar su lenguaje, sus bases significativas y sociales, de las cuales, finalmente, se podrá concebir una *verdadera fotografía*.

CAPÍTULO I

FOTOGRAFÍA Y SU CONTEXTO SIGNIFICATIVO

ASPECTO SIGNIFICATIVO A PARTIR DE ROLAND BARTHES Y PIERRE BOURDIEU

En el devenir del tiempo, lo transcurrido y lo vivido no se puede retornar ni regresar; solamente representar. La pintura lo hace de forma impecable y su referencia más remota proviene de la península Ibérica. Es en España donde existen las pinturas rupestres más antiguas, con al menos 64 800 años, ubicadas en La Pasiega y Ardales, en las que se dibujaron líneas, puntos, discos y plantillas de mano (*El Universal*, “Las pinturas...”, 2019). Posteriormente los egipcios desarrollaron una pintura alusiva a lo funerario, con escenas como ilustra el *Libro de los Muertos* que contenía instrucciones para después de la muerte; y la Tumba de Menna en la que se aprecia la vida de un cazador al lado de peces y pájaros. Ya con los griegos la concepción del arte se liga a la proporción y el equilibrio, pues sus representaciones reflejan una actitud de reposo y fuerza física (Figueroba; Fernández, 1996: 38). En Roma destaca la pintura mural, el paisaje y el bodegón; se recrean los espacios, se ocupan aspectos geométricos y retratos mitológicos. Antes del siglo XIX aparecen el Barroco y el Renacimiento que reflejan una estética en busca de la perfección. En el siglo XIX surge el Realismo y el Impresionismo que rompen los criterios y cánones establecidos al reflejar escenas al aire libre y retratos de la clase obrera (Alarcón, 2014: 127). Justo en el siglo XIX es cuando aparece la primera fotografía.

Barthes señala que “Ninguna pintura realista podría plasmar, de que se encontraban ahí” (1989: 145-146). Una diferencia entre pintura y fotografía, que, aunque gozan de numerosas similitudes, la pintura siempre será una reinterpretación de aquello que se observa; en cambio, la fotografía, al valerse de innovaciones científicas y tecnológicas, plasma lo que se “encontraba ahí”, y en efecto, queda garantía como un testimonio. Barthes señala claramente y atañe que el pensamiento de la fotografía sería “esto ha sido” (136). Significa que lo que veo ha estado presente, pero ha desaparecido. Se “encontraba ahí” y “esto ha sido”, son dos premisas que definen cualquiera que sea la fotografía que se analice, porque su veracidad y autentificación la distingue de otras expresiones con las que se le compara, ya sea pintura, dibujo, grabado o ilustración digital.

Al fiarse de pinturas egipcias es basarse en la certeza de su originalidad y autenticidad milenaria, pero no de que así haya sido. Por eso los estilos pictóricos antes mencionados son tan diferentes. En los primeros esfuerzos las figuras eran simples y referían a elementos sin volumen, luego se llegó a un énfasis en el cuerpo hasta culminar en la visión de los hiperrealistas.

La fotografía por lo tanto se vuelve una evidencia asociada a la verdad. Lo que se ve, es lo que ha existido sin poder repetirlo de nuevo. En cambio, la pintura presenta rasgos que son alterables y cambiantes dependiendo de la técnica y situación del personaje. Hay dos pinturas en las cuales Napoleón Bonaparte aparece desigual. La primera es de Paul Delaroche pintor parisino quien lo representó después de su primera abdicación. Pintó un Napoleón cabizbajo, sentado en una silla roja y con un semblante derrotado. La segunda de Jaques Louis-David, quien lo muestra montado sobre su caballo Marengo, lleno de liderazgo y actitud solemne. Aunque se trate del mismo personaje su representación es diferente y se presenta, todavía con mayor fuerza cuando se comparan fotografías y pinturas del mismo individuo. En este caso las del pintor Paul Gauguin.

En su autorretrato de plano medio (véase figura 1), Paul Gauguin luce con una gabardina negra, la mano sobre la barbilla, una pañoleta, bigote y cabello crecido, además de una playera de rayas negras y rojas. En la fotografía (véase figura 2) aparece sentado sobre un sillón, lleva traje negro, su cabello y bigote lucen casi iguales. ¿Qué distingue estas dos propuestas del mismo sujeto? Lo primordial es que la pintura involucra un personaje ficticio, una reinterpretación del individuo. Por el contrario, en la foto de Paul Gauguin es Paul Gauguin: una persona auténtica e irrepetible.

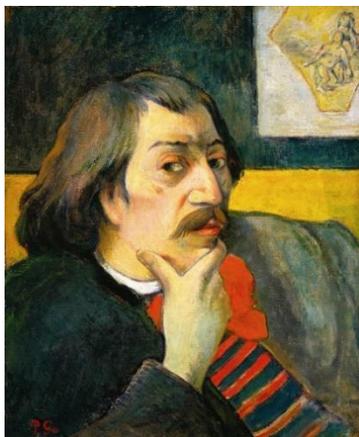


Figura 1. Paul Gauguin, *Autorretrato* (1893).

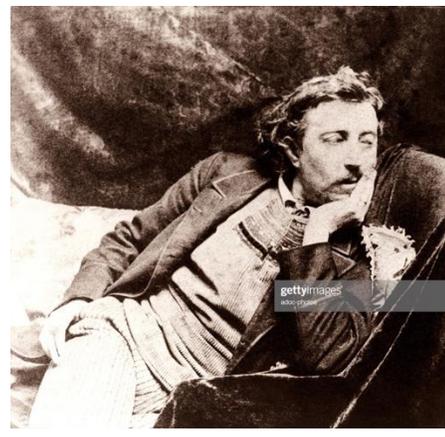


Figura 2. Fotografía de Paul Gauguin.

La fotografía es testimonio de lo que pasó, de sucesos y hechos que involucran el actuar de los hombres. Barthes señala que gracias al invento de la fotografía queda constancia de aquellos episodios y personajes. Pierre Bourdieu, también, hace referencia al tiempo; menciona que a través de una fotografía se satisfacen cinco campos:

1. Protección del paso del tiempo.
2. Comunicación con los demás y expresión de sentimientos.
3. Realización de uno mismo.
4. Prestigio social.
5. Distracción o evasión

Del primer punto, “Protección del paso del tiempo”, Bourdieu escribe: “Sustituye aquello que el tiempo se ha llevado, supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos, produciendo el sentimiento de vencer el tiempo. Solemniza y eterniza los grandes momentos” (2003: 52).

Además de los ritos familiares y los viajes de los que habla Bourdieu, el hecho de proteger los instantes relevantes y de mayor magnitud, más allá de una simple ceremonia social. Las fotografías trasladan a la historia y sus episodios; reflejan lo que se vivió en épocas anteriores: sus desgracias y proezas; nos acerca a situaciones destacadas de una sociedad y los intereses que ésta tenga.

Así, por ejemplo, el estadounidense Neil Leifer, a través de su lente, revelará exactamente lo que pasó en la pelea de 1965 entre Muhammad Ali y Sonny Liston. Y, para la sociedad venezolana, el caso de Ronaldo Schemidt, ganador del World Press Photo 2018, su fotografía (véase figura 3) nos adentrará a los disturbios en la cual aparece, José Víctor Salazar Balza, envuelto en llamas después de enfrentar a la Policía Nacional Bolivariana.



Figura 3. Ronaldo Schemidt, Fotografía ganadora de la Word Press Photo (2018).

Es importante señalar que la reproducción que logra la fotografía no queda en un episodio o un año en específico, sino en un ente. Barthes lo llamó *Referente*, que es lo auténtico e irreplicable: “El Particular absoluto, la Contingencia soberana, la Ocasión, el Encuentro, lo real en su expresión infatigable” (1989: 29). Esto hace que la fotografía goce de ser: “transparente y ligera”, es decir, verídica.

Dice Barthes: “La fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia” (1989: 134). No sé miente sobre el referente que aparece en la fotografía, puesto que una cosa es abstraer y representar un objeto, por ejemplo, la pintura de Magritte “Esta no es una pipa”. La obra, en efecto, no es una pipa; es la representación de una pipa. El objeto no se encuentra en nuestras manos, es una reproducción del mismo, dada su naturaleza que lo aparta de todo arraigo. En cambio, una fotografía, por lejos que se encuentre en el tiempo, no se puede negar su existencia, o, como diría Barthes “No puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí” (121).

Para Bourdieu esta reproducción de la realidad es copia y doble, un analogon (semejanza) de la presencia. En el que lo original es traspasado a una copia mediante raptó, robo y violación (2003: 333). Como dice en su libro *Un arte medio*: “Narciso y Eurídice están

en peligro por la propia imagen. Lo que captura la fotografía es algo más que una copia muerta, la fotografía reactivaría las conductas mágicas más arcaicas. La imagen talismán. La fotografía cumpliría la función de lo que en el vocabulario de la magia se llama una pertenencia” (343).

El sociólogo francés habla de un campesino alsaciano que señala que “Dar una fotografía a alguien es como si me diera a mi mismo”, es decir, teme que su esencia sea ultrajada y manipulada (2003: 344-345).

Estas violaciones de las que Bourdieu dialoga se dan, precisamente, porque una fotografía es lo que realiza: extraer al referente. Referente que un principio fue cuestionado por la iglesia católica por no creerlo posible. “En 1839, en un diario católico alemán, el *Leipziger Anzeiger* se leía: No solamente es imposible fijar reflejos fugitivos, como lo han demostrado experiencias muy serias realizadas en Alemania, sino que pretenderlo nos confinaría al sacrilegio. Dios ha creado al hombre a su imagen y ninguna máquina humana puede fijar la imagen de dios. Habría que traicionar completamente nuestros propios principios para permitir que un francés, en París, lanzará al mundo una invención tan diabólica” (2003: 331). Este anuncio fue posterior a la presentación oficial de la fotografía en la Academia de las Ciencias de París bajo el nombre de *Daguerrotipo*. Un invento de rápida aceptación y mofado por Maurisset con la caricatura “La Daguerrotipomania”.

“La daguerrotipomania” trajo nuevas motivaciones respecto a la imagen, Bourdieu menciona tres estadios en los que se encuentra todo tipo de fotografía: el voyerismo, el narcisismo y el exhibicionismo. De acuerdo a la Real Academia Española una persona voyerista es aquella que disfruta el acto de contemplar actitudes íntimas o eróticas de otras personas. La fotografía, en efecto, es un acto voyerista porque es una atracción íntima hacia otra persona. Se indaga en ¿cómo es?, ¿qué facciones lo definen?, ¿qué postura tiene?, ¿en qué actitud se encuentra? Con lo cual se accede a lo más profundo del otro. De ahí el miedo del campesino alsaciano.

De acuerdo a Bourdieu, el voyerismo es el reflejo de dos campos de los cinco que definen la fotografía. Éstos son: *La comunicación con los demás y expresión de sentimientos* y *La distracción o evasión*. El primer punto, la comunicación, describe que “Permite revivir en común los momentos pasados, o mostrar a los demás nuestros intereses, mantener las relaciones con los miembros de la familia o amigos, incluso mejor que la carta, la fotografía ayuda a la actualización perpetua del conocimiento mutuo, mediante ella se presenta a un integrante de la familia o a uno mismo para que se le reconozca” (2003: 52-60). Mientras que

en *la distracción o evasión*: “La fotografía proporcionaría, finalmente un medio de evasión o de simple distracción a la manera de un juego” (52). Ligada sobretodo al punto de vista lúdico o de espectáculo, que a la postre, conforme señala la Real Academia Española el juego servirá también de descanso.

De acuerdo con Yvonne Venegas, fotógrafa mexicana, quién impartió el taller: *Retrato y Celebridad* en el Museo Jumex Arte Contemporáneo, el origen del voyeur fotográfico fue la *Carta de visita*. Patentada en el año de 1854 en París por el fotógrafo André-Adolphe Eugene Disderi. La cámara tenía de cuatro a ocho lentes y tomaba secuencias de fotografías en las que aparecían personajes con diferentes poses, después recortaba las impresiones que median 9x12 cm y finalmente las unía en una sola.

Cuando Napoleón III acude a André para hacer su Carta de visita su popularidad se volvió inmediata con estudios en España e Inglaterra. En las Cartas de visita el referente se ponía de pie, sentado, incluso en calzoncillos. La personalidad del fotografiado determinaba el resultado final.

Charles Darwin tenía la suya mirando hacia la derecha (véase figura 4), trabajo de Elliot & Fry en Londres 1874. A su vez Abraham Lincoln aparece al lado de su inconfundible sombrero, sentado y con su mano izquierda sobre la mesa.

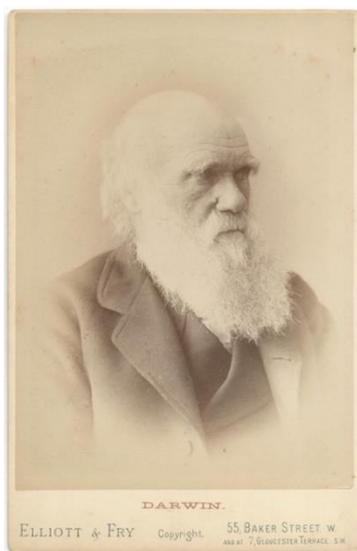


Figura 4. Elliot & Fry, Carta de visita de Charles Darwin (1874).

Venegas apunta que en esta época se desata el intercambio de imágenes. Coleccionar las fotografías del otro, de las personalidades destacadas en la política, artes o aristocracia; tener en las manos al individuo que no se podía conocer; gozar del retrato de la persona admirada. No era esencial la circunstancia sino la persona. Los aristócratas, mujeres bellas y altas clases sociales solamente podían acceder a ellas.

La carta de visita se vuelve un medio emocional, pues, nace de la atracción hacia un compañero, un socio, una prometida. Al ser entregada a sus seres queridos forma la conexión entre el placer de ser visto y ver a alguien. Este placer es definido como fetiche y pygmalionismo que convierte la carta de visita en algo más.

La fotografía estaría predispuesta, en particular a desempeñar el papel de fetiche, puesto que es algo diferente del objeto real (objeto parcial) pero al mismo tiempo un sustituto que guarda la relación más estrecha con el original (equivalente imaginario del objeto real).

Se conoce con el nombre de pygmalionismo ese síndrome que consiste en sustituir pura y simplemente a la persona viva por la copia como soporte del deseo. La fotografía pornográfica no es sino la incapacidad de “socializar” el deseo. Es decir, para satisfacer en los marcos concretos y complejos de una experiencia real (Bourdieu, 2003: 348).

Bourdieu aclara que sustituir lo real con la fotografía demuestra la lejanía que existe entre dos sujetos, separación por cuestiones geográficas, familiares o simplemente por no conocerse. La carta de visita permite ver el rostro de aquellos con los que compartimos ideas; con los que son de nuestro agrado y causan asombro. Tener una carta de visita otorga un acercamiento por la manipulación del objeto, que puede relacionarse con tintes íntimos o sexuales.

Barthes define de aburrida la fotografía pornográfica por mostrar siempre lo mismo. No propone ni dice nada diferente de lo que tenga que decir (1989: 77). Si se sigue la definición de pygmalionismo, la fotografía servirá de alivio ante la lejanía de aquellos a quienes pretendemos mirar. Esta “incapacidad de socializar” es completamente necesaria ante la carencia de contacto y comunicación que guardan ciertos individuos inalcanzables. Bourdieu define dicha característica en tres públicos, los “verdaderos perversos”, “a falta de algo mejor”, “los perversos ocasionales o perversos fantaseadores”. Los primeros son los verdaderos perversos, los segundos desean encontrar algo que les complazca en su totalidad y los terceros son aquellos que se contentan con jugar a que son perversos. Es entonces que la fotografía

“Remitirá a los niveles más profundos y arcaicos debido a la transparencia del objeto fotográfico” (2003: 351-352).

Roland Barthes confirma la idea de fetiche de Bourdieu al señalar que la fotografía transforma al sujeto en objeto, de un ser real que respira, a uno impreso capaz de ser encapsulado y almacenado en un cajón. Característica que llama microexperiencia de la muerte. Porque el que apreciamos en papel, quedará muerto en papel; y el que ha muerto, seguirá existiendo (1989: 42). Este objeto mortuorio nos muestra los cadáveres de aquellos quienes morirán “Él ha muerto y él va a morir” (148). Barthes muestra la fotografía de Lewis Payne (véase figura 5) condenando a la horca por intento de asesinato, sus ojos transmiten lo que vendrá. Su partida.

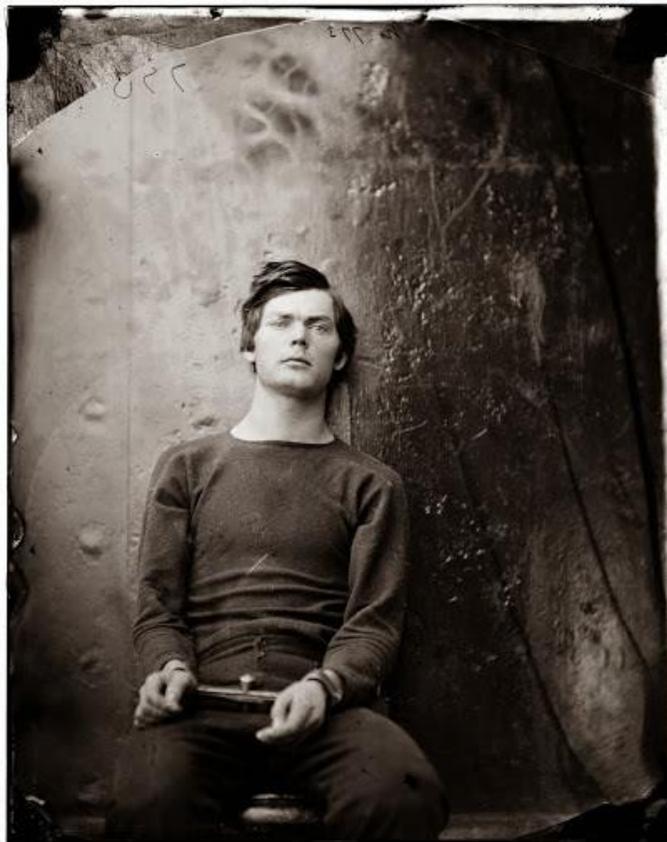


Figura 5. Alexander Gardner, *Retrato de Lewis Payne* (1865).

Hay otros casos que nos acercan a la muerte. “Muerte de un miliciano”, de Robert Capa, imagen hecha en la guerra civil española, muestra a un soldado republicano caer en batalla. “La ejecución de Saigón”, de Eddie Adams, fotografía de la guerra de Vietnam que reproduce

el instante en que el general Nguyen Ngoc Loan asesina a un guerrillero del Vietcong, ganadora del premio Pulitzer 1969.

El siguiente ejemplo es impactante. Se trata de un concejal filipino que murió después de tomar la fotografía (véase figura 6). En un hecho inaudito aparece el asesino justo cuando realiza el disparo. Durante la noche vieja filipina en la que se celebra el fin de año, Reynaldo Dagsa pidió a su familia salir a la calle. Su hija, mujer y suegra se postraron sobre un automóvil café para una fotografía, lo que no sospecharon es que detrás de ellos se encontraba Michael González. Con un revólver calibre 45, apuntó directamente hacia Dagsa. Michael se recargó incluso en el mismo coche que lo hizo la familia y disparó varias veces sobre el pecho de Reynaldo, la familia en un principio confundió el sonido del arma con el de los fuegos artificiales, observando solamente el desvanecimiento frente a ellos.



Figura 6. Reynaldo Dagsa. *El País* (2011).

En el año 2013, surge la imagen en la que una soldado estadounidense muere (véase figura 7). Hilda Clayton de 22 años asignada a fotoperiodismo de guerra en Laghman, Afganistán. Publicada originalmente en la revista *Military Review* después de la autorización de sus familiares. La imagen muestra a un soldado cubriéndose de una explosión durante los entrenamientos en colaboración con las fuerzas afganas. Hilda se encontraba al lado de cuatro personas, tres soldados y una reportera afgana. Al momento de lanzar el proyectil éste se atasco y estalló antes de tiempo, aunque estaba detrás de los soldados fue afectada por la explosión.



Figura 7. Hilda Clayton, Momento de la explosión (2013).

Hay otros casos en el que figuran Rodney James Alcala y Harvey Glatman. Asesinos seriales que retrataban a sus víctimas antes de ser asesinadas con gran similitud a la propuesta de Lewis Payne porque muestran el instante previo de la muerte. Pero también existe todo lo contrario, casos en el que después de muertos se posa frente a las cámaras. El ejemplo más claro es el de la Inglaterra Victoriana que recordaba así a sus familiares (véase figura 8).

Las fotografías pertenecientes a la Biblioteca Estatal de Australia del Sur demuestran la convivencia de vivos con muertos y su naturalidad con la que se ocultaba la ausencia de vida causada por difteria, tifus y cólera. Niños y bebés recién nacidos se colocaban en el centro de la sala, acomodando la familia alrededor de tal manera que pareciese dormido. Estos personajes, ya sean vivos o muertos, aparecen en el plano fotográfico al igual que las demás personas. A todo este universo de situaciones y episodios Roland Barthes los agrupa en una totalidad que llama, *Spectator y Operator*.



Figura 8. La niña de la izquierda había muerto y fue colocada al lado de sus hermanos.

Conforme a Barthes, la fotografía se separa en dos vertientes, el *spectator* (quien la mira) y el *operator* (quien la hace) (1989: 35). El *spectator* es aquel que visualiza la foto, el que la mira y la interpreta. Y, en última instancia, quien descifra ese universo de situaciones y episodios. Esta categoría, a su vez, se subdivide en: *studium* y *punctum*.

Retomemos entonces dichos términos. Mientras la fotografía sea apreciada por un individuo y decodificada, el *studium* será mediante el cual reconoceremos de qué habla. Barthes dice que es un “Contrato firmado entre creadores y consumidores. Dotándola de funciones como son: informar, representar, sorprender, hacer significar” (1989: 60). Estas funciones serán percibidas por el individuo, en medida del campo cultural que goza y del conocimiento que haya recibido.

Si bien no toda la población recibe una educación especializada en aspectos técnicos, sí recibe la mínima necesaria para entender que aparecen figuras, personas y expresiones que reconocen. Lo que la convierte en un acto comunicativo, porque se apropian del significado gracias a un código mutuo. Recalca Manuel Martín Serrano en su *Teoría de la Comunicación* que:

El Actor Ego dispone de un canal por el que las señales llegan hasta el otro Actor con el que se comunica, y logra que las señales transportadas por ese canal sean diferenciales para Alter del resto de las variaciones energéticas que percibe del entorno, a través de ese canal o de otros. Este requisito exige que los órganos (biológicos y/o tecnológicos) de los que Ego se sirve para producir y transmitir señales, puedan acoplarse con los órganos (biológicos y/o tecnológicos) de los que Alter se sirve para captarlas; o, lo que es lo mismo, que Ego posea la capacidad de producir la clase de estímulos que Alter reconoce como preceptos (1982: 25-26).

Desprendido de lo anterior, Bourdieu ve en la fotografía un acto comunicativo: “El comportamiento de la fotografía se vuelve significativo al volverse comunicable, y llega a ser comunicable cuando asume un sentido colectivo” (2003: 367). Añade que toda fotografía refleja no sólo figuras y personas sino papeles sociales. Es la que expresa un *ethos*. El *ethos* es la forma de vida y comportamiento de una sociedad, que puede ser reconocida e incluso imitada convirtiéndola en un acto aspiracional (46). Aspiracional para quienes decidan darle esa importancia. Existirán grupos sociales que prefieran las fotos abstractas y las reconozcan o quienes se inclinen por expresiones de mayor escándalo y amarillismo.

En consecuencia, el medio de comunicación y la sociedad serán las que finalmente decidan qué fotografía satisface sus necesidades. Dando pie a que aparezca un nuevo concepto

teórico: el *punctum*. Dicho término no es el reconocimiento de la foto, sino los elementos que atraen de ella. Esta atracción puede definirse con el canon de belleza de Santo Tomás de Aquino: “La belleza es una cualidad que poseen ciertos objetos capaces de impresionar al sujeto. No puede haber belleza sin un sujeto que sienta placer” (Figueroba; Fernández, 1996: 10). Pero para Barthes lo bello “Es aquello que me despunta, que me lastima, punza y traumatiza” (1989: 59-66).

Todos esos adjetivos nunca se presentan del mismo modo en una fotografía, pero causan estragos en el *spectator*, incluso, después de algún tiempo. El *punctum* sigue presente en la memoria y en los recuerdos de quienes, a partir de sus intereses, van formando una nueva colección visual. Roland Barthes advierte que son infinitas las fotografías que no le interesan, cuyo propósito es meramente ilustrativo llamándolas *unarias*. Fotografías que no aportan nada al *punctum* y que se olvidan fácilmente. A partir de la existencia del *punctum* la interpretación de una imagen será más atractiva, por la atención a los detalles que conforman la historia de los entes representados. Mediante esta separación de fotografía *unaria* y fotografía con *punctum*, se dividirán las imágenes que nos interesan para la presente investigación.

El *punctum* será aquel que sodomize al pensamiento posterior a la observación previa, aproximándose a los sentimientos del individuo. “El Punctum es entonces una especie de sutil más allá del campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”. (Barthes 1989: 99). Barthes explica que esta categoría puede aparecer como acto de individualidad, aunque al ser reconocido como un procedimiento de comunicación colectiva, el *punctum* se vuelve apreciable por todos. Por lo tanto, la fotografía puede significar algo diferente de lo que ella es, pueden existir diferentes lecturas de una sola imagen y todas ellas serán válidas porque se desprenden de una realidad.

¿Qué es lo que busca?, ¿Qué es lo que pretende expresar? Esta tarea recae en el *operator* y gracias a que tiene control de lo que desea encuadrar. Lo que quiere “coger”. Ocupará diferentes funciones que Barthes enumera en sorpresas (1989: 36-69).

1.- SORPRESA DE LO RARO, RAREZA DEL REFERENTE:

Personas o seres que salgan de lo común. Barthes ejemplifica con el monstruo de dos cabezas o la mujer de los tres senos. En esta Categoría entra la propuesta de Joel Witkin, quien retrata a personas andróginas, enanos y transgénero.

2.- SORPRESA DEL MOMENTO DECISIVO, INMOVILIZAR UNA ESCENA:

Retratar el momento exacto en qué ocurre un acto. La foto que se propone es “La ejecución de Saigón”, de Eddie Adams.

3.-SORPRESA DE LA PROEZA:

La categoría está relacionada íntimamente con los avances tecnológicos, Barthes menciona que Harold D. Edgerton, profesor del Instituto Tecnológico de Massachusetts, en la década de los cincuenta con los principios del flash electrónico, capturó una gota de leche a una millonésima de segundo. La proeza también hace alusión al acto de sobrepasar los límites físicos y mentales del ser humano.

4.-SORPRESA DE LAS CONTORSIONES DE LA TÉCNICA:

Su propuesta es un trabajo de postproducción. Se recurre a sobreimpresiones, desencuadres, desenfoques y la creación de ciertos efectos que alteran la naturaleza de la fotografía presentada.

5.- SORPRESA DEL HALLAZGO:

Tiene que ver con la atención en los detalles, la suerte y la ocasión. El fotógrafo ve las cosas desde otro punto de vista, se encuentra con aquello que, si bien está a la vista de todos, no lo han atestiguado. Barthes menciona a Kertész quién caminaba por la calle y visualizó dos bustos sobre la ventana de un edificio con las características de quienes quedan anonadados (véase figura 9). Escena peculiar y fruto del ojo perceptivo del fotógrafo.



Figura 9. André Kertész, *A window on the Quai Voltaire* (1928).

Bourdieu añade los últimos campos de los cinco que propone, en los cuales las fotografías al conservarlas o mirarlas aportarán satisfacciones (2003: 52). Dichos campos coinciden con las sorpresas de Barthes:

REALIZACIÓN DE UNO MISMO:

El fotógrafo busca experimentar intensamente sus emociones, expresar una intención artística o manifestar un dominio técnico. Tiene interés de lograr algo con el medio.

EL PRESTIGIO SOCIAL:

Satisfacción de la grandeza, popularidad o renombre que alcance, por sus proezas técnicas o testimoniales, de una realidad personal (viaje o acontecimiento).

Ahora que se detallaron las motivaciones que tiene un fotógrafo y que, aún permanecen en uso, serán sus intereses y aquellos impuestos por diferentes campos sociales los que decidirán la manera en que refleje la realidad.

Dice Bourdieu que la visión fotográfica es una visión de cíclope, una visión seleccionada previamente. “La fotografía fija un aspecto de lo real, que nunca es el resultado de todas las cualidades del objeto, sólo son retenidas aquellas visuales que se dan en el momento y a partir de un punto de vista único” (2003: 135). La fotografía es fragmentaria al no reflejar toda la realidad que se percibe, esto vendrá de la mano con lo que señala Barthes “Aquello que decida encuadrar” (1989: 32). Recordemos que la fotografía funciona mediante las decisiones que tome el *operator*; donde se coloca; qué decide resaltar; el segundo en que aprieta el botón serán decisiones exclusivamente personales. Un acto de independencia y que es distinto en cada sujeto.

Bourdieu cita a Proust al comparar un beso e interpretar que no es algo definido y puede tener 100 definiciones igual de verdaderas “Puesto que cada una existe en relación a una perspectiva no menos legítima” (2003: 137). Perspectivas que se acercan a una parte de la totalidad y que no por eso son falsas o erróneas. Agrega que estas realidades alternas hacen a la fotografía “Una técnica de selección y clasificación voluntaria del pasado” (334).

Esta “clasificación voluntaria” queda evidenciada al mostrar la realidad del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, Estados Unidos, con dos fotografías en las que se muestra el atentado contra las torres gemelas. Después de que dos aviones de American Airlines y United se estrellaran con ambas torres, el resultado fue un saldo de 2753 muertos.

La primera fotografía pertenece a Robert Clark ganador del World Press Photo 2002, en la categoría Spot News (véase figura 10). La segunda es de Richard Drew, fotógrafo de la agencia Associated Press. Ambos retratos exponen un mismo hecho desde una perspectiva diferente. La primera fotografía describe el vuelo 175 de United Airlines en el momento que se estrelló en la torre sur, causando una gran explosión que fue capturada por el lente de Robert Clark, destacando las sorpresas de Proeza e Instante decisivo. Por otro lado, la fotografía de Richard Drew fue seleccionada dentro de las 100 más icónicas de todos los tiempos por la revista TIME, gracias al impacto que genera por incluir un elemento humano (véase figura 11).



Figura 10. Robert Clark, Impacto de dos aviones contra las Torres Gemelas (2011).



Figura 11. Richard Drew, *Hombre cayendo* (2011).

Las imágenes más vistas del 11 de septiembre son de aviones y torres, no de personas. *Falling Man* es diferente. La foto, tomada por Richard Drew en los momentos posteriores a los ataques del 11 de septiembre de 2001, es el escape distintivo de un hombre de los edificios colapsados. En un día de tragedia masiva, *Falling Man* es una de las únicas imágenes ampliamente vistas que muestra a alguien muriendo. (Time 100photos, 2019)

La fotografía en efecto es diferente al incluir la premisa de Barthes, “Esto ha muerto y va a morir” (1989: 148). Después de su publicación en los medios estadounidenses muchas personas pidieron su retiro pues atentaba contra las personas fallecidas. La foto traumatizaba y punzaba en un acercamiento fiel al *punctum*. Una foto representativa que a partir de una propuesta diferente creó sorpresa y estupor. Se reconoce la realidad de este episodio al igual que se reconocería otros pasados a partir del *studium*. Así mismo se identifica el acontecimiento al que pertenece, el año y lugar en que se crearon.

El problema que existe en la fotografía es la sobredemanda de imágenes unarias y con las mismas referencias. Demasiadas fotografías se tomaron del 11 de septiembre, pero sólo una causa escalofrió: la que contiene el *punctum*. Es porque contenía una emoción por su contexto diferente y estética poderosa.

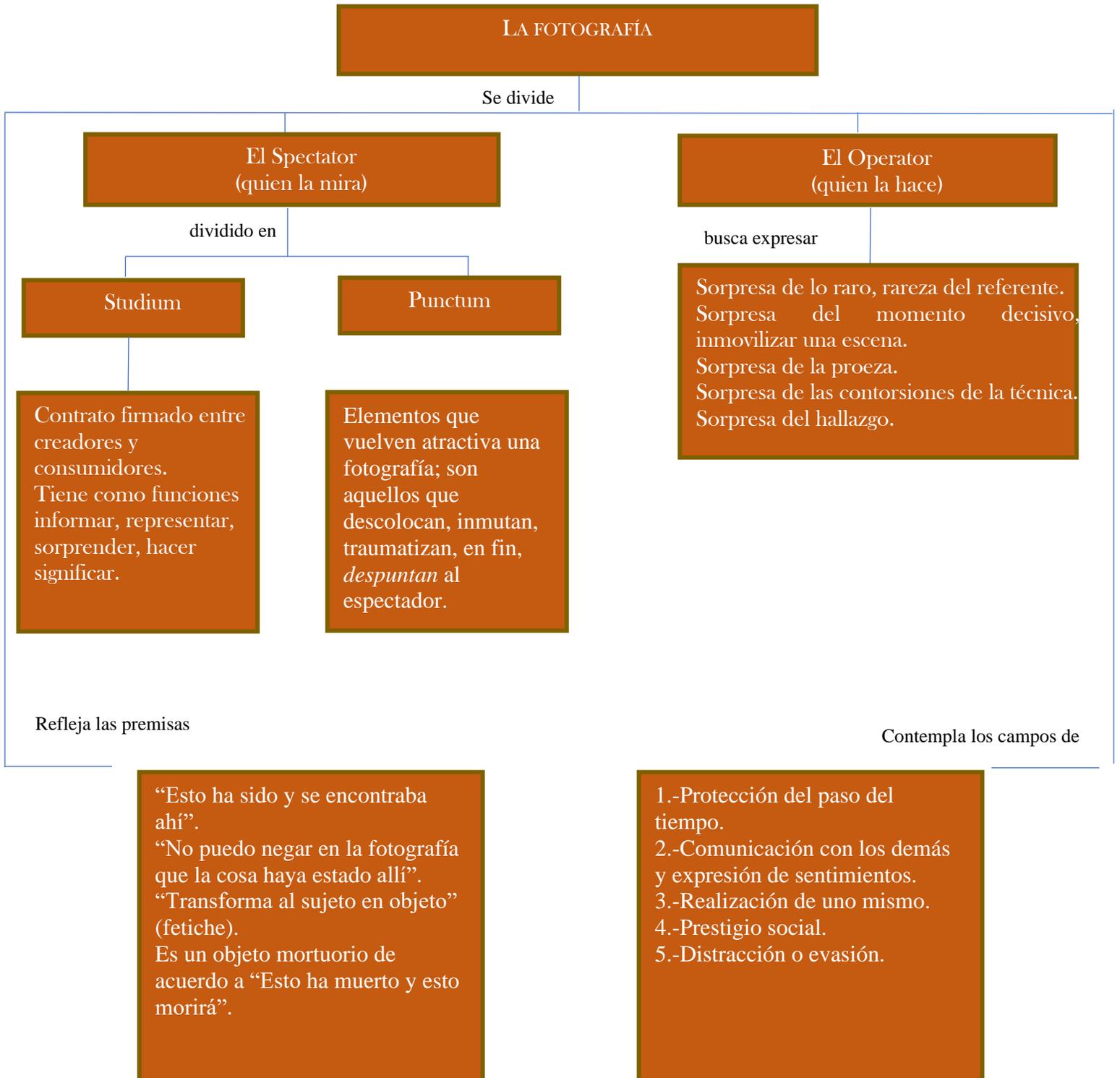
Dice Roland Barthes que, si bien la fotografía es subversiva porque trastorna, será más importante cuando sea pensativa (1989: 73). Barthes menciona el caso de Kertész quien presentó su trabajo para la revista *Life*, pero fue rechazado al argumentar que era demasiado

pensativo. Hoy en día, numerosas publicaciones mantienen la misma ideología y aportan archivos triviales carentes de *punctum*.

De acuerdo a la teoría de Agenda setting de Maxwell McCombs y Donald Shaw, los medios de comunicación son quienes dictaminan qué noticias o temas estarán en el interés del público y, al igual que el 11 de septiembre de 2011, el 19 de septiembre de 2017 despertó el interés de los medios de comunicación por distribuir los vaivenes del sismo en la Ciudad de México.

A partir del capítulo cuarto se analizará la cobertura de *El Universal* respecto al sismo acaecido el 19 de septiembre. Observaremos si las premisas señaladas por Barthes y Bourdieu fueron llevadas a cabo o, por lo contrario, nos encontramos con un letargo fotográfico con propuestas *unarias*.

Resumen



CAPÍTULO II

FOTOGRAFÍA Y SU CONTEXTO SOCIAL

ASPECTO SOCIAL A PARTIR DE GISELE FREUND, SUSAN SONTAG Y JOAN FONTCUBERTA

De acuerdo a Gisele Freund, cada etapa histórica refleja un modo de expresión artística (2006: 7). En los últimos 193 años, la fotografía se ha convertido en una herramienta común para las sociedades. Actualmente, su público ha llegado a diferentes clases sociales gracias a su democratización; sin embargo, esto no fue así en un principio. Hacia el año 1750, la burguesía incrementó su bienestar material y económico, con la necesidad de mostrar su ascenso mediante la técnica más popularizada: el retrato, el cual confirmaba su poder y pertenencia a un estatus diferente. El retrato tenía la posibilidad de llevarse en miniatura, en forma de collar con los rostros de la familia, amigos y amantes por todos lados.

De la pintura se pasó a la *silhouette* (silueta), le siguió el fisiotrazo, hasta llegar a la fotografía de Nicepore Niépce. La cual significó un nuevo cambio en la representación de la realidad y la fidelidad con que se retrataba a las personas. Ya no eran necesarios los lienzos, ni mucho menos las placas de madera del fisiotrazo (véase figura 1), ahora existían químicos que revelaban la identidad de las personas (Freund, 2006: 13-19).



Figura 1. Gilles-Louis Chrétien (Fisiotronazo). Founier (Dibujante). *Retrato de la Duquesa de Osuna* (1798).

Con la popularidad del invento se abrieron múltiples estudios en las calles parisinas donde originalmente fue presentada la fotografía. La burguesía adoptó la posibilidad de perpetuarse, ya que por su alto costo era asequible sólo para ricos, sabios y burgueses. Los clientes fueron seducidos por la fidelidad de los resultados aún cuando eran tediosos y prolongados. Definitivamente no eran retratos instantáneos porque se ocupaban placas metálicas que se bañaban en químicos, y si era en exterior, había que usar laboratorios móviles. Pero valía la pena verse representado sobre una superficie. Este negocio representó para los norteamericanos entre 8 y 12 millones de dólares en fotografías de retrato en 1850 (Freund, 2006: 31).

El éxito de la fotografía estaba dado por los logros de los retratos. Su crecimiento presentó una innovación científica acelerada, logrando que los procesos químicos mejoraran hasta reducir los tiempos de exposición y costo. Los Daguerrotipos fueron el inicio de la fotografía y en un principio costaban trescientos y cuatrocientos francos. En 1841 los aparatos ya oscilaban entre doscientos cincuenta y trescientos francos (Freund, 2006: 30). Uno de los pioneros, y quien más provecho sacó de los precios bajos, fue el fotógrafo Disderi que redujo el tamaño de la fotografía hasta llegar a una medida de 6x9 cm, logrando que fuera mas económica y fácil de llevar que un Daguerrotipo: una carta de visita (57). Se consagró de una popularidad incomparable. Acercó a un nuevo público a la fotografía, un público marginado, olvidado, que vivía a expensas de lo que dictaban los jefes; que por una cantidad costeable podía gozar de los mismos beneficios que sus coterráneos adinerados. Disderi hizo accesible la fotografía y con ello, que se apartara de la intelectualidad y de los sabios. Con entrega rápida, asistido por su imprenta que producía miles de copias en tiempos reducidos, la población se abalanzó y congratuló de tener copias de sí mismos, la difusión y aprobación la hizo de un éxito inmediato. No había dudas de eso.

De acuerdo al término moda, que proviene del latín *modus* y significa: manera o medida “en boga durante algún tiempo” (RAE, 2020: moda), la moda se divisaba en los estudios fotográficos de interminables clientes ansiosos por retratarse. Gabriel Tarde señala en su *Teoría social de la imitación* que está dividida en tres partes: imitación, oposición y aceptación. Como las condiciones que se propagarán y repercutirán en el tejido social. Las creencias y deseos influirán sobre otras, activando relaciones sociales, es decir, las influencias transformarán el comportamiento de un sujeto que a su vez generará un cambio en otro individuo.

El deseo de parecerse a las personas de las altas esferas, provocaba *la imitación* y, posteriormete, la aceptación, la cual radica en las clases sociales bajas que, en un rasgo aspiracional, decidieron convertirse en los nuevos burgueses, aunque sólo fuera a través de una fotografía. De acuerdo a Tarde, *la imitación* difunde fenómenos psicológicos entre los hombres, mismos que se reproducirán de manera indefinida. La repetición imitativa del mundo social implica “La reproducción voluntaria o involuntaria de un modelo” (Gabriel Tarde, 1890: VIII. Citado por Pablo Nocera, 2006: 7).

Las imágenes de Disderi tenían una particularidad: al ejercer una influencia imitativa sobre la población otorgándole grandes sumas de dinero, pero distaban de contener expresividad. Gisele Freund señala que se pierde el rostro del individuo al distraerlo con una figura totalizadora (2006: 61). Recordemos la pintura de Paul Gauguin (véase figura 1, Cap. I) donde hay un acercamiento destacado de su rostro, contrario a la foto donde aparece la totalidad de su cuerpo. Al tratarse de un ángulo abierto, la fotografía carece de una estética atractiva. Freund critica esta manera en que se reproducen los retratos: simples almacenes de accesorios y arquetipos del repertorio social. Para un pintor se usaba un caballete, un escritor un cuaderno y con un hombre de estado, pergaminos. Existían cánones establecidos que se imitaban y daban resultados meramente ornamentales. Si alguien se proponía ser un pintor bastaba ponerle un caballete.

Ya en el año 1862, Disderi publica *Esthétique de la photographie* y define las cualidades que hacen un buen retrato (Freund, 2006: 64).

1. Fisionomía agradable.
2. Nitidez general.
3. Las sombras, las medias tintas y los claros bien pronunciados, estos últimos brillantes.
4. Proporciones naturales.
5. Detalles en los oscuros.
6. Belleza.

Con ellas buscaba que su trabajo y estilo se propagará comparándose con pintores de renombre y época al igual que Sheffer, Ingres o Delaroche. Pero no sólo Disderi había alcanzado gran popularidad, también se encontraba Félix Tournachon Nadar, ícono en la

historia de la fotografía, pues a diferencia de los retratos de Disderi su trabajo reflejaba “Viveza impresionante y superioridad estética gracias a la importancia preponderante de la fisionomía” Freund, 2006: 41). Esto lo conseguía porque guardaba relaciones personales y de amistad con sus modelos. Le era más fácil pedir una indicación a un amigo que a un desconocido en una fila.

Dos estilos y perspectivas de trabajo, por un lado, la fotografía reflejaba un medio ambicioso y mercantil al servicio de todos y, por otro, se buscaba un estilo personal enfocado a intelectuales y amigos. Al paso de los años, el estilo de Disderi se adoptó con mayor fuerza, llegando incluso a imitarlo. No fue el único que comenzó a realizar este tipo de trabajos. Los fotógrafos artistas sucumbieron ante los fotógrafos de oficio, quienes consideraban primordial el dinero por encima de la calidad. Tarde visualizó la imitación y su presencia en aspectos de la vida social, agrupándolos en cinco nichos: lenguas, religiones, reglas jurídicas, arte, ciencias y técnica. El estilo Disderi, más que un arte, propagó una técnica y un estilo arquetípico. Rápidamente aparecieron imitadores del estilo comercial, puesto que resultaba muy fácil conocer de fotografía y montar un estudio sin necesidad de tener grandes conocimientos. Las herramientas se fabricaban y compraban fácilmente, los químicos tenían instrucciones que detallaban su uso paso a paso.

Hubo proliferación y sobredemanda de fotógrafos que competían por conseguir los mejores ingresos, ahora las indicaciones venían desde el comprador, no del creador. Así que, si Disderi tenía un estilo burdo, entonces burdo era lo que imperaba. Los fotógrafos carecían de una instrucción intelectual, se regían de fórmulas repetidas principalmente pictóricas, pero mal ejecutadas. Ambas partes estaban destinadas a complementarse: público y fotógrafos sin educación.

En gran parte esta popularización y proliferación de fotógrafos corresponde al acceso y facilidad con la que se obtenía una cámara. Dicho proceso no corresponde a otra cosa sino a la industrialización del mundo. A la denominada corriente positivista. La sociedad estaba a merced de nuevas máquinas y procesos industriales, la mano de obra fue sustituida por sistemas de producción en serie. Nueve años después de la aparición de la fotografía, en París estalló la huelga de impresores provocada por la implementación de máquinas modernas y despidos masivos. En 1825 existían 250 tejedoras mecánicas y en 1851 se contabilizaban ya 12128 (Gisele Freund, 2006: 23).

De acuerdo a Berman Morris en *El reencantamiento del mundo*, el positivismo surge gracias a las bases de la revolución científica (1987: 19-38). Cimentada en el discurso del método de René Descartes, quien mediante las matemáticas proponía la razón pura del conocimiento; y auxiliada en el *New Organon* de Bacon, que sostenía necesario preguntar a la naturaleza, forzándola por medio de experimentos a suministrar datos. Dichas mediciones validaban o invalidaban las hipótesis presentadas y son las que sirvieron de base en la construcción de caminos y puentes. En este caso, los principios químicos, mecánicos y ópticos que hicieron posible la fotografía.

Es así que, en el siglo XVII, de acuerdo a Morris, se produce el cambio crucial. De una postura clásica respecto a los griegos que consideraban el mundo un ente para ser contemplado a un mundo que existe para actuar sobre él. La naturaleza por lo tanto tiene que ser vejada, perturbada y alterada si se quiere conocer. De este proceder nace la ciencia. De inmediato la naturaleza es materializada en datos y cifras, que a la larga traerá descubrimientos científicos y perfeccionamientos tecnológicos que han fructificado en los más de 193 años de existencia de la fotografía.

El positivismo será la separación de la naturaleza y su reducción en unidades cartesianas medibles, que permitirá controlarla con resultados concretos sin distracciones sensoriales. Se buscó la explicación de fenómenos naturales ¿Cómo se manifiestan y comportan? Predicciones que llegaron a su clímax con la revolución industrial, precedida, claro está, por la revolución científica. Aquellos postulados profesaban la validez del conocimiento mediante la experiencia, cobijados en el método científico y el dominio absoluto de los hechos observados. Sólo es auténtico lo que tenga una explicación científica que ocupe fundamentos matemáticos y un método experimental. El positivismo cambió por completo la concepción del hombre y se inserta así en el mundo de la fotografía. Alterando su evolución de un proceso artesanal y selectivo a un papel impersonal y volumétrico (Freund, 2006: 81).

Dicha alteración trajo consigo muchas críticas. Una de ellas concebía a la fotografía como resultado de una máquina con un operador que era visto meramente de instrumento. Sustentado en el Tribunal correccional del Sena, que dictaminó el 9 de enero de 1862: “Visto y considerando que la fotografía es el arte de fijar la imagen de objetos exteriores por medio del cuarto oscuro y de diversos procedimientos químicos... Pero que en nada se parece a la obra que el pintor o el dibujante crea con los recursos de su imaginación” (citado en Bourdieu,

2003: 337). Además del desprecio por parte del marco jurídico, dentro del círculo intelectual las críticas obviaban la incapacidad de la máquina por parecerse a la capacidad humana. Su aliciente lo encontraría posteriormente al volcarse sobre la reproducción de obras pictóricas de museos de Louvre, Viena, Florencia. Susan Sontag señala que la tregua entre la fotografía y la pintura fue lo que alentó a reconocerla en la categoría de arte. “Sin ser una forma de arte en si misma, tiene la capacidad peculiar de transformar todos sus modelos en obras de arte” (2006: 210).

No fue hasta los orígenes del fotoperiodismo que la fotografía volvió a ser encumbrada en un pedestal. Su incursión en el plano informativo se resume a la fecha del 4 de marzo de 1880. Cincuenta y cuatro años después de su aparición en el rotativo neoyorkino *Daily Herald*, con la fotografía *Shantytown, Barracas* (véase figura 2).



Figura 2. *Daily Herald* de New York, *A scene in shantytown* (1880). Primera fotografía impresa en un periódico.

Le siguieron el *Daily Mirror* de Inglaterra y el *Illustrated Daily News* de Nueva York, pioneros en ilustrar sus páginas con fotografías en 1904 y 1919 respectivamente (Freund, 2006: 95-96). La fotografía fue ocupada porque permitía apreciar acontecimientos remotos y cercanos. De acuerdo a Ulises Castellanos, el fotoperiodismo es una manera gráfica y sintética de ejercer el periodismo. Leñero y Marín, citados por Castellanos, lo definen en “Una forma de comunicación social a través de la cual se dan a conocer y se analizan los hechos de interés

público, el periodismo resuelve de manera periódica, oportuna y verosímil la necesidad que tiene el hombre de saber que pasa en su ciudad, en su país, en el mundo” (2003: 15). Así mismo, cita a Lorenzo Vilches que clasifica al fotoperiodismo en “una actividad artística e informativa, es un señuelo para cazar al lector y un apoyo cognoscitivo para mejorar la comprensión de las noticias” (15-16). Castellanos finalmente agrupa las definiciones en diez grandes géneros fotoperiodísticos:

1. Fotonoticia: Este género es la base que ofrecen los diarios y revistas de información visual para documentar un hecho. Imágenes informativas, contundentes y claras.
2. Fotografía de entrevista: Puede retratarse tanto personajes y figuras anónimas. Debe clarificar de quien estamos hablando y a que se dedica.
3. Fotografía deportiva: El fotógrafo debe conocer las reglas del deporte o juego en cuestión, obliga a la velocidad y a la capacidad de síntesis.
4. Fotografía de nota roja: Es un género que provoca el morbo y es utilizado también de anzuelo para vender, impone estética del hecho, más no de la situación que lo provocó.
5. El reportaje: Es el género mayor del fotoperiodismo, aborda una historia de interés general que se cuenta con varias imágenes complementarias.
6. La fotografía documental: Este género trasciende la información. No es inmediato. El fotógrafo selecciona un tema de interés para contarlo en imágenes a partir de historias de vida. El documental requiere de un tiempo mayor pues se construye con información a profundidad. Es el que más proyecta el estilo del fotógrafo.

De acuerdo a Castellanos la función social del fotoperiodismo es informar, orientar, crear opinión, ser reflejo de la sociedad, provocar emociones, generar expectativas, sembrar dudas y motivar reflexiones (2003: 102). Gisele Freund explica que lo que verdaderamente significó un cambio en el fotoperiodismo fue el trabajo de Jacob A. Riis y Lewis W. Hine (véase figura 3) quienes recurrieron a la fotografía, no sólo con el objetivo de reflejar la realidad, sino de herramienta para la crítica social.



Figura 3. Lewis Hine, *Rhodes Mfg. Co., Lincolnton, North Carolina* (1908).

Jacob retrató los barrios bajos de Nueva York, principalmente habitados por familias de inmigrantes, llenos de miseria, hacinamiento y tristeza. Lewis acudió a fábricas y campos de trabajo donde presencié a niños obreros con jornadas de doce horas de trabajo en situaciones insalubres (véase figura 4). Sus fotografías despiertan lo que Gisele Freund llama conciencia estadounidense, que presenta los primeros cambios en beneficio de los más vulnerables (2006: 98).



Figura 4. Lewis Hine, *Rhodes Mfg. Co., Lincolnton, North Carolina* (1908).

Susan Sontag coincide que el éxito del fotoperiodismo radica en conseguir el despertar de conciencias, ligadas a un momento histórico, donde los sentimientos no se crean de la espontaneidad, pero sí son capaces de consolidarse (2006: 34-35). Añade ejemplos netamente norteamericanos; los horrores de la guerra civil; la prisión de Andersonville; los campos de concentración japoneses en Estados Unidos. Explica que las fotografías son importantes porque suministran información y cuando ésta se vuelve atroz, injusta y horrible, su admiración y la sensación de estar a salvo despierta aún más el interés de lo terrible. También, señala que mediante el dolor nos hacemos fuertes, pues a través del horror y de su visualización se disminuye la escala de lo terrible. Se crea una empatía y con su dolor nace una sensación de alivio propio (39-66).

Pero son pocos los fotógrafos que retoman la denuncia y menos los medios que promueven las atrocidades. Gisele Freund explica que en un principio la fotografía comenzó su ascenso mínimamente en los periódicos y cuando fue requerida con mayor exigencia aparecieron los fotógrafos. Los primeros que fueron contratados no eran intelectuales ni grandes maestros del retrato, sino que eran requeridos únicamente por su fuerza física, pues, las cámaras eran demasiado pesadas (2006: 98). Se repetía el proceso de los fotógrafos Disderi. Tenían una reputación desagradable y cumplían con el trabajo por dinero. Su presencia era incómoda y hacían fotografías de celebridades, a quienes molestaban con sus flashes que desprendían una humareda ácida y nauseabunda.

Fue en Alemania donde los fotógrafos dieron un salto de calidad debido al auge de los movimientos artísticos e intelectuales del país. En Alemania, el fotoperiodismo tenía su verdadero apogeo. Dejaron de existir los fotógrafos por su fuerza física, al sustituirse por su habilidad frente a la cámara. Distaban los malos modales de sus predecesores, la ropa de etiqueta y las lenguas extranjeras se hicieron presentes con su mejor representante: Erich Salomon.

Salomon destaca por sus fotografías sin ser posadas, aunado a la actitud elocuente y desapercibida de sus imágenes. Gisele Freund designa su fotografía como cándida por retomar información al igual que emociones. Salomon decía:

Del mismo modo que el cazador vive obsesionado por su pasión de cazar, igual vive el fotógrafo con la obsesión por la foto única que aspira a obtener. Es una batalla continua.

Hay que luchar contra los prejuicios que existen a causa de los fotógrafos que aun trabajan con flashes, pelear contra la administración, los empleados, la policía, los guardianes; contra la luz deficiente y las grandes dificultades que surgen a la hora de hacer fotos de gente que no para de moverse. Ante todo, un reportero fotógrafo debe tener una paciencia infinita, no ponerse nunca nervioso; estar al corriente de los acontecimientos y enterarse a tiempo de donde se desarrollan. Recurrir a todo tipo de argucias (citado en Freund, 2006: 105).

Una evolución del fotógrafo que le hizo ser reconocido por sus compañeros de trabajo, dejó de ser subalterno al convertirse en aquel que transmitía crónicas extraordinariamente. Conforme surgen nuevos medios y posturas de trabajo, se adaptan los nuevos fotógrafos que constituyen reportajes ya no de una sola imagen, sino de varias que dan mayor profundidad a los temas seleccionados. Se adopta a la visión de Jacob A. Riis y Lewis W. Hine, por lo que el hombre común y sus problemas serán los nuevos desafíos a fotografiar.

En Alemania se creó la agencia Dephot, su trabajo cobra relevancia por cubrir piscinas populares, obreros en fábricas, combates de boxeo, charlas en restaurantes; en general: temas de la vida cotidiana del hombre promedio y con los cuales se identificaba (citado en Freund, 2006: 108).

Uno de los aportes que tuvo el positivismo fue reducir las cámaras a tamaños diminutos que facilitaron la cobertura de los temas. Tan diminutas que se cargaban en el hombro y no costaba ningún esfuerzo llevarla de un lado a otro. Un aparato que permitía nuevas posibilidades de desplazamiento y que ayudaba en las tomas nocturnas. Se llamaba Leica, y asistida con el aporte enriquecedor de la corriente abstracta, el fotoperiodismo gozó de un prestigio sin precedentes.

¿Porque se favoreció el fotoperiodismo? Susan Sontag señala que lo abstracto proponía fotografiar lo exótico, lo oculto, lo que se pensaba extinto. No se buscaban clics aislados, se buscaba el “momento oportuno”, así lo señala Alfred Stieglitz cuando espero 3 horas bajo una tormenta de nieve para su fotografía “Quinta Avenida Invierno” (véase figura 5), coincidiendo con la celebrada frase de Bresson: “El instante decisivo” (Sontag, 2006: 133).



Figura 5. Alfred Stieglitz, *Winter/ Fifth Avenue* (1892).

Se trataba de encontrar lo bello aún en lo más repugnante. Fox Talbot dice que en estas situaciones se expresa lo siguiente: “Que feo es eso, tengo que fotografiarlo”. Aun si alguien lo dijera, solo querría dar a entender: “esa fealdad me parece bella” (citado por Sontag, 2006: 125).

Desafiaron la visión ordinaria y purista de sus antecesores. El objeto a fotografiar se aisló volviéndose abstracto. La nueva visión fragmentada proponía descubrir lo que el ojo no podía percibir. Así lo hizo, en 1915, Paul Strand cuando tituló sus fotografías “Diseños abstractos compuestos por cuencos”; y también, en 1928, Albert Renger-Patzsch con su libro *Die Welt is schön* (el mundo es bello) (véanse figuras 6 y 7).



Figura 6. Albert Renger-Patzsch, *Foxglove* (*Fingerhut*) (1922).



Figura 7.
Albert Renger-Patzsch, *Glassware* (1926-1927).

Edward Weston proponía “Mostrándoles lo que sus propios ojos ciegos habían pasado por alto” y, de nuevo, Cartier Bresson hablaba de satisfacciones fotográficas “Hallar la estructura del mundo, regodearse en el placer puro de la forma” (citado por Sontag, 2006: 140-145). Pierre Jean Amar cita a William Eugene Smith “Algunas fotografías suscitan una emoción tal que desencadena la reflexión” (Amar, 2005: 81) para denominar a los fotógrafos comprometidos que cuentan, con un estilo neorrealista, que involucra color y poder estético a veces surrealista.

Las modernas cámaras y la nueva actitud hacia la fotografía favorecieron la percepción hacia lo humilde, inane y decrépito. Se revelaron nuevos horizontes de ver el mundo y de contar historias (Sontag: 148). Por ejemplo, “hombre” de Paul Strand tomada en 1933, en Tenancingo de Degollado; los retratos de Helmar Lerski de barrenderos, vendedores ambulantes y mendigos; las fotografías de Eugene Smith en la aldea pesquera de Minamata Japón, donde los habitantes morían por contaminación de mercurio (véase figura 8). La información atroz, injusta y horrible de la que habla Sontag es retratada con una visión diferente un estilo propio.



Figura 8.

Eugene Smith, *El baño de Tomoko Uemura*, Minamata, Japón (1972).

La visión abstracta más allá de señalar canchacos entre bello y feo, verdadero y falso, útil e inútil, hace que la fotografía trascienda a un nuevo parámetro: el de lo interesante (Sontag: 244). Así entonces, se privilegiará las fotografías periodísticas que contengan el *punctum*, que despierten conciencias, y que además de todo, resulten interesantes, más allá del calificativo informativo que debe tener.

Con este proceder fotográfico vienen nuevos episodios en la fotografía. En 1929 ocurre la caída de la bolsa de Nueva York y la pérdida de inversiones norteamericanas en Alemania, situaciones que provocan el quebranto de la economía, factor aprovechado por los partidos nazis que llevan a Hitler al poder (Freund, 2006: 111). Los intelectuales se ven obligados a huir a Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Mientras que los creadores del fotoperiodismo conjuntan conocimientos con los nuevos países que los reciben, creando una de las transformaciones más destacadas de la prensa, factor que contrasta con la emergente Alemania punitiva de cambios sociales y culturales.

Alemania se determinó por el control totalitario de la imagen, tarea que fue conferida a Heinrich Hoffmann encargado de seleccionar fotografías favorecedoras de Hitler. Auxiliado en su séquito de ayudantes, cubría los eventos oficiales con permiso exclusivo para recorrer los edificios gubernamentales. Todo lo publicado del Führer era planeado y mostraba sus mejores ángulos, no existía otra información que no idolatrara al nuevo régimen; atrás quedarían las propuestas “cándidas”. Y si alguna fotografía salía de contexto era relegada y arrumbada en el olvido. Esta fascinación por su semejante; esta belleza de dicha silueta; del tono muscular; de la potencia en reposo, significan amor por lo mismo, por el propio. Era una visión que promulgaban los nazis en la que se excluye al extranjero. Discurso corroborado en los Juegos Olímpicos XI al señalar que August Sander fue censurado por sus retratos. “Los nazis censuraron a Sander porque sus rostros del tiempo no respondían a la estética de la raza nazi” (Barthes, 1989: 72).

Los fotógrafos que huyeron de dichos ideales nazis encontraron en Norteamérica un refugio. Fue en Estados Unidos donde apareció una revista completamente antagonista de los postulados alemanes, la mítica *Life*. Se convirtió en un hito en la historia del fotoperiodismo con el apoyo de los fotógrafos recién llegados. Henry R. Luce, director de *Life*, argumentaba que serían testigos de los mejores sucesos:

Para ver la vida, para ver el mundo, ser testigo de los grandes acontecimientos, observar los rostros de los pobres y los gestos de los orgullosos; ver cosas extrañas: máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la luna; ver cosas lejanas a miles de kilómetros, cosas ocultas detrás de las paredes y en las habitaciones, cosas que llegarán a ser peligrosas, mujeres, amadas por los hombres, y muchos niños; ver y tener el placer de ver, ver y asombrarse, ver y enterarse (citado por Freund, 2006: 127-128).

El papel de la fotografía hizo a *Life* una propuesta atractiva y de gran calidad por sus reportajes de los diecisiete departamentos que la conformaban: deportes, naturaleza, música, libros, temas domésticos, etcétera. *Life* dotó de importancia a la imagen con la que invocaban la presencia que no podían tener las personas, acercándolos a diferentes latitudes, trasladándolos al peligro. Alcanzó la cifra de 360 oficinas alrededor del mundo. “*Life* se convertiría en la más importante de las revistas gráficas del mundo, difundida por millones, gracias a la atracción que ejercían sus fotografías sobre los lectores. Definió el estilo informativo del fotoperiodismo al convertir la fotografía en un lenguaje alternativo al periodismo tradicional” (Castellanos, 2003: 51-52).

A la llegada de *Life* se modificaron las formas de trabajo de los fotógrafos pasando a engrosar las numerosas agencias que ocupaban la fotografía: revistas, periódicos o gobiernos. Conforme es aceptada la fotografía se presenta un nuevo reto. El destino final de la imagen. Por un lado, vemos el interés informativo de *Life* con una revista vertiginosa y, por otra parte, observamos el caso alemán con la manipulación de los datos en defensa del nacionalismo.

De acuerdo a Jean Pierre Amar, los fotógrafos de prensa que no integraban el staff de una revista importante o no colaboraban en instituciones de estado, recurrían a diferentes agencias con la finalidad de difundir su trabajo. Divididas en tres, son estas las que determinan el uso de la imagen (2005: 73- 77).

AGENCIAS TELEGRÁFICAS

Agencias que difunden noticias e imágenes al mismo tiempo. Abordan temas de actualidad y tienen trabajadores asalariados. Tienen corresponsales y oficinas en todo el mundo. Las más famosas son Associated Press (AP), United Press International, Reuters, Agence France Presse (AFP). Los fotógrafos no son propietarios de su trabajo y sus imágenes aparecen con la firma de la agencia.

AGENCIAS NEWS Y SEMANARIOS

Tratan la actualidad de manera distinto, el suceso no se resume en una sola foto, tienen fotógrafos asalariados y freelance. En Francia esta Alliance Photo, en Estados Unidos Black Star, después aparecen Apis, Dalmas y Repórters Associes. Las imágenes tampoco están firmadas por los fotógrafos y muchas veces son desviadas de su sentido original, a menudo son reencuadradas con el propósito de alterar la imagen.

AGENCIAS DE ILUSTRACIÓN

Destinadas a dar a conocer imágenes que tienen poca relación con la actualidad. La fotografía se difunde entre editores; clientes institucionales; museos; revistas especializadas en viajes y turismo: pasatiempos y decoración. Existe Rahpo, Giraudon, Archipress, Vandystadt. Debido a la proliferación de agencias telegráficas, news e ilustración, toma gran notoriedad la creación de *Magnum* por Robert Capa y Cartier Bresson con el propósito de preservar la autenticidad

de la fotografía. Sin manipulaciones y tergiversaciones, conservando los derechos de la imagen por los fotógrafos.

A la par de la fundación de *Magnum*, se percibe el peligro de la fotografía a que mienta y manipule. Regularmente cada imagen es explicada mediante un título, pie de página o si se prefiere un reportaje. Al existir en 1947 numerosas publicaciones, el fotógrafo cedía sus fotografías a las agencias para su impresión y difusión, el problema radicaba en los cambios que se hacían. La información que precisaba el fotógrafo era ignorada o sacada de contexto. De modo que al ser publicada mantenía sesgos o era falsa.

Gisele Freund advierte que pocos son los fotógrafos que tienen control sobre su trabajo y al modificar unas palabras o texto se altera totalmente lo que se ve. Gisele explica lo anterior con varios ejemplos. Al estar en la Bolsa de valores de París, Freund tomó una serie de fotografías de una misma persona, presentándola en medios europeos donde encontró encabezados totalmente opuestos. En Bélgica la titularon “Alza en la bolsa de París, algunas acciones alcanzan un precio fabuloso” y en Alemania “Pánico en la bolsa de París, se desmoronan fortunas” (2006: 142).

La revista *Life* también aparece en este rubro con su reportaje de la comarca inglesa. Bajo el título: Lo que un inglés entiende por comarca en apuros. Mostraba imágenes de edificios derrumbados, miseria, hambre e indigentes. Una Inglaterra devastada superpuesta al lado de la Reina ataviada con joyas y lujos. *Life* quería que se cuestionaran los ingleses por haber sido tan críticos contra Mrs. Simpson, una norteamericana divorciada y de quien el rey Eduardo se había enamorado. Los ingleses veían como una afrenta que Mrs. Simpson fuera parte de la monarquía, un problema tan ruidoso que se olvidaron temas de mayor importancia.

Caso similar al que montó *Paris Match*, en 1966, con fotografías fraudulentas que hacía referencia a los nazis. Las fotos se titularon “Con los nazis del 66”. En ellas aparecían jóvenes alemanes bebiendo cerveza con una bandera nazi de fondo y otra en la que aparecen cuatrocientos uniformes de la SS y por último un hombre saludando el busto de Hitler. La revista había alquilado todos los trajes y pagó a los jóvenes con un barril de cerveza para que se dejaran fotografiar. Los “nazis” eran bomberos de un pueblo cercano que nunca supieron lo que pasó.

Todos estos patrones de engaño de los que se habló anteriormente son abordados con mayor profundidad por el español Joan Fontcuberta en el libro: *El beso de Judas fotografía y verdad*. En él reflexiona acerca de la fotografía y la coloca en un plano que aparenta ser

verdadero pero que es pura ficción. Argumenta que el testimonio de una cámara es tan falso al igual que el afecto de Judas. Hace una disyuntiva entre la fotografía que se descubre y la que se inventa. La primera es cercana a lo documental que busca que los sucesos se alteren lo menos posible y la inventada son fotografías creadas en un lapso específico con una preparación y montaje previo. Esta disyuntiva se vuelca inexistente cuando las fotografías que deberían ser documentales pasan a ser inventadas, como en el caso de: “Con los nazis del 66”.

Joan Fontcuberta hace mención especial de la revista *National Geographic*, en cuya portada de 1972 mostró a un joven de la tribu tasaday en la selva del sur de Mindanao (véase figura 9), la isla más meridional del archipiélago de las Filipinas. “Los tasaday era una comunidad compuesta de no más de veinte individuos, no conocían los metales, comían raíces y frutos, no realizaban cerámica ni artesanía alguna, encendían fuego frotando una rama dentro de una madera agujereada, se habían encontrado aborígenes equivalentes al hombre del Cromagnon” (1997: 117).

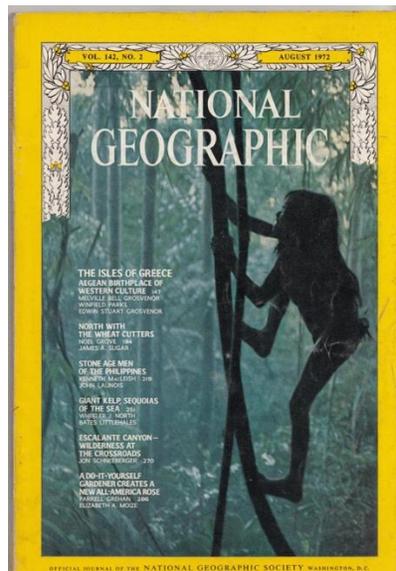


Figura 9.
National Geographic, *Portada* (1972).

Más tarde, en 1986, el periodista filipino Joey Lozano y el antropólogo suizo Dr Oswald consiguieron ingresar a la selva sin ser detectados. Descubriendo que los tasaday vivían en una casa alejada de las cuevas con camisas y ropas convencionales, reconocieron que todo había sido un montaje y que habían sido obligados a actuar.

Fontcuberta reconoce que cuando la fotografía inventada pretenda ser documental se valdrá de la mentira y el engaño. Y lo logrará en medida de una escenificación previamente elaborada, del tiempo necesario para realizar la toma y de la entera disposición de los personajes que aparezcan en ella. “Esta es la principal cualidad de la imagen tecnológica en el orden de la epistemología: imponer un sentido” (1997: 120). La imagen tecnológica al igual que la analógica claramente puede ser manipulable. Fontcuberta sostiene que la manipulación es ejercer mediante manejos fraudulentos una opinión por parte del espectador, acompañada por el retoque, el reencuadramiento y el fotomontaje.

RETOQUE

El retoque se asocia con el negativo o el soporte digital, modifica pequeños detalles, rasgos cosméticos o elementos de un paisaje.

REENCUADRAMIENTO

El reencuadramiento selecciona sólo lo que queremos mostrar al espectador, desapareciendo lo que está a su alrededor a través de un recorte.

FOTOMONTAJE

Por su parte el fotomontaje agrega elementos que no estaban en la toma inicial. Su precursor fue Henry Peach Robinson, figura también John Heartfield con los nazis alemanes, hasta llegar a la era cibernética auxiliada por ordenadores.

Fontcuberta describe estas herramientas como estrategias de la contrainformación. Ya que el hecho de ocupar componentes que no pertenecen al original falsea por completo la imagen. Si bien es cierto que hay elementos más escandalosos que otros, la fotografía engloba un peligro cuando se acepta tan fácilmente lo que propone. Su valor informativo se pierde al ser producto de un mundo ilusorio que responde a intereses personales e ideológicos. Por esto resulta más convincente producir imágenes que apreciarlas.

Actualmente la fotografía tiene cabida para fotógrafos y empresas de diferentes estratos sociales. Fotografía creada por espectadores, en su mayoría aficionados, que, de acuerdo a Bourdieu, reproducen una “Función familiar”: “Función que le atribuye el grupo familiar, como pueda ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, y reforzar, en suma, la integración del grupo reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad” (2003: 57).

Gisele apunta que la empresa Kodak fue la primera en generar un mercado de masas, al crear en 1888 una cámara que tomaba 100 fotos por 25 dólares. Kodak dejó su modelo Brownie y popularizó en 1963 una cámara más pequeña: la Instamatic, fácil de manejar y con un precio accesible se volvió la aliada de las familias.

Nueve años después de su lanzamiento, la Instamatic llegó a 60 millones de ventas en el mundo, hecho que bautizó TIME en “La era de la fotografía de bolsillo”. A partir de su incursión en Europa y Estados Unidos, surgieron nuevos modelos, contabilizando en 1972 la cifra de 42 millones de fotógrafos aficionados en Norteamérica y 10 millones de cámaras en Francia (Freund, 2006: 178). La ahora gigante Kodak registraba ingresos de 419 millones de dólares y Polaroid, con su SX70, cámara de 18 centímetros de largo por 11 de ancho; que revelaba fotografías al instante, percibía 504 millones de dólares.

El 5 de febrero de 1954, en Lyon Francia, la fotografía alcanzó el reconocimiento de expresión artística:

Visto y considerando que, especialmente cuando se trata, como en este caso, de una obra fotográfica, está claro que su autor tiene derecho a la protección de la ley desde el momento en que, gracias a sus conocimientos técnicos y profesionales, a su habilidad, a la agudeza de su gusto, de su juicio, etcétera, ha sabido crear una obra original, nueva, que por sus características se diferencia de la imagen trivial que podría proporcionar cualquier manipulador de cámaras fotográfica. Una imagen que por su carácter personal puede ser considerada como una verdadera creación del espíritu. (Bourdieu, 2003: 338).

Tanto la fotografía profesional y aficionada se encontraban en auge, con lo que aparecieron nuevas empresas fotográficas, clubs de aficionados, galerías especializadas y la creación del doctorado en fotografía por la Universidad de Nueva York. Existían 177 universidades que enseñaban fotografía en Estados Unidos y en Japón diez mil fotógrafos titulados. Ante dicha

proliferación de cámaras y de fotógrafos, Susan Sontag evidencia nuevas estructuras sociales, al señalar que las sociedades están orientadas hacia el consumo de imágenes y que participar en un acontecimiento público equivale a tomar una fotografía. Coloca a la fotografía aficionada en un carácter de pasividad por no intervenir en la escena y la relaciona con un acto pueril “Lo cual significa que la fotografía, como toda forma de arte masivo, no es practicada como arte por la mayoría” (2006: 22).

Colectividad transformada en safari fotográfico. Por una necesidad predatoria de registrar una imagen, desembocado en que haya un fotógrafo merodeando detrás de cada arbusto, similar a un león y su presa. Sontag señala que las imágenes son sustitutos de las experiencias, al igual que el fotoperiodismo que integra un sistema de información, almacenamiento y clasificación, ofreciendo posibilidades de control: “Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera inaccesible, o bien amplían una realidad que se considera remota, uno no puede poseer la realidad, pero sí imágenes” (2006: 229).

Susan Sontag hace una clasificación muy interesante, explica que hay dos actitudes que emanan de la fotografía: la estética y la instrumental. En la primera “Hay belleza o cuando menos interés en todo, si se ve con ojo suficientemente agudo”. La instrumental, en cambio, es blanco de cálculos, decisiones y predicciones. “Posibilitando información para reacciones más acertadas y rápidas de forma represiva o benévola. La fotografía militar elimina vidas, la de rayos x las salva” (2006: 246). Es decir que ante la proliferación de fotografía aficionada y profesional se privilegiara, en el caso del fotoperiodismo, la fotografía instrumental, pues sirve como medio de identificación de un tema, pero es importante señalar que cabe la posibilidad de que una fotografía periodística también sea estética. Con las dos clasificaciones que hace Sontag, la fotografía que encumbra ambas categorías será una proeza.

Sin olvidar la exigencia primaria que es el registro, diagnóstico y la información. El éxito del fotoperiodismo radica en la posibilidad de identificar el trabajo superior de un fotógrafo a otro. Aquel que separe la “función familiar” y aspire a convertirse en profesional deberá seguir lo propuesto por Sontag. Propone consejos basados en fotógrafos de renombre con miradas estéticas y cercanas a lo abstracto. Retoma a Cartier Bresson que compara el disparo con un arquero zen “Hay que pensar antes y después, jamás mientras se toma la fotografía”; igual retoma a Ansel Adams “Para tomar una buena fotografía, uno ya debe verla, la imagen debe de existir en la mente del fotógrafo durante o antes del disparo”; y, por último,

para Moholy- Nagy la fotografía amplía ocho variedades de la visión: la abstracta, la exacta, la rápida, la lenta, la intensificada, la penetrativa, la simultánea y la distorsionada.

Sontag señala que la fotografía fue considerada obra de arte al reproducir pinturas célebres, pero que será legitimada obra de arte cuando el fotógrafo cultive la noción de *auteur*, lo que “involucra que todas las fotografías tomadas por el mismo individuo configuran un corpus, sin importar que sean tediosas e intrascendentes, el estilo siempre permanecerá” (2006: 194-195). Entonces, una fotografía periodística puede ser igualmente estética además de ser informativa.

Entre los fotógrafos que agrupan tanto el sentido social con la estética de la imagen podemos nombrar al fotógrafo mexicano Fernando Brito, tercer lugar del World Press Photo en la categoría de noticias generales (véase figura 10); o a Eddie Adams quién cubrió la guerra de Vietnam y mostró, con objetivo informativo, el sufrimiento de las personas. Lo que provocaba un despertar de conciencias.



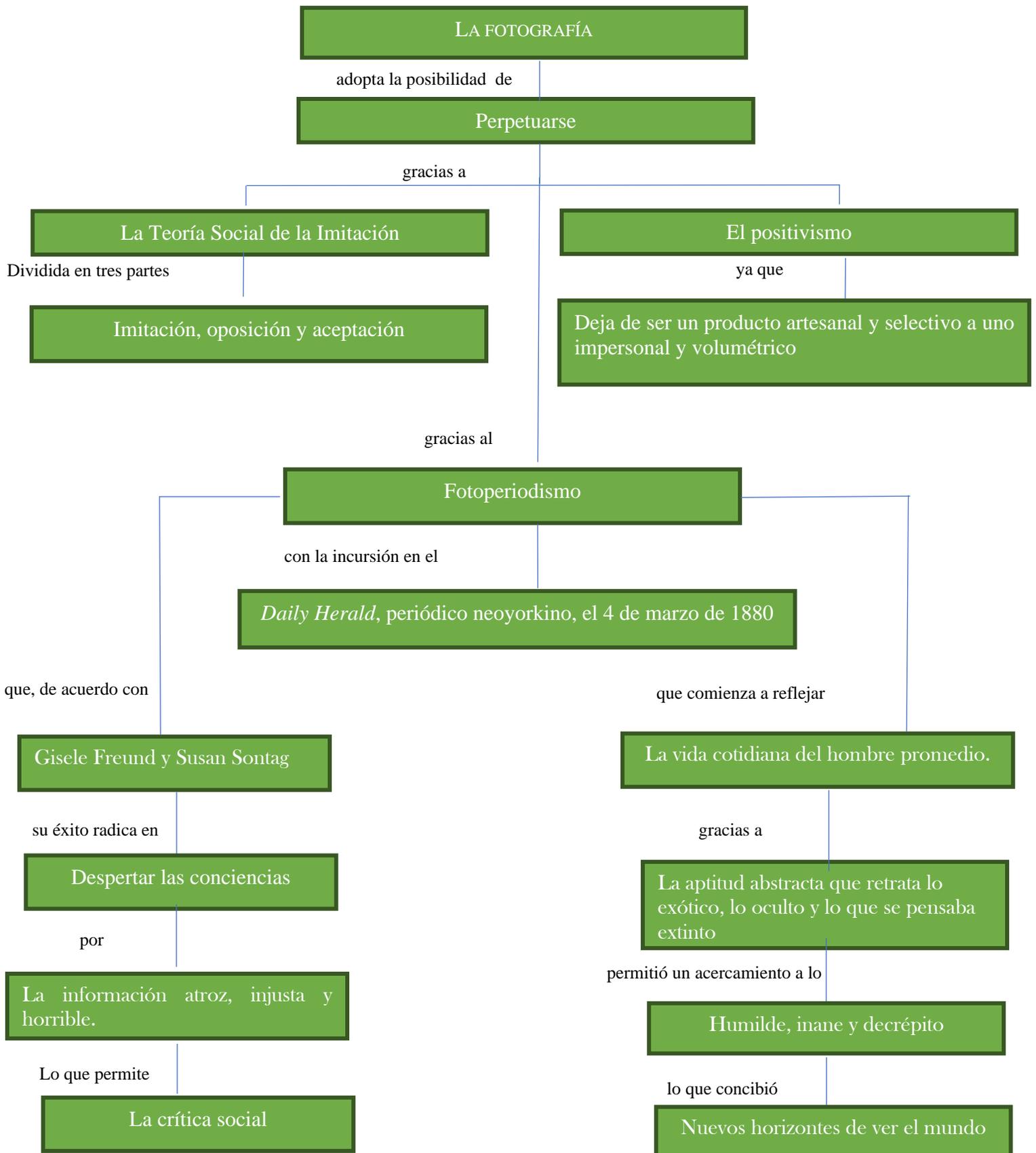
Figura 10. Fernando Brito, Fotografía de la serie *Tus pasos se perdieron en el paisaje* (2010).

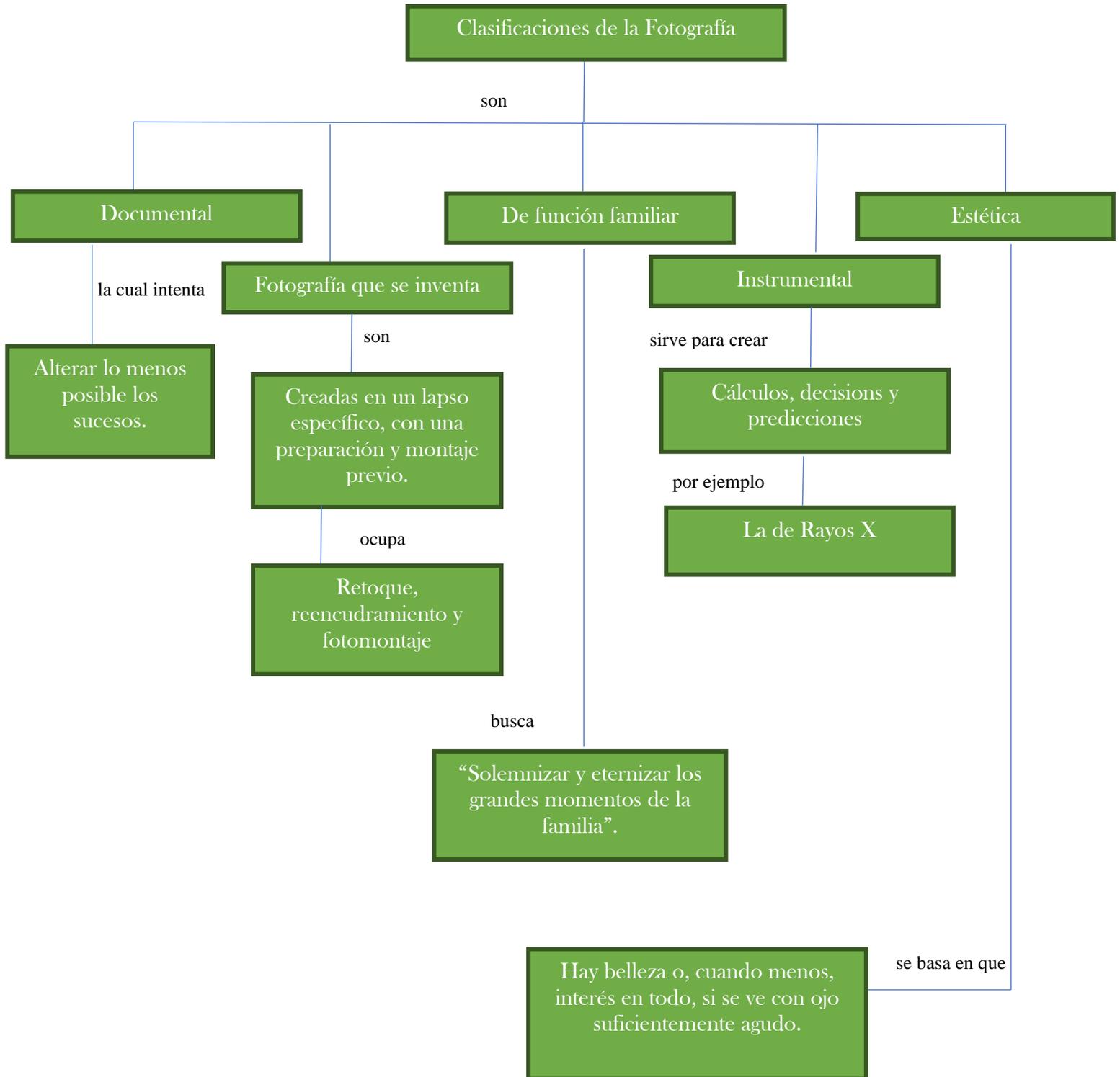
Gisele Freund menciona que además del estilo, encuentra una particularidad primordial en la fotografía: la emotividad. Dirigida a la sensibilidad del ser humano será la encargada de persuadir y aislar el razonamiento.

Freund dice que, si por un lado la fotografía sirve para sensibilizar, esta sensibilización servirá igualmente para mentir, alterar, o hacer cambiar lo que originalmente representaba la fotografía. “La fotografía es un medio de autorrepresentación, un medio creativo, un negocio, Ha acercado al hombre a la información, pero asimismo lo ha manipulado en publicidad y poder” (2006: 187). Por lo tanto, ninguna fotografía ya sea profesional, aficionada, estética o instrumental, debe mentir ni valerse de su emotividad en contra del espectador.

El lenguaje que ha producido la imagen fija, requiere de una profesionalización y de un análisis profundo tanto de su papel social, así como significativo. A fin de encontrar imágenes que cumplan cabalmente las reglas periodísticas y que sobresalgan de la manera más audaz, con la intención de diferenciar entre una fotografía real y una ficticia. De este modo, el papel del fotoperiodista es fundamental porque deberá reunir las características antes mencionadas y comprender la importancia que representa el ejercicio fotográfico. Dicho de esta forma, su deber es tener la información y educación adecuada hacia fotografías trascendentales y auténticas. Suplantando en medida de lo posible a los fotógrafos aficionados de los ámbitos profesionales de la imagen.

RESUMEN





CAPÍTULO III

FOTOGRAFÍA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

En este capítulo se presenta una antología, a manera de línea de tiempo, de la fotografía en su dimensión mundial y su intervención en México. Se puntualizará en los acontecimientos que marcaron y significaron avances importantes en el desenvolvimiento del ejercicio fotográfico. Se retomará, para la parte mundial, el libro de Beaumont Newhall, colaborador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y que escribió *Historia de la Fotografía*, con apuntes extraordinarios sobre los inicios y cambios que surgieron a partir del descubrimiento de Nicéphore Niépce. Además, se retoma el libro *el foteriodismo* de Pierre Jean-Amar que presenta datos extraordinarios y concisos del devenir fotográfico.

En el caso de la fotografía mexicana, el gran apoyo histórico fue *Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México* del francés Olivier Debroye, responsable hasta el día de su muerte de las colecciones de arte moderno de la Dirección de Artes Visuales de la UNAM. Sin duda, un bello ejercicio literario que aborda con celsitud los episodios fotográficos a lo largo del país, con los más destacados personajes que pisaron este territorio. Como complemento de esta compilación se consultó *Fotografía de prensa en México: 40 reporteros gráficos*, de Granados Chapa; *100 años de fotografía en El Universal*, e información en línea de Getty Research Institute, ubicado en los Angeles California y dedicado al conocimiento y comprensión de las artes visuales.

PRECEDENTES DE LA FOTOGRAFÍA

En 1553, Della Porta describe a detalle la cámara obscura en su libro *Magiae Naturalis* (véase figura 1). Este es sin duda el principio de la fotografía. El procedimiento consiste en que la luz exterior atraviese un agujero minúsculo e ingrese a una habitación oscura, formando una imagen similar a la de afuera, pero invertida. Hacia 1727 Schulze descubre que el cloruro de plata reacciona ante la luz. Un avance que lograría que cualquier imagen quedará plasmada en papel.



Figura 1. Portada de la edición de 1589 del libro *Magiae Naturalis*.

En el año 1750 existía una necesidad de la burguesía por representar su ascenso material y económico. Mediante el retrato pictórico encontró la forma indicada de mostrar su éxito, aunque sólo fuera accesible para ciertas clases sociales. Con la invención, en 1786, de la silueta, los retratos son copiados directamente en una plancha de cobre y recubiertos con tinta para ser grabados, posteriormente evoluciona en el fisionotrazo (véase figura 1, cap. II) que dibuja igualmente los contornos de la sombra proyectada, pero ahora plasmados en una placa de metal, madera o marfil. Gracias al procedimiento veloz que no tardaba mas de 3 minutos y a los precios accesibles acude gente en demasía con el fisionotracista.

SIGLO XIX

1802. Thomas Wedgewood obtiene las primeras copias de objetos, basado en los experimentos de Schulze, el único problema es que no consigue fijar la imagen permanentemente. Tuvo que llegar el francés Nicéphore Niépce, en 1826, para imprimir la primera fotografía en el mundo. A través de bases químicas, colocó en los papeles sales de

plata que reaccionaban con la luz. Daguerre perfeccionó más tarde el resultado gracias a que mantuvo una relación de amistad con Niépce (véase figura 2).



Figura 2. Louis Daguerre, Primera fotografía de París (1839).

19 de agosto de 1839. La Cámara de Diputados y la Cámara de los Pares aprueban la compra del invento de la fotografía por el Estado Francés en la cual se estipula una renta vitalicia a sus inventores; Daguerre de seis mil francos, e Isidore hijo del fallecido Nicéphore Niépce, de cuatro mil. A las tres de la tarde fue anunciado el nuevo descubrimiento en la Academia de las Ciencias. François Arago dentro de su presentación argumentó sus beneficios

Como se iba a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica, para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, etc., se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el Daguerrotipo, un sólo hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso (Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences, citado por Gisele Freund, 2006: 28).

El Daguerrotipo resultaba incomodo al momento de usarse, primero se necesitaba una placa metálica que tenía que ser expuesta a vapores de yodo previamente y ser revelada inmediatamente después de la toma. Los tiempos oscilaban entre 30 o 45 minutos sin importar que se tratara de un retrato o paisaje.

El 3 de diciembre de 1839, el grabador francés Prérier regresa de Francia con dos daguerrotipos junto a su equipaje y se instala en la calle de Plateros de la Ciudad de México. Desembarca en Veracruz y realiza una demostración pública del funcionamiento del aparato. Se constata que las primeras fotografías hechas en México corresponden a El Palacio de la Plaza de Armas, el Convento de San Francisco y el Castillo de Ulúa, todos en el estado de Veracruz. Instalado ya en la capital, Prérier repite la demostración el 26 de enero de 1840 en el Zócalo de la Ciudad de México, capturando esta vez la Catedral Metropolitana (véase figura 3).



Figura 3. Louis Prérier, fachada de la Catedral Metropolitana, México (1840).

1842. Hermann Biow y Karl Stelezner cubren el incendio que devastó Hamburgo. Su trabajo es relegado por la prensa porque no existen los medios necesarios para su reproducción.

1843. John Lloyd Stephens publica su libro sobre México, dedicado a las exploraciones que realizó en la región Puuc de Yucatán, que comprenden Uxmal, Kabah y Labná. Abre camino a la fotografía arqueológica.

1844. Aparece el primer daguerrotipista mexicano, Joaquín María Díaz González, estudiante de la Academia de San Carlos, instaló su estudio en la calle de Santo Domingo, ahora República de Brasil en el Centro Histórico.

1846. Charles Betts, fotógrafo estadounidense, cubre el conflicto de Texas y México en compañía de la armada norteamericana, realiza varios daguerrotipos principalmente retratos de soldados.

1853. Roger Fenton cubre la guerra de Crimea, emisario del secretario de estado y de un grupo de comerciantes de Manchester, hace escenas de campamento y retratos de oficiales. Las fotografías al no poder ser impresas en un periódico, son dibujadas por Constantine Guys en el Illustrated London News.

1854. André Adolphe Eugène Disdéri patenta la carta de visita. Las cartas de visita son muy pequeñas y no alcanzan a mostrar detalles de los rostros, además carecen de valor estético, puesto que los modelos son colocados sin ninguna expresividad en poses parcas frente a una iluminación plana.

1854. Llega a la Ciudad de México el francés Emmanuel Mangel Dumesnil quien abre su estudio “La Fama de los Retratos”, convirtiéndolo en el primer establecimiento formal registrado (véase figura 4).

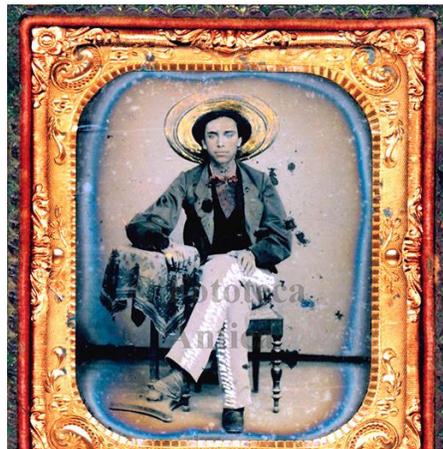


Figura 4. Emmanuel Mangel Dumesnil, *Sin título*, (ca. 1857) Fototeca Antica.

1855. Antonio López de Santa Anna decreta que se reglamente el uso de la fotografía en la identificación de reos. Con la finalidad de obtener un mayor control sobre la población penitenciaria.

1857. Claude-Joseph-Désiré Charnay arriba a México comisionado por el Ministerio de Educación Pública de Francia. Recorre sitios arqueológicos y presenta retratos etnográficos de la Ciudad de México, Oaxaca y la Península de Yucatán (véase figura 5). De acuerdo al Getty Research Institute de Los Ángeles California, es el primer acercamiento que tuvo el público francés al México antiguo.



Figura 5. Claude-Joseph-Désiré Charnay, Chichén Itzá,
Yucatán.

1860. Se inician los álbumes familiares encuadernados, que reunían fotografías de parientes, amigos y gente famosa, las cartas de visita están sujetas a las hojas, convirtiéndolo en un objeto habitual de la era victoriana.

1861. Mathew Brady fotografía la guerra de Sucesión de la que obtiene siete mil placas, asistido por veintiséis colaboradores, demuestra los horrores de la guerra. Timothy O' Sullivan captura la batalla de Gettysburg donde cientos de cadáveres cubrían el piso.

1865. Maximiliano de Habsburgo encarga un registro de las prostitutas de la Ciudad de México en el que se incluye retrato, filiación y datos clínicos, con el objetivo de limitar los estragos de las enfermedades venéreas y controlar el lenocinio. Es el antecedente del carné de salubridad instaurado en el porfiriato.

1869. El fotógrafo estadounidense William Henry Jackson es contratado por la Compañía del Ferrocarril Central Mexicano para su viaje inaugural entre Ciudad Juárez y la Ciudad de México.



Figura 6. William Henry Jackson, Ferrocarriles mexicanos (ca. 1880)

1870. Existen 74 estudios fotográficos en la Ciudad de México, se ubican en las avenidas comerciales: Plateros y San Francisco; y en colonias populares: San Cosme y Santa María la Ribera.

1876. Antíoco Cruces y Luis Campa realizan su serie “tipos mexicanos” para la Exposición Internacional de Filadelfia, entre los retratos con formato de tarjeta de visita, destaca el tlachiquero relacionado a la cultura del pulque.

1878. El pintor José María Velasco, maestro de Perspectiva en la Academia de San Carlos, introdujo el uso de la fotografía al permitir que sus alumnos copiaran directamente de la imagen en lugar de trazar en exteriores.

1880. El 4 de marzo la fotografía hace su aparición en el periódico neoyorkino Daily Herald, titulada Shantytown (barracas) (véase figura 2, cap. II).

1880. Con el avance del sector industrial y la instalación de nuevas vías de ferrocarril, el presidente Porfirio Díaz promueve su gobierno ocupando las fotografías de Pal Rojti, Benjamin Kilburn, Abel Briquet, Charles B. Waite y Guillermo Kahlo (véase figura 7).



Figura 7. Guillermo Kahlo, *Puente de Metlac*, Orizaba Veracruz (1903).

1883. Abel Briquet es contratado por la Compagnie Maritime Transatlantique con la intención de fotografiar los puertos mexicanos de la empresa naviera. Abrió su estudio en la capital y fue colaborador del gobierno porfirista.

1888. George Eastman lanza al mercado su cámara Kodak No 1, cuesta 25 dólares e incluye un rollo de cien negativos y el revelado. Su slogan publicitario era “Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”.

1890. Jacob Riis publica su libro *How the other half life lives* (Como vive la otra mitad). Documento importante en el fotoperiodismo al provocar el despertar de conciencias (véase figura 8).

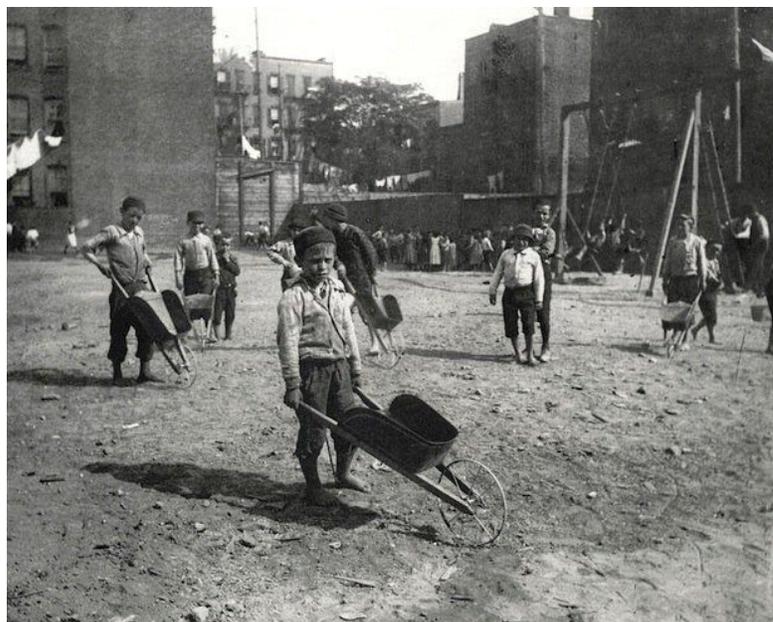


Figura 8. Jacob Riis, *Poverty Gappers Playing Coney Island* (1890).

1890. El Musée d'Histoire Naturelle de Paris expone la obra fotográfica de León Diguët y de sus expediciones a México. Se presentan muestras geológicas, zoológicas y botánicas, fotografías de indígenas huicholes y coras que lo sitúan dentro de los primeros ejercicios etnológicos del país.

1896. El Mundo Ilustrado imprime la primera imagen de prensa en México, un año después, *El mundo* hace lo propio con una fotografía del atentado contra el presidente Porfirio Díaz.

SIGLO XX

1904. El *Daily Mirror* de Inglaterra ilustró sus páginas únicamente con fotografías, le siguieron *L'Excelsior* de Francia en 1910 y posteriormente el *Illustrated Daily News* de Nueva York en 1919.

En 1904, Lewis Hine también provoca el despertar de conciencias con sus fotografías sobre la explotación de los niños en las minas, fabricas de algodón y producciones agrícolas.

1906. El norteamericano Theodore Mason hace una meticulosa descripción del estudio de los hermanos Valletto, uno de los mas sofisticados y rimbombantes negocios fotográficos ubicado en la calle San Francisco 14, ahora Francisco I. Madero.

Los hermanos Valletto -Guillermo, Ricardo y Julio- son quizás los reyes de la fotografía mexicana. Visitar sus galerías y, especialmente, conversar con ellos es un placer de que se goza y se recuerda. Su sala de recepción es un salón digno de las mejores galerías de París y Londres. Nada semejante en su género existe en México. El suelo o entarimado, de madera amarilla incrustada, fue importado por el emperador Maximiliano para uno de los salones del famoso Castillo de Chapultepec. El lambrín del salón, de caoba tallada y dorada -según me enteré- está hecho de bancas usadas en las cámaras de la Inquisición de la Nueva España. La mesa de centro es una preciosa joya, más antigua quizá que la Conquista, las sillas y los sofás son de manufactura holandesa antigua. Sobre las paredes hay réplicas de armas antiguas, una espada genuina de Felipe IV, con pomo dorado y hoja de Toledo; un escudo de acero, que pesa 25 libras y que fue usado en el siglo XVI, es otro de los artículos que guardan con cariño (Ch. Theo. Mason, *Photography in México City, Professional and Amateur Photographer*. Citado por Olivier Debrouse, 2005: 60)

En 1903. Manuel Ramos es el primer fotógrafo de prensa en conseguir que aparezca su firma debajo de la imagen. Publicada en el *Imparcial* se trató de una fotografía sobre la lucha libre.

1910. La celebración del Centenario de la Independencia obligó al gobierno a otorgar carnés de identificación a los periodistas, facilitando su acceso a las ceremonias conmemorativas. Tal medida ya se había extendido con anterioridad a maestros normalistas, enfermos mentales, sirvientes y cocheros. De esa forma se llevaba un control de los ciudadanos y las actividades que desempeñaban.

1910. Después de iniciada la Revolución Mexicana llegan a territorio nacional fotógrafos extranjeros. Jack Ironson es de los primeros en llegar, le siguen Jimmy Hare de Collier's Magazine; Robert Dorman de Acme News Pictures de Nueva York; Otis A. Aultman de El Paso; Edward Larocque del *Daily News*; William Fox de la Mexican War Photo Postcard Company. Los fotógrafos mexicanos más destacados eran: Ezequiel Álvarez Tostado, Agustín Víctor Casasola (véase figura 9), Antonio Garduño, Gerónimo Hernández, Manuel Ramos, Abraham Lupercio y Víctor León.



Figura 9. Agustín Víctor Casasola, *Niño soldado* (1914).

Con numerosos retratistas los líderes revolucionarios adquieren sus servicios a propósito de registrar sus campañas y contribuir en su prestigio. Álvaro Obregón contrata a Jesús H. Abitia; Hugo Brehme trabaja con Emiliano Zapata y Otis A. Aultman colabora con Francisco I. Madero.

1911. Debido al incesante conflicto armado y el despliegue de reporteros gráficos, se funda la Asociación de Fotógrafos de Prensa, presidida por Casasola estaba presente la colaboración profesional, el honor y orgullo.

1912. Casasola establece también la Agencia Mexicana de Información Gráfica, a través de la cual distribuye imágenes revolucionarias y en la que colaboran Hugo Brehme y Manuel Ramos.

El 15 de enero de 1915 Walter Home cubre en Chihuahua los fusilamientos de Francisco Rojas, Juan Aguilar y José Moreno. Con el fin de obtener una toma perfecta y cerca de los fusilados soborna al encargado que le garantiza un sitio idóneo. Jimmy Hare por su parte también paga a un pelotón en Veracruz y los conduce a disparar sus armas contra los presos, bajo las condiciones ideales de luz.

1917. *El Universal Ilustrado* publica la obra de Librado Garcia Smarth, uno de los grandes pictoralistas mexicanos, de influencia impresionista y del prerrafaelismo decimonono. Su fotografía considerada vanguardista, usa encuadres segmentados y una composición basada en relaciones geométricas de sus modelos (véase figura 10).



Figura 10. Fotografía de Gerardo M. Arriega/El Universal (2016).

1918. Es el nacimiento del fotoperiodismo moderno, en la democracia alemana de la República de Weimar. Bajo el apogeo artístico, científico y literario salen a la luz varios semanarios entre los que destaca el *Berliner Illustrierte*, donde brilla Eric Salomon.

1920. Alemania se convierte en el país que más revistas ilustradas publica. Los fotógrafos alemanes destacaban por su habilidad para conseguir fotografías sin ser posadas, elocuentes y desapercibidas. La estructura del fotoperiodismo alemán se basaba en reportajes compuestos de varias imágenes, su trabajo cobra relevancia por cubrir piscinas populares y obreros en fabricas, temas que reflejaban la vida cotidiana del hombre promedio y con los cuales se identificaba.

1923. Edward Weston se encontraba en México realizando una estadía que incluía exposiciones y nuevas tomas fotográficas. El trabajo que realizó influyó notablemente en la estética de la fotografía mexicana y revitalizó la fotografía en el plano intelectual. *El Universal* lo llamó el más grande fotógrafo de Estados Unidos quien ejercería su halo en Manuel Álvarez Bravo y Tina Modotti.

Tanto Tina y Weston también provocarían admiración en Agustín Jiménez (véase figura 11). Retratista de composiciones pulcras y explorador de ángulos novedosos que expuso en Estados Unidos y Europa.



Figura 11. Agustín Jiménez. Exposición *Sol y sombra*.
Imagen tomada de *La Jornada* (2010)

1923. Hugo Brehme reunió 197 de sus mejores fotografías en el libro *México Pintoresco*.

1924. Es comercializada la Leica con la que los fotógrafos ven nuevas posibilidades estéticas. Por su tamaño reducido y su lente luminoso, permite una búsqueda continua de expresividad con ángulos poco habituales, avocados completamente a episodios de la vida cotidiana.

1927. *El Universal Ilustrado* entrevistó al fotógrafo Agustín Víctor Casasola. Relata su participación retratando la historia de México: la caída de Porfirio Díaz, la entrada triunfal de Madero, el cuartelazo a La Ciudadela, el periodo de Victoriano Huerta, los zapatistas, los villistas, los periodos de Carranza, Obregón y Calles. Igualmente, la difamación que lo llevó a la cárcel de Belem y su posterior fuga disfrazado de mozo.

1928. En Francia surge la revista *Vu*, que se inspira en la línea editorial del fotoperiodismo alemán, pero con un lado más izquierdista. Robert Capa, en 1936, publica en sus páginas “muerte de un soldado republicano” (véase figura 12).



Figura 12. Superior izquierda. Robert Capa, *Muerte de un soldado republicano* (1936).

1928. El libro *Die Welt is schön* (el mundo es hermoso) del alemán Albert Renger-Patzsch vislumbra al mundo, aclamado como la nueva objetividad en la fotografía. Sus imágenes son primeros planos sobre plantas y animales, calles solitarias de la ciudad, formas de los edificios; el detalle queda separado del mundo, abstrayéndolo de su apariencia (véanse figuras 6 y 7, cap. II). Movimiento replicado en Estados Unidos con Edward Weston y el Group f/64.

1930. En Madrid los fotógrafos Faustino del Castillo y Francisco Souza capturan la terrible represión del Día del Trabajo. Su trabajo cobró gran notoriedad y sobretodo creó un lazo de fraternidad, de ahí su nombre Hermanos Mayo, cubrieron la Guerra Civil española hasta que fueron exiliados a México.

Con su arribo y gracias a sus habilidades periodísticas la fotografía sufrió un cambio de visión al profesionalizar el oficio. Fueron los primeros en ocupar cámaras Leica y telefotos; trabajaban todos los días bajo cualquier clima o condición. Su papel significó que el fotógrafo fuera reconocido por sus pares.

1930. Las imágenes de Luis Márquez y Hugo Brehme son destacadas por las representaciones que tienen acerca de lo mexicano. Se apropian de los espacios rurales, los charros, las chinias poblanas, los indígenas y lo prehispánico (véase figura 13).



Figura 13. Hugo Brehme, *Pescadores del Lago de Pátzcuaro*, Michoacán (1928).

1932. Se crea la sociedad de fotógrafos “Group f/64”, con Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke y Edward Weston. Manifestaron su rechazo a cualquier manipulación o actitud que trasgrediera la realidad de la fotografía, la estética que proponían se basaba en encontrar la belleza suprema de cada escena u objeto. Después de su formación el M. H. del Young Memorial Museum, de San Francisco, presentó la exposición inaugural del nuevo grupo. Con los años “Group f/64” resultó ser la sociedad más progresista de Estados Unidos, incluso después de disolverse su influencia persistió.

1933. Proveniente de Nuevo México, Paul Strand llega a la Ciudad de México a bordo de su viejo Ford. Inmediatamente contacta a Carlos Chávez director del departamento de Bellas Artes quién lo invita a realizar un reportaje fotográfico sobre el estado de Michoacán y su producción artesanal. Sus imágenes son expuestas en la Sala de Arte del aún inconcluso

Palacio de Bellas Artes, lo que la convierte en la primera exposición fotográfica de un recinto oficial (véase figura 14).



Figura 14. Paul Strand, *The Nets*, Janitzio, Pátzcuaro, Michoacán (1933).

1934. Un año después de la estadía de Strand, arriba otro fotógrafo de renombre, Henri Cartier-Bresson. Acompañado por la poeta estadounidense Langston Hughes, viene con la expedición encargada de definir el trayecto de la carretera panamericana, además de los encargos etnológicos solicitados por el Museo del Hombre. Decidió instalarse por quince meses en una vecindad de la Candelaria de los Patos, a unos pasos de La Merced, en donde tomó sus famosas fotografías de las prostitutas de la calle Cuauhtemotzin.

1936. Sale a la venta la mítica revista *Life*, basada en el trabajo de la revista francesa *Vu* y heredera de las revistas alemanas. El 23 de noviembre aparece la primera edición con una portada de Margaret Bourke-White, acerca de la construcción que se realizaba en Fort Peck Montana, dicha edificación constaba de un enorme dique en el que sería construida la futura presa. Ese mismo año Leica alcanzó la cifra de 50 mil cámaras vendidas.

1938. El 22 de mayo de 1938 se crea Rotofoto, editado por Regino Hernández Llargo y dirigido por José Pagés Llargo. Influenciados en la revista *Life*, logró reunir a los fotógrafos

Ismael y Gustavo Casasola, así como Enrique Díaz. En su primer número se aprecia la importancia que tuvo en el periodismo gráfico, al presentar a Lázaro Cárdenas de forma cándida sentado en el suelo comiendo tranquilamente. La revista incluyó por supuesto fotorreportajes y fotoentrevistas, con el estilo cándido que caracterizó a Erich Salomon, fotografías no posadas y en momentos inesperados de los políticos: el jefe de policía dormido, el secretario del trabajo riendo, el presidente de la república con traje de baño en la playa. Su atrevimiento les hizo concretar solamente 11 números, obligados a interrumpir su tiraje por el gobierno encolerizado que forzó su cierre.

1938. Pierre Verger publica el libro “México” que incluía fotografías de Lola Álvarez Bravo. Las imágenes se asociaron libremente conformando un discurso visual pionero de la época.

Al finalizar la década de los cuarenta los discípulos de Manuel Álvarez Bravo, Héctor García y Nacho López toman gran notoriedad por sus fotografías de la ciudad. En ellas se revelan nuevas historias, sucesos encantadores y acontecimientos memorables, es digno recordar la serie de Nacho López “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos” y las magistrales tomas de Héctor García sobre Paseo de la Reforma.

1947. La agencia de fotografía *Magnum* se consolida en Nueva York con la idea de que los fotógrafos no fueran desposeídos de sus derechos y las empresas no les arrebataran la propiedad de sus imágenes. Se creó una sociedad en la que se garantizaba su libertad y en la que se formaron los mejores reporteros de la época: Robert Capa, David “Chim” Seymour, Josef Koudelka, Sebastiao Salgado y Henri Cartier-Bresson.

1947. El Salón Verde del Palacio de Bellas Artes fue testigo de la muestra “Palpitaciones de la vida nacional. México visto por los fotógrafos de prensa”. Inaugurada por el presidente Miguel Alemán en julio de ese año, el jurado fue integrado por Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Figueroa, Carlos Alvarado Lang, Gregorio López y Luis Spota.

1957. *El Universal* imprime a doble página el sismo que azotó la Ciudad de México y que derrumbó la estatua del Ángel de la Independencia (véanse figuras 15 y 16).



Figura 15. Portada de *El Universal* (1957).

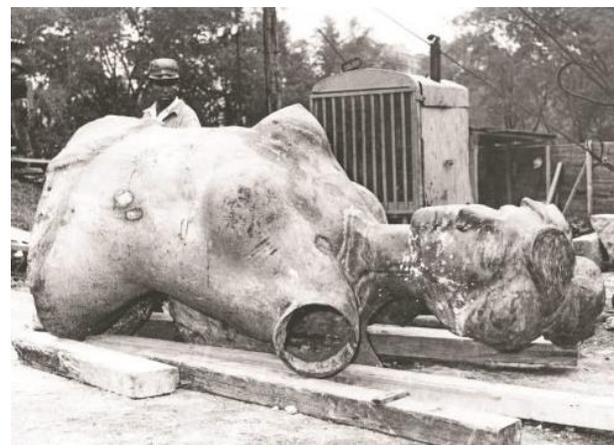


Figura 16. Fotografía de la Hemeroteca de *El Universal* (1957).

1957. Héctor García documentó la violenta represión que sufrieron los movimientos sociales de su época. Trabajó en el periódico *Excelsior* el cual se negó a publicar sus fotografías sobre la huelga ferrocarrilera, por lo que decidió junto a Horacio Quiñones editar la revista Ojo que mostró a plenitud la reprimenda contra los trabajadores.

1963. Kodak hace oficial la Instamatic, cámara muy pequeña, fácil de manejar y a un precio accesible. La revista Time lo llama “la era de la fotografía de bolsillo”.

1966. Se edita el segundo diario impreso a colores del país *El heraldo de México*. Después de la presentación de *El sol de México* en 1960.

1968. Los reporteros gráficos presenciaron el movimiento del 68 y el actuar de las fuerzas de coerción (véase figura 17). La persecución fue cubierta por Jesús Fonseca desde iniciado el conflicto cuando jóvenes de las vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional se enfrentaron contra alumnos de la preparatoria Isaac Ochoterena. Llegado el dos de octubre Fonseca capturó dentro del edificio Chihuahua, la aprehensión de los líderes estudiantiles por integrantes del Batallón Olimpia. Con las instantáneas conseguidas se dirigió al periódico a las tres de la mañana, en donde supo que los rollos enviados fueron decomisados por el ejército.

Las nuevas fotografías sobrevivieron gracias a la astucia de su compañero Federico Tenorio, quien después de su llegada arrojó los negativos a la basura.



Figura 17. Jesús Fonseca, *Soldados* (1968).

1968. Rodrigo Moya también hizo una cobertura especial del movimiento del 68, contaba con experiencia en la Revolución Cubana y en los movimientos guerrilleros latinoamericanos.

1970. La agencia norteamericana de noticias Associated Press obtuvo cuatro premios Pulitzer por su cobertura en la Guerra de Vietnam.

1977. Surge el periódico *Unomasuno* con lo que inicia otra era dichosa de la fotografía nacional. Héctor García era parte del equipo que, junto a su dinamismo y visión, proponía fotografías distintas, retratos informales, elocuentes y nada posados (véase figura 18). *Unomasuno* cubrió la visita de Juan Pablo II, la reforma política, la guerra de Nicaragua, la guerrilla salvadoreña y el arribo masivo de refugiados guatemaltecos. Dio un reconocimiento puntual a sus fotógrafos, al colocar el crédito del autor al lado de la fotografía, ejerciendo un respeto sobre su profesión y sobre el destino final de su material.



Figura 18. Héctor García, *Atisbando el porvenir* (ca. 1958-1960).

1984. El periódico *La Jornada*, con los fotoperiodistas Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, Fabrizio León Diez y Andrés Garay, establece una línea editorial en la que era necesaria una ilustración por cada página. Así mismo iguala los salarios entre reporteros y fotógrafos.

1989. Es publicado *Juchitán de las mujeres* de Graciela Iturbide, libro que reunió el trabajo de diez años de viajes y convivencia con la población itsmeña (véase figura 19). Al igual que Graciela; Mariana Yampolsky, Pablo Ortiz Monasterio, Eniac Martínez y Maya Goded fotografían sus temas con una profunda inmersión en espacios y personajes, lo que involucra vivir al lado de sus modelos y entablar relaciones de amistad. Por ejemplo, Maya Goded se

reunió durante cinco años con prostitutas de la Ciudad de México para su serie “Plaza de la Soledad”.



Figura 19. Graciela Iturbide, *Manos ponderosas* Juchitán, Oaxaca, México (1986).

1991. Carlota Duarte fotógrafa y activista estadounidense llega a territorio mexicano para iniciar “Proyecto Fotográfico Chiapas”, cuyo propósito era facilitar dentro de la población indígena el acceso a materiales fotográficos. Muchos jóvenes chiapanecos acudieron destacando la presencia de Maruch Sántiz Gómez, quién presentó la serie “Creencias” expuesta en la primera Bienal de Johannesburgo Africus 95 (véase figura 20).



Figura 20. Maruch Sántiz Gómez, *Es malo sonar las semillas del chile* (1994).

1994. Con apoyo del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes se convoca a la Primera Bienal de Fotoperiodismo en México. Surge por la necesidad de los fotoperiodistas nacionales de tener un espacio propio para su exhibición y difusión que reivindicará la función del fotógrafo en los medios de comunicación. Los primeros lugares se otorgaron a Efrén Mota Cabrera, por su fotografía del homicidio del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio; y a Jorge Héctor Mateos por el registro del atentado contra José Francisco Ruiz Massieu, secretario general del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

SIGLO XXI

2005. Aparecen las primeras cámaras digitales de formato completo por Canon.

2014. Durante la ceremonia número 86 de los premios Óscar, ya con el uso de teléfonos inteligentes con cámaras, servicios de internet y aplicaciones como Facebook. La presentadora Ellen DeGeneres caminó entre los invitados y decidió tomarse una selfie al lado de los actores Bradley Cooper, Julia Roberts, Brad Pitt, entre otros. La instantánea fue compartida en Twitter más de 3 millones de veces presenciando dos fenómenos importantes. El primero concierne a la masificación: una fotografía puede ser vista por cualquier persona

del mundo con acceso a internet. El segundo refiere a la inmediatez con el que fue compartida, sin complicaciones y directamente desde el celular; distante de sus predecesoras que necesitaban de un cuarto oscuro y uso de cables que se conectaran a los ordenadores.

2017. Durante las primeras dos décadas del siglo XXI, varios mexicanos obtuvieron primeros lugares en el certamen de fotoperiodismo World Press Photo. El primero fue Arturo Robles (1990) y Antonio Zazueta (2000), le siguieron Daniel Aguilar (2004, 2007), Carlos Cazails (2008) y Guillermo Arias (2009). Posteriormente Fernando Brito y Javier Manzano (2011), Pedro Pardo (2012), al igual que el Coahuilense Christopher Vanegas (2014), finalizando con Anuar Patjane y Sergio Tapiro (2015).

Este capítulo ahonda en los hechos y datos que fortalecieron el prestigio y desembolvimiento de la fotografía hecha en México, si bien es cierto que no fue únicamente creada por mexicanos sino por extranjeros que fueron atraídos por los acontecimientos que aquí se fraguaban, resultó ganadora de los avances tecnológicos que se habían diversificado por el mundo, uno de ellos la adopción de cámaras pequeñas y sofisticadas como fueron las Leica.

Casi después de creada la fotografía con el nombre de Daguerrotipo llegó a México por Veracruz y se instaló en el centro de la ciudad con una postal inconfundible de la Catedral Metropolitana., las imágenes que iniciaron esta aventura en primera instancia solo hacían el registro de lo que veían, tenemos el caso de Charnay, Kahlo y Henry Jackson, después pasó a una medida de control y fue bajo el mandato de Maximiliano que la fotografía tendría una función instrumental. Posteriormente se añadiría la creatividad y la imaginación de Brehme, Paul Strand y Alvarez Bravo que cambiaron la cotidianidad de lo que se miraba, por lo que ahora existían formas y paisajes contrastados, un nuevo estilo poético de la mexicanidad. Otro elemento presente en la historia de la fotografía mexicana es la conciencia social de la que habla Sontag, podemos observarlo en los muertos de la Revolución Mexicana, la opresión contra los ferrocarrileros y el movimiento del 68, putualizan como elemento principal la figura humana y su fragilidad.

Las imágenes podrán ser históricas y lograrán sobresalir al contener el *punctum* orientado hacia la creatividad o la empatía, pero ¿Por qué no todas destacan? Sencillamente porque no todas son buenas, algunas carecen de sentido, son aburridas, mal expuestas o intracendentes, por lo tanto, debe que existir un equilibrio entre aquello que se muestra con lo que llama nuestra atención.

Con esta premisa era necesario encontrar las imágenes memorables de un hecho reciente de la historia moderna de México, el sismo de 2017 ¿Cuáles tendrían que ser las fotografías seleccionadas? En el siguiente capítulo se analizarán los elementos de aquellas instantáneas que se realizaron desde el departamento de fotografía de *El Universal*, se explicará el *studium* el *punctum*, la parte instrumental y estética, los cinco campos, las cinco sorpresas, si son Imágenes encontradas o creadas o y por supuesto lo que hace tan especiales para diferenciarse del resto.

CAPÍTULO IV

REDACCIÓN DE FOTOGRAFÍA DE EL UNIVERSAL

¿CÓMO FUNCIONA LA REDACCIÓN DE FOTOGRAFÍA DE *EL UNIVERSAL*?

El departamento de fotografía del gran diario de México tiene una historia ampliamente documentada en el libro *100 años de fotografía periodística de El Universal*. En él se encuentran, entre varias fotografías y artículos, una entrevista a Agustín Casasola, pionero de la fotografía periodística; las publicaciones de Librado García Smarth, Luis Márquez y Hugo Brehme; así como la estadía de Edward Weston en nuestro país y su aporte a la fotografía nacional; las protestas estudiantiles, el sismo del 85, las elecciones controvertidas del 1988, el levantamiento del Ejército Zapatista, y las miles de historias que se acrecentaron con el sismo del 19 de septiembre de 2017.

Justo en el temblor acaecido en 2017 el departamento lo conformaban el editor Ulises Castellanos y los fotógrafos: Alejandro Acosta, Alejandra Leyva, Ariel Ojeda, Christopher Rogel Blanquet, Irvin Olivares, Juan Carlos Reyes, Lucía Godínez, Valente Rosas, Ivan Stephens, Camila Mata, Berenice Fregoso, Germán Espinosa, Yadin Xolalpa y Luis Cortés. Los coeditores que ayudaban en la selección de material eran Juan Boites y Jorge Serratos, auxiliados por dos asistentes, Nadya Murillo y Jennifer Nava, una en las mañanas y otra por las tardes. A su vez, el fotógrafo que realizaba prácticas profesionales se llamaba Alonso Romero.

La redacción recibía en su correo electrónico las órdenes del día siguiente, enviadas por las secciones o solicitadas personalmente por los reporteros. Durante la noche los coeditores organizaban la agenda de acuerdo a los correos que habían llegado, asignándole a cada fotógrafo cuatro o seis eventos de acuerdo a su lugar de residencia y especialidad. Por ejemplo, en eventos alrededor del Centro Histórico se asignaba a Juan Carlos Reyes por vivir a unas cuadras de la Plaza de la Constitución; en temas políticos se asignaba a Lucía Godínez por su amplio conocimiento de la Cámara de Diputados y Senadores. Cada fotógrafo abordaba temas en los que destacaba, Juan Carlos se especializaba en retratos urbanos, Valente Rosas en nota roja. La agenda se realizaba con todas las especificaciones que señalaban los editores: fotógrafo asignado, hora, sección, ubicación, evento y reportero:

ALEJANDRA LEYVA

10:30 am. INFORMA. En el Alcázar del Castillo de Chapultepec, ubicado en la 1ª Sección del Bosque de Chapultepec, Colonia Polanco V Sección, C.P. 11560, Miguel Hidalgo. La Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS) del Gobierno de la República invita a los medios de comunicación a la Conmemoración del Día Nacional por la Inclusión Laboral, que encabezará el Lic. Roberto Campa Cifrián Secretario del Trabajo y Previsión Social. **ASTRID RIVERA.**

12:00 pm. ESPECTÁCULOS. Entrevista con el actor Carlos Álvarez de la puesta en escena "Una vez Más", obra basada en el poema 'El Cuervo' y otros cuentos de este escritor de terror gótico, Edgar Allan Poe. Lugar: Redacción. **ARACELI GARCÍA**

YADIN XOLALPA

12:30. INFORMA. En calle San Francisco #310, Col. Del Valle, Del. Benito Juárez, Ciudad de México. Conferencia de Prensa que encabezará Margarita Zavala. **HORACIO JIMÉNEZ**

19:00. ESPECTÁCULOS. Laura G invita a la presentación de su nuevo libro "Mamás Millennial", escrito por Trixia Valle y Laura G, bajo el sello de Timón Editores. Lugar: Lago Menor, 2da sección del Bosque de Chapultepec (entrada por Alencastre). Nota: Presenta Verónica del Castillo, Ana Maria Alvarado, Valeria Báez, Paulina Díaz Ordaz, Zuhaila Caram. **JANET MÉRIDA.**

Estos son algunos fragmentos de la agenda enviada por *El Universal* a sus fotógrafos. Lo que buscaban los coeditores es que fuera sencilla, que entre cada evento se tuviera el espacio necesario para llegar al otro. Los fotógrafos eran llamados a cubrir las notas que surgían a lo largo del día, comunicándose con los que tuvieran las posibilidades de desplazarse pues sólo tres contaban con motocicleta.

El Universal dotaba a los fotógrafos con una cámara Canon Eos 1dx y dos lentes con distancia focal de 24-70mm y 70-200mm, algunos llevaban un lente 50 mm extra. Además, se les prestaba un flash y un telefoto 300 o 400 mm, siempre y cuando, el evento lo ameritara: fuera presidencia, eventos deportivos o conferencias de prensa.

Al momento de tomar fotografías, Germán Espinoza relata lo siguiente "Yo ya sé que tipo de fotografías me pide el periódico, que aspectos cubrir. En las fotografías de marchas por

ejemplo se necesita ver la cantidad de gente que asistió, las mantas contra los políticos, los actos violentos, si los hubo”; del mismo modo, Ulises Castellanos señala: “La finalidad de una fotografía en un periódico es informar. La fotografía periodística informa oportuna y verazmente”. Se buscan fotografías que sinteticen y muestren la noticia de forma concisa. Con años de experiencia, los fotógrafos saben cuales son los mejores ángulos, los personajes destacados y las necesidades del medio.

Una vez realizadas las órdenes se mandan a los servidores del periódico con el fin de incluirse en la publicación. Germán se valía del internet de su teléfono a la hora de enviarlas por computadora:

Uso el programa Lightroom, selecciono, edito, pongo datos, comprimo y las envío por WeTransfer. En el periódico también tenemos un servidor FTP pero falla bastante. Ahora ya me valgo más del celular, conecto un cable de la cámara al celular y ocupo una aplicación que se llama Filterstorm que me ayuda a enviar (Entrevista hecha por el autor el 15 de junio de 2019).

Actualmente los fotorreporteros ya no trabajan exclusivamente con la computadora, ahora lo hacen directamente en el celular por medio de aplicaciones como Lightroom o Filterstorm con las que envían sus documentos sin contratiempos. Dado que los archivos fotográficos son pesados se envían por paquetes de correo electrónico en plataformas como WeTransfer o un servidor FTP. Regularmente los profesionales envían entre 5 a 10 fotos por evento, una vez que cumplen con las características necesarias: metadatos correspondientes, medidas específicas (tamaño de pixeles y peso de la imagen); así como el cuidado de luz, contraste y reencuadre.

Los metadatos llevan la información necesaria que identifican a la imagen: nombre del fotógrafo, evento al que asistió y los personajes que aparecen en la toma. Las medidas que debían llevar era de 3000 x 2000 pixeles, reduciendo el tamaño y peso de la misma. Por tratarse de imágenes documentales está prohibido agregar o quitar elementos que no pertenecen a la toma original. Al tratarse de la luz, el contraste y el reencuadre se permite conservar la naturaleza de la imagen. Una vez que llegan al periódico son descargadas y organizadas, después se ponen en un servidor interno para su elección por parte de los jefes de redacción y diseñadores. En temas de mayor relevancia los coeditores escogían la imagen y la colocaban en su sección correspondiente.

Ulises Castellanos indica:

Yo me enfocaba a los temas de portada, conferencias de prensa o marchas se delegaban a los coeditores. Dicha edición se basaba en los criterios de oportunidad, valor informativo, originalidad, buena composición, síntesis, sencillez y por supuesto que este bien tomada (Entrevista hecha por el autor el 18 de julio de 2019).

Añade que toda buena imagen tiene tres pilares: un personaje interesante, que este haciendo algo interesante y que se encuentre en un lugar interesante.

A las seis de la tarde, se realizaba la última junta donde los editores de las secciones Nación, Mundo, Metrópoli, Opinión, Cartera, Deportes, Espectáculos, Cultura y Suplementos presentaban su material a David Aponte, Director Editorial y Carlos Benavides, Subdirector General. Una vez concluida y aceptados los reportajes se reanudaban las actividades de las respectivas secciones.

Mientras transcurría el sismo del 19 de septiembre el trabajo del departamento de fotografía se reguló automáticamente, no sé giraron instrucciones sino hasta después de transcurrido el movimiento telúrico. El inmueble de *El Universal* fue desalojado y tras su regreso comenzó la edición. Ulises apunta:

El terremoto nos tocó dentro del edificio, después de algunas horas regresamos y fue muy caótico el arranque porque no entendíamos la dimensión del problema. Fuimos recibiendo fotografías de todo el staff que ya se encontraba en la calle, revisamos en televisión y redes sociales que actualizaciones teníamos. Fue un día pesado, pero hicimos una edición única en el mercado, quizá de las últimas del periodismo nacional. Todo el tiempo estuvimos recibiendo información de los lugares con mayor número de muertes y afectaciones. Afortunadamente teníamos de donde escoger y hasta nos sobró material (Entrevista hecha por el autor el 18 de julio de 2019).

Ulises señala un punto medular, la información se transmitió por televisión e internet, las actualizaciones de los derrumbes se notificaron por Whatsapp y Facebook. Se compartieron las ubicaciones de los refugios, los sitios que requerían ayuda y la lista de víveres que faltaban. El celular se convirtió en un aliado que transmitió información. Más adelante se abordará una reflexión del fotógrafo Francisco Mata Rosas, acerca de los retos que enfrentaron los usuarios

a través de sus móviles. El intercambio de imágenes fue instantáneo gracias a estos aparatos, Germán Espinoza explica que la colaboración del periódico fue nula, pues en ese momento cada quien se preocupaba por su seguridad que estar coordinando a 14 fotógrafos...

Yo me encontraba en Polanco, acababa de terminar una entrevista con Margarita Zavala, tome aspectos de los oficinistas del parque Lincoln y todo parecía muy normal. Salí de Polanco y avance sobre reforma, a la altura de la torre mayor el paso era imposible la gente estaba afuera de los edificios, había mucho olor a gas.

A partir de ahí empezó la cobertura, escuchaba el radio, veía Whatsapp. Me acerque a la colonia Roma y encontré un edificio de químicos que se había derrumbado, pase por Álvaro Obregón que ya estaba cercado. Llegué a Torreón y Viaducto y trataba de abarcar más lugares, ir lo más lejos que pudiera. Fui a la colonia Del Valle, me tocó ver cómo rescataban a una persona, en el Colegio Rebsamen ya no pude pasar porque estaba todo cerrado. Ese día llevaba mi computadora, conectaba la cámara y seleccionaba las fotografías que iba a enviar, aunque solo tuvieran los datos básicos. Ponía atención en las personas que iban polvosas o qué llevaban material de socorro, agua, botes. Los seguía con el fin de encontrar algo.

Fue el instinto periodístico, las ganas de trabajar y de hacer fotos después de enterarnos que había sido un sismo muy grande. Salimos y nos desplazamos al lugar de los hechos. Había una necesidad de informar (Entrevista hecha por el autor el 15 de junio de 2019).

Germán se traslado en motocicleta y compartió sus fotografías después de cada lugar al que iba, nutriendo la información que recibía el periódico. Misma acción replicada por los fotógrafos del staff. Christopher Rogel acudió a Viaducto, Luis Cortes a Coapa, Berenice a la colonia Del Valle, Alejandra Leyva al Multifamiliar de Tlalpan. No hacían falta instrucciones expresas, los propios reporteros y fotógrafos buscaron la noticia.

Muchos fotógrafos terminaron de madrugada y otros decidieron permanecer en el Colegio Rebsamen ante cualquier posible rescate. Fue hasta la mañana siguiente cuando la agenda asignó los lugares y las historias que se necesitaban.

ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES
UN RECORRIDO FOTOGRÁFICO DEL SISMO

El Universal, a raíz del temblor del 19 de septiembre de 2017, publicó una edición que tituló Extra, siguiendo la misma tónica informativa hasta el 25 de septiembre. El objetivo de este apartado es realizar una lectura de las fotografías referentes al sismo. Los puntos a examinar son el *studium*, categoría relacionada al referente y el cuál nos da las funciones que son informar, representar, y hacer significar; el *punctum*, que conceptualiza los elementos que atraen de una fotografía, aquello que lastima, punza y traumatiza, ligado al generador de conciencias del que habla Sontag. Se revisará si las fotografías cuentan con características estéticas o instrumentales, en qué campos de Bourdieu se encuentran y las sorpresas a las que Barthes refiere; también, si figuran dentro de la propuesta de Joan Fontcuberta de Imagen encontrada o creada.

Se tomaron en cuenta siete días a partir del sismo. A través de una inspección minuciosa, se determinaron algunas fotografías para el análisis. No se tomaron en cuenta imágenes de Oaxaca o Morelos salvo la portada del 25 de septiembre por tratarse de una imagen principal.

Categorías:

- *Studium y Punctum*
- Instrumental o estética
- Campos
 1. Protección paso del tiempo
 2. Comunicación con los demás y expresión de sentimientos
 3. Realización de uno mismo
 4. Prestigio social
 5. Distracción o evasión
- Sorpresas
 1. Rareza
 2. Instante decisivo

3. Proeza
4. Contorsiones técnicas
5. Hallazgo.

- Imagen creada o encontrada

MARTES 19 DE SEPTIEMBRE

El 19 de septiembre a las 13:14 quedó registrado un sismo de 7.1 grados que sacudió la Ciudad de México, con epicentro a 12 kilómetros del poblado de Axochiapan, Morelos, a 120 kilómetros de la capital. Justo 32 años después de otro fatídico terremoto. A las ocho de la noche se reportaron 139 fallecidos en Morelos, Puebla y la Ciudad de México, siendo ésta la más afectada por los colapsos colectivos (*El Universal*, 4 de septiembre de 2019).

El jefe de gobierno Miguel Ángel Mancera declaró estado de emergencia y el presidente Enrique Peña Nieto dio instrucciones para que los centros de salud del IMSS e ISSSTE atendieran a cualquier paciente sin necesidad de ser derechohabiente. En las calles se volcaron la desesperación y el caos; también, miles de mexicanos ayudaron en labores de rescate, coordinados rápidamente por los cuerpos de emergencia de la Policía Federal, Marina y Ejército. En televisión y redes sociales se dieron cuenta de los lugares afectados y el acontecer de la ciudadanía; grupos de whatsapp alertaban de derrumbes y víctimas. Se coordinaron brigadas de rescate, médicas y alimenticias. Varias avenidas interrumpieron su paso y el transporte público dejó de dar servicio volviéndose la única opción: caminar.

Ulises Castellanos, editor de fotografía de *El Universal*, sostuvo que el inicio fue caótico porque no tenían claro la gravedad del problema. *El Universal* se convirtió en el único diario en publicar una edición especial titulada Extra, repartida gratuitamente en los alrededores del periódico por la tarde del martes 19. De aquella edición se contabilizaron 21 fotografías referentes al sismo en la Ciudad de México, todas ellas propias del periódico. Cuatro imágenes de esta serie fueron sobresalientes al tener la característica del *punctum*. Una pertenecen a Berenice Fregoso, otra a Germán Espinosa y dos más a Christopher Rogel (véase figura 1).



Figura.1
Christopher Rogel Blanquet. Un edificio colapsó en las calles de Viaducto y Torreón. *El Universal* (19 de septiembre, 2017).

Studium:

Fotografía tomada en el edificio derrumbado de Viaducto y Torreón. Varias personas se encuentran removiendo escombros con la ayuda de cubetas que lanzan de un lado a otro.

Punctum:

La fotografía de Christopher ocupó la portada del periódico por retratar el movimiento y la desesperación; el trabajo y la rapidez con que las personas ayudaron a retirar los escombros del sismo. El detalle de la cubeta en el aire muestra la velocidad de los hechos. Esta perspectiva

se logra gracias a que, Rogel, fue de los primeros fotógrafos que capturó el desastre y de los pocos que pudo subir a los escombros.

En la parte inferior derecha observamos a un rescatista; él, junto con otras personas, son de los pocos que cuentan con un equipo apropiado. Sin embargo, lo impactante de esta imagen es justo la ausencia del equipo, es decir, la escena refleja el apoyo de los ciudadanos, de las personas que, a pesar de no contar con material y los conocimientos especializados en rescates, no dudaron en ayudar. La falta de equipo no fue pretexto para coordinar esfuerzos y poner las manos en alto.

La fotografía genera una conciencia de participación, rápida y desinteresada del pueblo mexicano dispuesto a ayudar en contra de estereotipos y del peligro que representaba moverse en estructuras inestables. Cumple con la categoría de imagen Instrumental porque informa de manera pertinente, pero además cumple con una estética por registrar un ángulo de contrapicado a una velocidad rápida, lo que permitió el congelamiento de los objetos aventados.

La fotografía de Rogel es dialógica con un amplio público porque comunica y expresa sentimientos. El hombre del centro con playera gris fue capturado en pleno grito, lo cual transmite la desesperación del momento. Estos detalles hacen que, según Barthes, la imagen entre en las categorías del Instante decisivo y Proeza.

MIÉRCOLES 20 DE SEPTIEMBRE

De las cuarenta y tres fotografías tomadas hay siete que sobresalen por el impacto, reflexión y estremecimiento ligado al *punctum*. Deja así la cantidad de 36 fotografías *unarias*, esto es imágenes que sirven de registro y que, a pesar de plasmar el movimiento telúrico, no destacan de forma trascendental. Por ejemplo, la fotografía de Valente Rosas muestra un taxi aplastado por un puente peatonal, la imagen no contiene una emotividad destacada porque no hay un ser humano con el cual identificarse, no prevalece el sentimiento de empatía con el automóvil. Desde otro punto, Lucía Godínez capturó el instante en que es rescatada una sobreviviente. El disparo se hizo a gran distancia con la ayuda de un telefoto, sin embargo, aunque tenga la ayuda de la herramienta fotográfica, no termina por mantener elementos estéticos que la hagan perdurable o que la identifiquen de símbolo del 19 de septiembre. Asimismo, está la fotografía de Guillermo Perea, que presenta un niño rescatado del Colegio Rebasen a punto de subir a una ambulancia. A pesar del logro de tener una instantánea de los rescatados, no es convincente y no genera un *punctum* dramático y estremecedor igual que la imagen de portada de Luis Cortés (véase figura 2).



Figura.2

Luis Cortés. El edificio de cinco pisos ubicado en la calle de Torreón y Viaducto se derrumbó, dejando atrapadas a cinco personas. *El Universal* (20 de septiembre, 2017).

Studium:

La fotografía principal tiene un error, no es Viaducto y Torreón el edificio que aparece colapsado en la imagen, ya que éste contaba con un espectacular que no aparece en la toma; además los edificios a su alrededor no coinciden con los que originalmente se encuentran en la Calzada Viaducto. El edificio de la derecha tendría que tener dos niveles extras. La declaración más importante es la que sostiene Ulises Castellanos al confesar que Luis Cortés no se encontraba en Viaducto sino en el número 32 de la calle Rancho del Arco, colonia Los Girasoles, Coyoacán.

En la toma aparece el edificio de Los Girasoles derrumbado con varias personas auxiliadas de cuerdas, cubetas y mazos. Dentro del grupo hay bomberos, rescatistas, voluntarios y un policía que llama a apartarse.

Punctum:

Lo que más llama la atención es el colapso y la magnitud del sismo. El automóvil bajo las piedras y el condominio del lado derecho ejemplifican el tamaño real de la estructura desvanecida. El complemento es el gesto del policía quien expresa la adrenalina y desconcierto que vivía en esos momentos.

Despierta conciencias porque visualiza el dolor y sufrimiento de un embate de la naturaleza. De acuerdo a cifras de *El Universal* murieron 15 personas en el número 32 de la calle Rancho del Arco, en su momento la cifra de fallecidos no podía acompañarse en el pie de foto porque no habían sido retirados de los escombros. El conteo final lo redactó *El Universal* el 1 de octubre de 2017 en una nota de Eduardo Hernández. Así surge un nuevo *punctum* que no se apreciaba, es la muerte de la que habla Barthes al indicar que lo que aparece no morirá y seguirá vivo porque existe dentro de la fotografía.

La imagen de Luis Cortés es Instrumental y Estética pues informa del derrumbe y lo complementa con un elemento humano. Su propuesta estética la encuentra en una contraposición de dos elementos, policía y edificio que originan un equilibrio acrecentado por la reacción del personaje, convertido en señuelo de curiosidad.

Mediante la propuesta de Bourdieu la toma cumple con los campos de Protección del paso del tiempo, Expresión de sentimientos y Prestigio social. Conforme a las cinco sorpresas de Barthes la imagen es una Proeza porque el fotógrafo llegó en el momento exacto del desastre.

Cumple con el aspecto de Imagen encontrada al no intervenir el fotógrafo y a su vez miente, pues la información vertida es errónea al confundir el lugar de la toma.



Figura.3
Germán Espinosa. *El Universal* (20 de septiembre, 2017).

Studium:

Fotografía que muestra el colapso de la tienda Soriana, ubicada en la calzada Taxqueña a unos metros del paradero del mismo nombre. Aparecen cinco automóviles dañados y cuatro personas en escena, dos al lado de un Mazda, un rescatista del lado izquierdo y un niño sentado sobre la banqueta.

Punctum:

Si se buscan fotografías en Google de “Soriana taxqueña” se encontrarán imágenes de su desvanecimiento, todas ellas hacen referencia al logotipo de la marca, los autos y escombros. Ninguna parecida a la de Germán Espinosa, en la que un niño sentado sobre la banqueta dirige su mirada al edificio. Convirtiéndola en una excelente propuesta, diferente sobretodo. Genera

conciencia del niño y su soledad, de sus padres ausentes. Es una fotografía Instrumental al cumplir con el propósito informativo y Estética por la composición que logró, acompañado de luz natural que iluminó la silueta de tonalidades cálidas. Se encuentra la sorpresa del Hallazgo al incluir un niño solitario, siendo la única fotografía que logró capturarlo.

DESASTRE

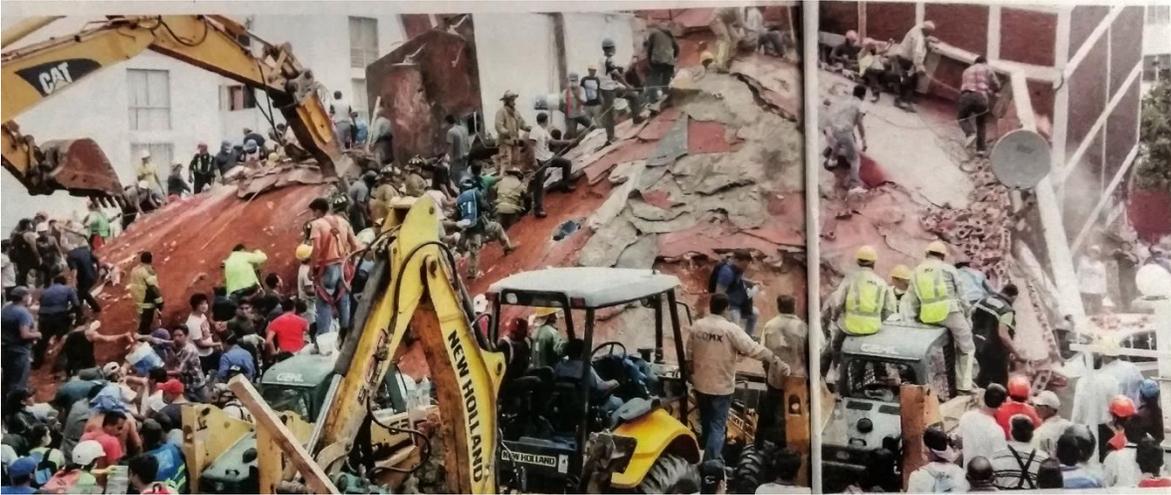


Figura. 4

Luis Cortes. Personal de rescate acudió a un edificio colapsado en Coapa. *El Universal* (20 de septiembre, 2017).

Studium:

Fotografía tomada en el número 32 de la Calle Rancho del Arco, colonia Los Girasoles, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. Rescatistas, voluntarios y maquinaria pesada complementan la imagen.

Punctum:

La fotografía plasma a personas sobre los escombros; algunas de ellas, con cuerdas, trepan sobre la construcción asistidos por maquinaria pesada en busca de sobrevivientes. Se genera conciencia al evidenciar el tamaño de la catástrofe junto a la pequeñez de los hombres, aunado al terror de pensar que, en aquel sitio, murieron 15 personas sepultadas. Es una imagen Instrumental, pero al mismo tiempo, Estética por el contraste entre la inmensidad del desastre con lo diminuto de las personas. Hecho logrado al capturar el momento desde lo alto de un edificio contiguo con un gran angular. La imagen cumple con los campos de Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos y Realización de uno mismo. La Proeza es la sorpresa más identificable de esta imagen por las peripecias que sufrió Luis Cortés.

LA NIÑEZ



Figura. 5
Valente Rosas. *El Universal* (20 de septiembre, 2017).

Studium:

Fotografía que presenta a una alumna sollozando del Colegio Rebsamen.

Punctum:

Se visualiza el sufrimiento del sismo de 7.1 grados a través del rostro desencajado y temeroso de una niña, vulnerabilidad de los mexicanos que encontraron alivio en los brazos de un ser querido. Un voluntario, amigo, y todos aquellos quienes salvaguardaron a los desvalidos. La emotividad de un abrazo fundido hace que el sentimentalismo sea profundo por los que

perdieron a 21 niños en el Colegio Rebsamen. Víctima y sobreviviente del epicentro de la desgracia nacional.

Propuesta Instrumental y Estética por el gesto de dolor; hay que recordar que un aspecto de lo abstracto es mostrar lo indefenso y desgarrador. Aquí se hace de manera estupenda al recalcar el rostro, abstrayéndolo de todo lo que se encuentra a su alrededor. Automóvil, padre y señora se hallan de espaldas y no interfieren en la lectura general. Cumple con los campos de Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos, Realización de uno mismo y Prestigio social. También con las sorpresas del Instante decisivo y Hallazgo. La fotografía no miente al ser una Imagen encontrada.

LOS DERRUMBES DE LA CIUDAD



Figura. 6

Germán Espinosa. Un espectacular cayó sobre un edificio y un taxi en la calle Monterrey. *El Universal* (20 de septiembre, 2017).

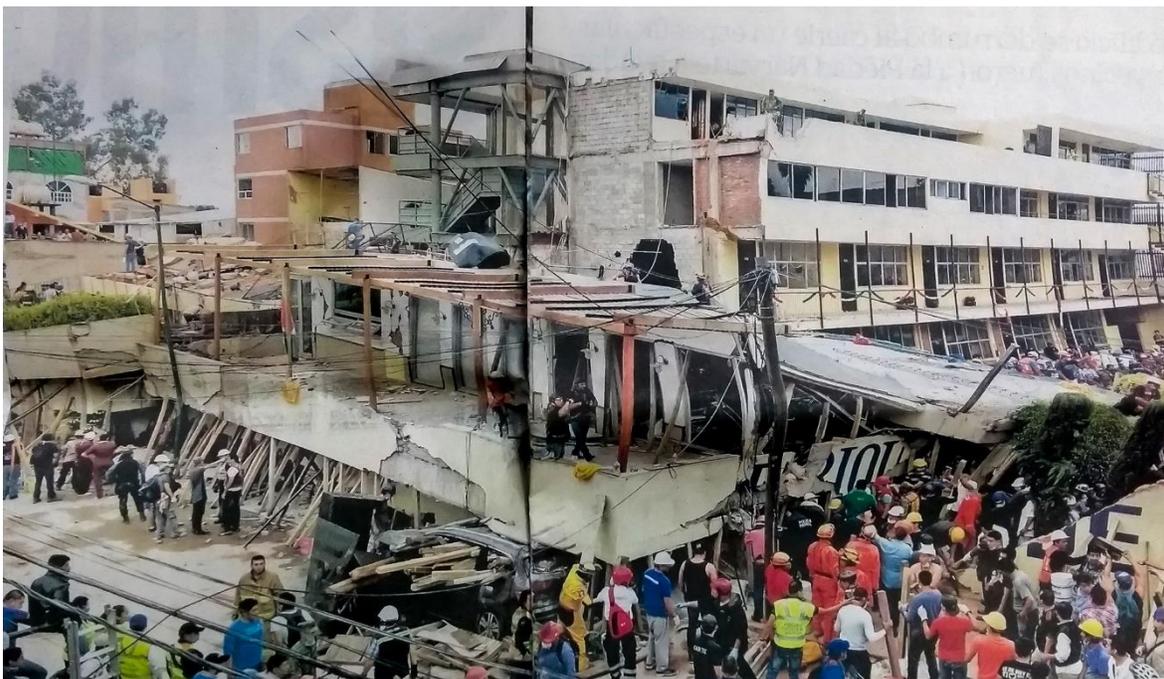


Figura. 7

Jorge Serratos. La escuela Enrique Rébsamen, en la colonia Nueva Oriental Coapa, delegación Tlalpan, quedó colapsada. *El Universal* (20 de septiembre, 2017).

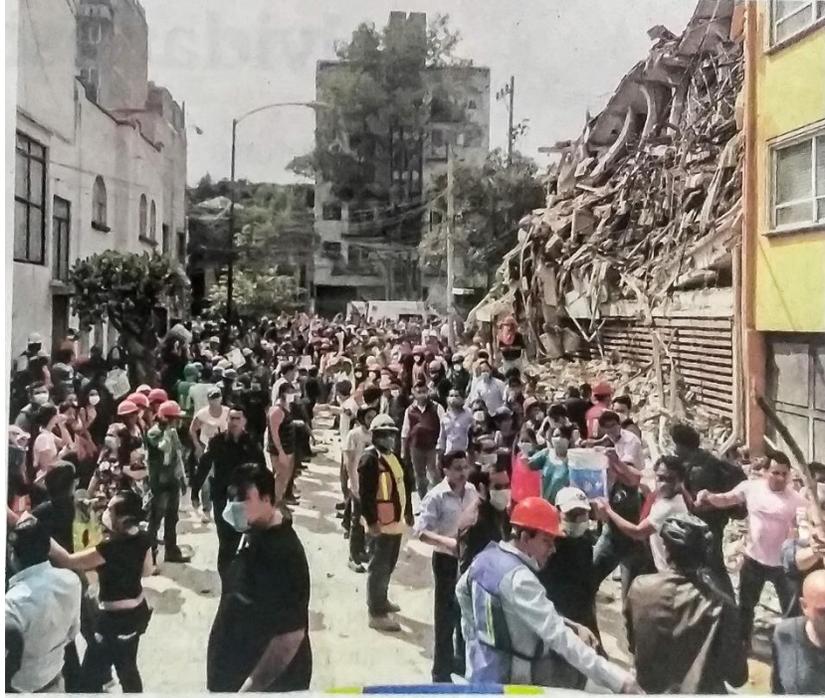


Figura. 8

Berenice Fregoso. En los edificios 4 y 11 de la calle de Escocia quedaron al menos 14 muertos y decenas de heridos. *El Universal* (20 de septiembre, 2017).

Studium:

Imágenes que dialogan a partir de los derrumbes en Viaducto, el Colegio Rebsamen y los edificios de la calle Escocia.

Punctum:

Todas son estremecedoras al enseñar las afectaciones que tuvo la ciudad, el número de muertos, los desaparecidos, las personas sin hogar y los rescatistas. Son impactantes puesto que exteriorizan a los que se encontraban en labores de rescate; emocionales al atestiguar el gran número de ciudadanos que salió a las calles; los puños en alto, los uniformes militares, los cubrebocas, los perros rescatistas y las varillas desnudas al lado de las esperanzas menguadas. Generan conciencia porque el espectador que las mira todavía vive. El *spectator*,

descrito por Barthes, reconoce los lugares en donde trabajó, estudió y creció, lo asisten a discernir su condición de sobreviviente. Las fotografías cumplen con la función Instrumental y aportan un sentido estético al contraponer edificios y personas con el uso de lentes angulares. Los campos que se identifican son: Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos, Realización de uno mismo y Prestigio social. En las sorpresas todas las imágenes recaen en la Proeza por haber llegado rápidamente a la zona del desastre, estar cerca de los rescates, conseguir las mejores tomas y, ante todo, sobrevivir a los peligros que representaba una cobertura de dichas dimensiones. Las fotografías se colocan en el rubro de Imágenes encontradas y no sufrieron alteraciones ni manipulaciones.

JUEVES 21 DE SEPTIEMBRE

Si el día miércoles se contabilizaron siete fotografías con *punctum*, el jueves se repite la cifra con una imagen de Jorge Serratos que no contaba con la fuerza del día anterior. Jorge era coeditor de fotografía y al ausentarse Castellanos para elegir las fotografías la decisión recaía en sus manos. Su fotografía ilustra la posterior remoción de escombros, sólo que la figura central recae en una piedra, no una persona, un niño, o un herido, por eso se descontextualizan las labores de rescate al darle mayor importancia a un ser inmóvil que a los 369 fallecidos. En la edición hay fotografías que logran tal objetivo. La imagen de Alejandro Acosta que se describe a continuación es una de ellas (véase figura 10).



Figura. 10

Alejandro Acosta. Rescatistas y personal militar sacan de entre los escombros a personas de los edificios colapsados de la colonia Condesa. *El Universal* (21 de septiembre, 2017).

Studium:

Se muestra a militares, marinos y personal de rescate cargando una camilla con un cuerpo encima, luce envuelto y el tamaño infiere que se trata de un adulto. Lo dirigen hacia una ambulancia de la Cruz Roja que permanece con las puertas abiertas, un paramédico ayuda a cargar y el otro permanece al lado. Atrás se encuentra mucho más personal excavando una zanja en busca de sobrevivientes. No se precisa la ubicación exacta del siniestro, sólo se sabe que fue dentro del radio de la colonia Condesa, en la que los inmuebles de Álvaro Obregón 286 y Amsterdam contabilizaron los decesos.

Punctum:

El vínculo que atrae hacia la fotografía es la muerte, la muerte que refiere Barthes. En el primer día del sismo las imágenes más distribuidas fueron del colapso de los edificios, confirmado en el análisis anterior. Mostrar a alguien muerto o atrapado bajo los escombros resultaba aterrador y contrario al espíritu de solidaridad que prevaleció y que reafirmaron los fotógrafos Ulises Castellanos y Francisco Mata en una entrevista posterior. Sin embargo, hay diferentes formas y maneras de plasmar el dolor, depende de la línea editorial sensacionalista o reservada que guarden las publicaciones. En el caso de *El Universal*, no se apostó por una portada que expusiera un fallecido, la imagen se incluyó en interiores y de forma minimizada, a pesar de la difusión, su impacto es magnánimo al visualizar la muerte. Se indaga en su cuerpo inerte, el envoltorio de bolsas negras que lo cubre, pero sobretodo en la incógnita de su rostro. Semblante igual a cualquiera que nos rodea, generador de una empatía del dolor.

A pesar de que la foto fue calificada de secundaria por Castellanos dejándola fuera de toda opción de portada por lejana y no retratar un primer plano. Señaló que el enfoque de *El Universal* nunca ha sido la nota roja, de ahí que la propuesta de Acosta no tuviera cabida en un espacio más importante.

Es una fotografía Instrumental porque ilustra el deceso y estéticamente cumple al plasmar la gran cantidad de personas que llevan una camilla, es decir, contrapone el equilibrio de los muchos que cargan y del único que está acostado. Guardando las proporciones en una estructura similar a *Lección de anatomía* de Rembrandt y a la fotografía de la muerte del Che Guevara, complementado por el misterio de quién se oculta bajo las bolsas. Cumple con los campos de Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos, Realización de uno mismo y Prestigio social. Las sorpresas que se aprecian son

Instante decisivo y Proeza por tomar la imagen desde un ángulo superior. Es una Imagen encontrada.

RESCATISTAS



Figura. 11

Alejandro Acosta. Voluntarios, militares, paramédicos y bomberos trabajaron en las labores de rescate en los escombros del edificio que colapsó en la colonia Roma.
El Universal (21 de septiembre, 2017).



Figura. 12
Elementos del Ejército continúan con las tareas para salvar a las personas que quedaron bajo los escombros en la colonia Condesa. *El Universal* (21 de septiembre, 2017).

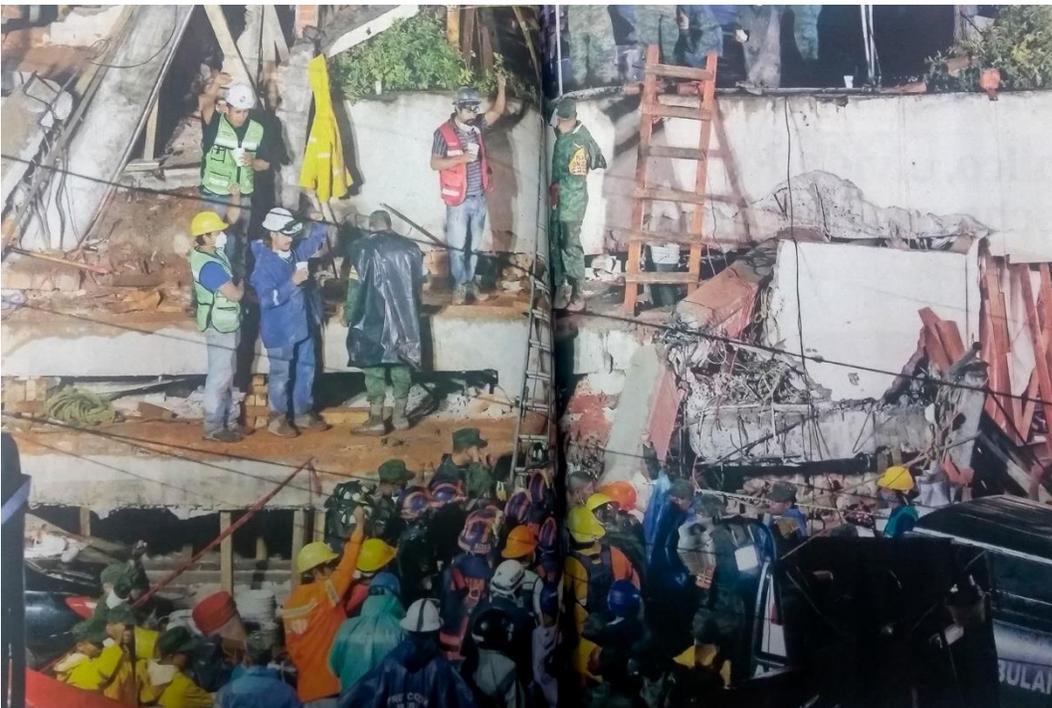


Figura. 13
Marco Ugarte. Las labores de rescate en el Colegio Enrique Rébsamen no han parado desde el martes. *AP* (21 de septiembre, 2017).



Figura. 14
Armando Martínez. Los cuerpos de emergencia rescataron a dos personas sin vida en la colonia Piedad Narvarte. *El Universal* (21 de septiembre, 2017).

Studium:

Rescatistas trabajando en los edificios de las colonias Roma, Narvarte, Coapa y Condesa.

Punctum:

La fotografía 11 es apabullante por la bruma y el polvo que envuelve a los rescatistas, apoyada por la imagen 12 que, a partir de un ángulo cenital, describe a la perfección el siniestro y la gran cantidad de personas que se encontraban sobre los escombros. En las fotografías 13 y 14 se aprecian los rescates de personas sin vida, pero no logran distinguirse completamente por la concurrencia que los rodea. Estas cuatro imágenes son complementarias y van ligadas una a otra porque se encuentran en condiciones similares. Rescatistas y fallecidos. Cada una ejemplifica lo que la fotografía de Alejandro dice en su totalidad: muestra a los salvadores que buscaron cualquier indicio que diera esperanza a las familias. Por eso la importancia de las

imágenes 13 y 14 que son la continuación de ese trabajo arduo y persistente de postrarse en los edificios, compartiendo la convicción de ayudar.

Cumplen con el aspecto informativo al presentar los derrumbes en diferentes puntos de la ciudad, lo que ayuda a darle narrativa y entender la progresión del desastre de modo que el relato sea entendible. En cuanto a la parte Estética se puede hablar de un trabajo estructural que antepone la imagen de Alejandro Acosta con subdivisiones complementarias. Planos alejados que aíslan el rostro y totalmente opuestos con caras en atención hacia el cadáver. En conclusión, a través de los diferentes ángulos o planos fotográficos, se puede conocer el actuar de los mexicanos durante los días posteriores al sismo.

Las fotografías cumplen con los campos de Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos. Las sorpresas que se anuncian son Instante decisivo, Proeza y Hallazgo. Todas son Imágenes encontradas sin alteraciones digitales.

FOTOGRAFÍAS AÉREAS



Figura. 15

El Colegio Enrique Rébsamen es una institución privada que impartía clases para los niveles preescolar, primaria y secundaria. *El Universal* (21 de septiembre, 2017).



Figura. 16
 Cientos de manos de voluntarios rascan en las entrañas del inmueble que se derrumbó en la esquina de la calle de Torreón y Viaducto. *El Universal* (21 de septiembre, 2017).

Studium:

Fotografías aéreas obtenidas de Google Earth, en ellas se comparan los edificios Enrique Rébsamen y Viaducto esquina con Torreón antes y después del sismo.

Punctum:

A través de una equiparación se ejemplifican los daños que ocasionó el sismo en la Ciudad de México, es llamativo el antes porque permite apreciar los detalles, dimensión y altura que tenían los edificios previos al 19s. Cumplen con las premisas de Barthes “Esto ha sido” y “Se encontraba ahí”, al no existir dudas de las edificaciones que ahí se asentaban. De acuerdo al *Universal*, los rescatistas e ingenieros que participaron en el retiro de escombros adjudicaron la caída del Colegio Rébsamen al departamento construido por la directora Mónica García Villegas, al carecer de permisos y normas estructurales necesarias. (*El Universal*: 25 de septiembre de 2017). En el caso de Viaducto la estructura original no contemplaba un espectacular de la empresa Inmobiliaria y diversificadora GIM, ni se encontraba habilitado para oficinas por la estrechez de su espacio (*El Universal*: 18 de septiembre 2018).

En las fotografías de Google Earth se aprecian las alteraciones que sufrieron los edificios y los restos posteriores, lo que genera una reflexión acerca de los hogares, oficinas y escuelas que fueron abatidos por el mal uso de suelo y la corrupción. Ante dichas propuestas, se puede anunciar que prevalece el aspecto Instrumental, porque el estilo y Estética no resalta en las fotografías. Cumplen a cabalidad con el campo de Protección del tiempo, por ejemplificar lo que fue y lo que ahora es, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos. La sorpresa es sin duda el Hallazgo ante una propuesta diferente que implica el uso de tecnología satelital. Las imágenes no mienten y no sufrieron manipulaciones.

VIERNES 22 DE SEPTIEMBRE

El viernes 22 la portada de *El Universal* titula “Rescate de víctimas no se detiene” (véase figura 17), en el que además de un recuento de daños precisa información de las comitivas internacionales que coadyuvaron en las labores de rescate. Es importante mencionar la confusión que generó el caso Frida Sofía, niña que aparentemente se encontraba en el Colegio Enrique Rébsamen y que nunca existió.



Figura. 17

Berenice Fregoso. Brigadistas guardan un minuto de silencio ante el cuerpo de Érick Gaona, sacado de los escombros en la CDMX. *El Universal* (22 de septiembre, 2017).

El último día hábil de la semana se presentó la ayuda internacional, provenientes de Japón, Israel, EEUU, Alemania, Panamá, El Salvador, Chile, Perú y España, se reunieron con los equipos nacionales, auxiliados con perros de rescate y especialistas en estructuras colapsadas, el esfuerzo de los recién llegados fue meritorio.

La fotografía de Berenice Fregoso sintetiza la solidaridad internacional y que la emergencia continuaba. Tomada en San Luis Potosí esquina con Medellín con ayuda de un telefoto, Berenice se encontraba a la espera de cualquier movimiento. El edificio fue resguardado por elementos del ejército y la marina a fin de impedir el acceso a curiosos, cabe recordar que el inmueble sucumbió horas después del sismo, cuando muchos transeuntes se encontraban en la zona. El cerco implementado por las Secretarías de Defensa y Marina abarcó un perímetro extenso generando más distancia entre el fotógrafo y lo fotografiado.

Studium:

12 rescatistas aparecen con la mano en alto, después de encontrar el cuerpo de Erick Gaona entre los escombros de San Luis Potosí esquina con Medellín.

Punctum:

El seguimiento informativo de los derrumbes en la capital mexicana daba cuenta de las cuadrillas internacionales que habían llegado, el conteo de muertos, los insumos que se necesitaban y sobretodo las indicaciones del personal especializado, la BBC hizo un recuento de su significado durante la emergencia.

El puño en el aire simboliza absoluto silencio con el propósito de escuchar los llamados de auxilio. La mano alzada con la palma abierta, pedía que nadie se moviera por lo peligroso del terreno. Por último, alzar ambos puños daban esperanza de alguien con vida. (BBC Mundo: 4 de septiembre de 2019). Durante los noticiarios se apreciaban los puños, que se convirtieron en un símbolo del 19 de septiembre, crear mediante el silencio la mejor forma de unión. Fotografía Instrumental con una carga emotiva y Estética por el uso de un telefoto que pudo adentrarse en los detalles de los rescatistas, que, con uniformes amarillos, azul y kaki, configuran una mezcla de tonalidades y personalidades que dan fuerza a una expresión de solidaridad. El puño.

La fotografía cumple con los campos de Protección paso del tiempo, Comunicación con los demás y Expresión de sentimientos. Del lado de las sorpresas resaltan el Instante decisivo y la Proeza.

La fotografía de Berenice fue corroborada con información obtenida de rescatistas y reporteros, por lo tanto goza de características documentales que no mienten al espectador.

La fotografía de Berenice agrupa todos esos simbolismos y los interpreta en un mismo dolor que hermanaba a todos los que alzaron el puño, a quienes sufrieron el terremoto, a quienes perdieron un ser querido y a los que siguen viviendo con miedo.

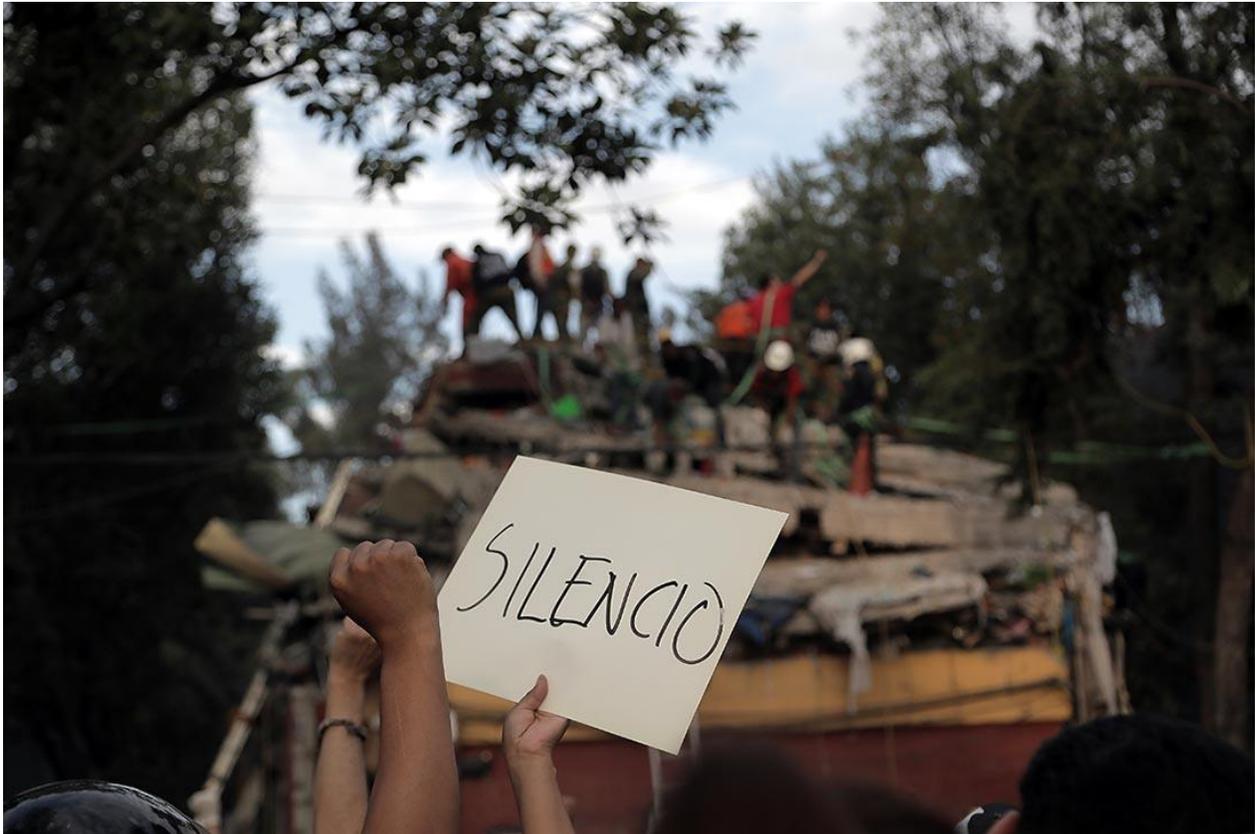


Figura. 18

Durante los rescates en el Multifamiliar de Tlalpán, y ante la presencia de numerosos rescatistas, se alzaban letreros para que pudieran ser vistos por los presentes. *El Universal* (22 de septiembre, 2017).

RESCATE



Figura. 19
Expertos israelitas y mexicanos rescatan uno de los cadáveres de un edificio colapsado en la capital mexicana. *El Universal* (22 de septiembre, 2017).

Studium:

Rescatistas extranjeros y nacionales arrastran una camilla de los cuerpos rescatados en San Luis Potosi esquina con Medellín.

Punctum:

Se demuestra el trabajo que realizaron las brigadas internacionales y los esfuerzos que sostuvieron. Esta fotografía es continua a la anterior ya que en ella se reconoce que el cuerpo que traen cargando es el de Erick Gaona Garnica. Corroborado en plataformas de Televisa, el seguimiento al rescate llevó más de tres días y requirió que se doblaran turnos en un edificio que se creía concluido. Gracias a la información de las televisoras se conoció a los familiares

de Erick, su hermana que con un megáfono les pedía no rendirse y su esposa a no abandonarlo.

Finalmente, el jueves 21 de septiembre la reportera de Televisa, Susana López Peña, anunciaba el rescate a través de un enlace a las 15:57. “Hace unos minutos fue encontrado el cuerpo sin vida de Erick Gaona Garnica” (*Televisa News*, 21 de septiembre, 2017). Los testimonios de la familia resignifican la instantánea al presentarle identidad al desastre, al enfocar una historia de vida y no sólo un cuerpo. Desde la perspectiva de Barthes se insiste en pronunciarse después de la muerte, al colocar la fotografía de Berenice Fregoso como prueba de existencia.

La fotografía es Instrumental y cargada de mucha fuerza emotiva por la desazón de una pérdida. Cumple con los campos de Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos. Así con la sorpresa del Instante decisivo. Entra en la categoría de Imagen encontrada.

EL CASO DE FRIDA SOFÍA



Figura. 20

Ariel Ojeda. Durante horas se creyó la existencia de una niña que mantenía comunicación con los rescatistas y cuya salida de los escombros parecía inminente. *El Universal* (22 de septiembre, 2017).



Figura. 21
Christopher Rogel Blanquel. En la esquina del Colegio Rébsamen, reporteros aguardaban la noticia del rescate de “Frida Sofía”. *El Universal* (22 de septiembre, 2017).

El viernes 22 se había verificado la noticia falsa de Frida Sofía. Fue el subsecretario, Ángel Enrique Sarmiento de la Secretaría de Marina, quién ofreció una disculpa por no contar con la información que confirmara la existencia de una niña llamada Frida Sofía. (*El Universal*: 22 de septiembre, 2017). Horas previas los medios de comunicación se habían abalanzado sobre tal información por el drama que representaba y los datos que ofreció la dependencia de haber contactado a la pequeña. Televisa le dio un seguimiento extraordinario por sus canales y plataformas informativas, colocando a la reportera, Danielle Dithurbide, al frente de la cobertura. La transmisión reportaba los pormenores que ofreció la Marina, pero aderezado con un drama y compasión que rápidamente hizo que se colocara en tendencia. Fue el tono melodramático, las lágrimas y el resquebrajo frente las cámaras lo que llamó la atención de los mexicanos. Televisa fue el único medio que mantuvo contacto con los marinos, voluntarios y

la tecnología implementada, gozaban de todas las facilidades en sus enlaces, señalaron que contactaron a la tía de Frida e incluso pusieron un contador del tiempo transcurrido.

Studium:

Fotografías que muestran diferentes aspectos del colegio Enrique Rébasen, la imagen 20 es una toma cercana durante el día de la estructura derrumbada con las letras A1 y A2 en las paredes. La imagen 21 es un aspecto general durante la noche, lleno de campamentos habilitados por reporteros y equipos de rescate.

Punctum:

Las imágenes conectan con la supuesta víctima. Al observarlas se aprecian cimientos que fueron colocados para sostener el desplome del colegio, traveses que funcionaron de amortiguamiento a lo largo de la construcción. Las tomas son el reflejo de lo que pudo ser una gran historia, ahora conllevan una carga de mentira por la manipulación televisiva con la que fueron creadas. No mienten en lo que muestran sino en lo que quisieron contar. El engaño radica en lo que Joan Fontcuberta llama “Una superabundancia de imágenes manipuladas en las que las correcciones o los cambios ya no son detectables” (1997: 160).

El rescate fue artífice de manipulaciones y confusiones por parte de organizaciones gubernamentales y medios informativos que crearon una telenovela, las fotografías causan reflexión por querer conocer lo que verdaderamente sucedió, tanto la propuesta de Ariel Ojeda y Christopher Rogel hablan del seguimiento que dedicó *El Universal* que cayó en la trampa y la imitación de la que habla Tarde: “La reproducción voluntaria o involuntaria de un modelo” (Gabriel Tarde, 1890: VIII. Citado por Pablo Nocera, 2006: 7). El modelo Frida Sofía.

Las imágenes son llamativas por la atención que tuvo el rescate. Se necesitaba saber que ocurría en Coapa, más que despertar conciencias el sentimiento que prevaleció fue la desilusión y el enojo.

Juegan un papel Instrumental, pero carecen de grandes propuestas estéticas que rompan la convencionalidad. Cumplen con el campo de la Distracción o Evasión, a pesar de ser creadas por la habilidad de los fotógrafos y su perseverancia, mienten por estar relacionadas a un juego de manipulación.

RESCATE



Figura. 22

Hasta el momento, elementos de rescate y vecinos de la zona han sacado con vida a seis personas y han recuperado seis cadáveres más. *El Universal* (22 de septiembre, 2017).

Studium:

Dos hombres yacen sobre los escombros de un edificio, el primero aparece volteado y el otro permanece acostado sobre el piso, lleva lentes negros casco y cubrebocas. Se encuentra leyendo una libreta con la foto de un hombre.

Punctum:

Lo llamativo es la libreta que relata una historia, la de un ser humano que dejó una historia inconclusa y a su vez el recuerdo que trae un objeto convertido en fetiche “La fotografía estaría predispuesta, en particular a desempeñar el papel de fetiche, puesto que es algo diferente del objeto real (objeto parcial) pero al mismo tiempo un sustituto que guarda la relación más

estrecha con el original (equivalente imaginario del objeto real)” (Bourdieu, 2003: 348). Es decir, el rescatista no sostiene una libreta, sino una persona.

La imagen del hombre que aparece en la libreta conecta con el recuerdo de quien se encuentra ausente. Esta conexión es la misma que existió en las fotografías de Erick Gaona y que se intentó entablar con la falsa Frida Sofía. Los indicios, ya fueran libretas, fotos o ropa, orientaban a los rescatistas a encontrar sobrevivientes, de ahí su inspección minuciosa que realizó el integrante de las fuerzas federales.

Una imagen Instrumental que conecta con los campos de Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos. También con las sorpresa de Instante decisivo. Así mismo se encuentra en la descripción de Imagen encontrada.

SÁBADO 23

Las fotografías que aparecen en el impreso pertenecen al fotógrafo Germán Espinosa, nueve retratos que reflejan la diversidad de los voluntarios que participaron en la semana del sismo:



Figura. 23
Germán Espinosa. *El Universal* (23 de septiembre, 2017).



Figura. 24
Germán Espinosa. *El Universal* (23 de septiembre,
2017).



Figura. 25
Germán Espinosa. *El Universal* (23 de septiembre, 2017).



Figura. 26
Germán Espinosa. *El Universal* (23 de septiembre, 2017).

Los primeros días se abordó el derrumbe de los edificios, posteriormente tocó ahondar en las víctimas, fue hasta el sábado 23 que la portada presentó de forma protagónica a los rescatistas, dándoles nombre y apellido a los voluntarios que brindaron ayuda en la emergencia.

Punctum:

Hay un gesto que comunica rápidamente con las fotografías de German, los ojos de los fotografiados, aquellos que miran directo a la cámara y otros más que están en trance. Los primeros planos nos adentran al corazón de los retratados, conocemos su intimidad, gestos, sonrisa y el vestuario que utilizan. Aparece Eduardo del Villar con cubrebocas y un discreto fleco en su ojo derecho (véase figura 23); no logra ocultar unas pupilas brillantes de aquellas que acaban de derramar lágrimas. O el rostro cansado de Martín García González que lleva casco y playera del mismo color, lámpara en la cabeza y un pequeño dije atado al cuello (véase figura 25).

También el binomio canino de Gerardo y su perro Logan fundidos en un abrazo (véase figura 24). Cada uno de los personajes que se fotografió es una historia, un puñado de

anécdotas, de los problemas que sortearon. Conseguir cascos, picos, botas; lo que dejaron de hacer sus gustos y pasiones, la pérdida y el dolor que vivieron colectivamente. Esas y muchas más características develan las tomas de Germán, ilustran a hombres, padres y compañeros de trabajo, transformados en espejo de las emociones.

Organizados en un álbum de recuerdos permiten, conforme a Bourdieu, “Conocimiento mutuo de alguien de la familia o una parte de nosotros” (2003: 52-60). De igual forma al estar impresos somos intrusos de su anonimato, convertidos en voyeristas de su intimidad. Entonces se regresa a la Carta de visita, las fotografías significaron para los retratados ser reconocidos en su labor altruista y los lectores observaron a desconocidos volverse familiares.

“Los rostros del rescate” como lo tituló *El Universal*, son ejercicios voyeristas por la atracción íntima hacia otra persona. Se indaga en sus facciones, la postura y actitud en la que se encuentra, en tanto que los retratados disfrutaban al verse reproducidos en una página de periódico. Más allá de la relación con la Carta de visita, las imágenes crean conciencia por la sinceridad de sus modelos sin parafernalia, ni producciones estafalarias. La conciencia radica en la autenticidad de los personajes, verdaderos y genuinos, de carne y hueso tan semejantes a uno mismo.

Las fotografías cumplen el aspecto Instrumental y en la Estética gozan de lo que Susan Sontag llama estilo, al incluir una personalidad dominante y permanente “Esto involucra que todas las fotografías tomadas por el mismo individuo configuran un corpus, sin importar que sean tediosas e intrascendentes, el estilo siempre permanecerá” (2006: 194-195). El estilo involucra ángulos verticales, prioridad a los rostros con primeros planos y luz natural. En cuestiones técnicas, Germán relata que todas las fotografías fueron realizadas en la fábrica de Bolívar 168 colonia Obrera con una EOS 1DX de Canon, un lente 50 mm apertura 1:4 de diafragma y enfoque selectivo directo a los ojos del retratado.

Las imágenes gozan de los campos de Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos. En el caso de Germán la Realización de uno mismo y Prestigio social pues su trabajo fue de los más destacados.

En el aspecto de las sorpresas encaja en el Hallazgo, ya que los rostros que fotografió no fueron los primeros sino involucró una búsqueda de las personas correctas, las más dóciles e impactantes que mantuvieran características atrayentes.

Por último, durante esta edición no se percibieron fotografías manipuladas o falsas, recaen en la condición de Imágenes encontradas, con la única solicitud de voltear hacia la cámara.

DOMINGO 24

El domingo 24 la nota principal fue el sismo del día anterior, un movimiento de 6.1 grados que registró dos muertes en la Ciudad de México y cuatro en Oaxaca. De nueva cuenta el pánico invadió a los mexicanos haciéndolos recordar los instantes del 19 de septiembre. En el departamento de fotografía de *El Universal* sabían de la imperiosa necesidad de plasmar la desesperanza en su portada, además, dentro de la edición dominical, prevalecieron las fotografías de archivo, tomas generales y reconocimientos a unidades caninas. En general las fotografías redujeron su número, un promedio de 30 imágenes por día.

OAXACA



Figura. 27
Mario Arturo Martínez. Juchitecos salen a las calles por el sismo registrado ayer y que les trajo a la memoria el del pasado 7 de septiembre. *El Universal* (24 de septiembre, 2017).

Studium:

Fotografía tomada en Juchitán, Oaxaca en la que se aprecia a pobladores tomar las calles después del sismo. Los referentes son dos parejas, una de adultos mayores y otra de jóvenes con sus hijos; en ambos casos, el abrazo es la expresión que prevalece.

Punctum:

Ulises Castellanos declara que se pretendía hablar del desastre al interior de la República con la propuesta de Mario Arturo, llamada una fotografía humana y poseedora de una gran emoción, el abrazo de la comunidad Juchiteca fue escogida porque no existían imágenes de la capital que cumplieran con esa fuerza.

Una instantánea que rompe con la información centralizada advierte una figura principal, el hombre con playera de tirantes que es abrazado fuertemente por su esposa. Este episodio de amor, compasión y apoyo es el sostén de la imagen.

Cumple con la parte Instrumental y sustenta los campos de Protección del paso del tiempo y Expresión de sentimientos, de igual forma la sorpresa del Instante decisivo. Se incluye en la categoría de Imagen encontrada.

LA FE



Figura. 28
José Luis González. *Reuters* (24 de
septiembre, 2017).

Studium:

Se descubre una mujer hincada y rezando durante el sismo del sábado 23. La señora está sobre un camellón sin que se aprecien personas alrededor.

Punctum:

Al igual que la fotografía número 27, se exhibe el gesto de dolor y desesperanza que vivió la población mexicana, cuenta con un sólo elemento humano que reduce su impacto, asimismo, el autor pertenece a la agencia Reuters, de ahí su utilización en interiores. Castellanos señala que mientras estuvo en *El Universal* utilizar las imágenes del staff era su prioridad. Cuestión

complicada cuando las reproducciones más impactantes del sábado pertenecían a fotógrafos distintos del periódico, carecían de esa emoción que sí tenía la de José Luis González de Reuters. Su aporte es la soledad, unida al temor que aqueja a la señora. Esto la hace atractiva por la decisión de fotografiar a una mujer sufriendo.

La separación que hizo el fotógrafo al dividir sus sentimientos y cumplir con su labor periodística enaltece la imagen. Hay que recordar que el objetivo primordial de la fotografía periodística es informar y retratar los hechos de forma veraz. Objetivo cuestionado la semana del sismo por mantas que no permitían hacer fotografías en la colonia Condesa. De acuerdo al fotógrafo Francisco Mata Rosas varias mantas aparecieron con la leyenda “No fotos, respeto a las víctimas” (véase figura 29) (El Universal, *Las imágenes del 19/S. Una charla con Francisco Mata y Ulises Castellanos*: 19 de octubre [en línea]).



Figura. 29
Una manta en la avenida Ámsterdam prohíbe la toma de fotografías. *El Universal* (24 de septiembre, 2017).

El respeto hacia la intimidad, no mostrar la desgracia ni la atrocidad fue la advertencia lanzada hacia cualquiera capaz de hacer fotografías: aficionados o profesionales. Dicha condición de censura conforme a Mata Rosas es imposible en los profesionales, porque su premisa principal es llegar al lugar, tomar la foto y enviarla. Distinta de los aficionados que envueltos en un

aspecto emocional más que compartir imágenes, su prioridad fue ayudar y participar en la remoción de escombros.

Esta es la importancia de la imagen y de todas las que conformaron la cobertura del sismo, al permitir conocer y apreciar la ciudad en su vulnerabilidad desde el punto de vista periodístico. Contribuyeron a la difusión de los primeros instantes, profundizar y corroborar la información. El *punctum* del 19 de septiembre se encontraba a la vista de todos, pero pocos se aventuraron a mostrarlo.

La fotografía de Jose Luis Gonzalez comunica con los campos de Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos. Del lado de las sorpresas son Instante decisivo y Hallazgo. De igual forma, entra en el nicho de Imagen encontrada, sin aspectos que llamen a la mentira.

RIESGO



Figura. 30
Christopher Rogel. *El Universal* (24 de septiembre, 2017).

Studium:

Muestra a un bombero de la Ciudad de México arrastrándose por los escombros de un edificio. El espacio es estrecho por lo que va agachado, detrás suyo se encuentra una pared caída con piedras, botellas y una silla.

Punctum:

Esta imagen de Christopher Rogel fue seleccionada en la exposición “Sismos 1985-2017. De los escombros a la esperanza” del museo Memoria y Tolerancia. La imagen conecta con los momentos inmediatos después del sismo: confusión, y petrificación. La decisión de ayudar y buscar víctimas en el interior de un edificio se refleja en el bombero que se arrastra en búsqueda de una voz: cualquier indicio que lo conduzca a una vida.

A pesar de ser una fotografía registrada el 19 de septiembre, su publicación se hizo 5 días después; al incluirla en la sección “El foco”, sección que hace un recuento de la semana fatídica y presenta las noticias más relevantes, titulado la edición del domingo “Imágenes con énfasis en el activismo de la sociedad durante el sismo del 19 de septiembre”.

Christopher capturó de forma poco habitual al tragahumos, debió arrastrarse y sumergirse en los escombros arriesgando su propia vida, acto que valió la pena al obtener el rostro del protagonista resquebrajado, lleno de desesperación por hablar de un momento atroz en la vida nacional mexicana. Así mismo, guarda tintes estéticos por la posición en que se realizó, a ras de suelo con un ángulo llamado, de gusano.

Tiene cabida en los campos de Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos. Prestigio social al formar parte de la exposición “Sismos 1985-2017. De los escombros a la esperanza”.

En la parte de sorpresas cumple con Rareza por el ángulo propuesto, Instante decisivo y Proeza por los riesgos que implicó su realización. Por último, se posiciona en las propuestas encontradas sin manipulaciones previas o posteriores.

LUNES 25

El lunes 25 de septiembre concluía la semana del sismo con la disminución de noticias en intensidad y cobertura. En efecto, las fotografías redujeron su participación al registrar temas relativos a casas dañadas, espacios públicos y actos conmemorativos en los sitios del desastre: la Textilera de Chimalpopoca, el Parque México y el Colegio Enrique Rébsamen. En la mayoría de los inmuebles los trabajos de rescate habían concluido dando paso a la maquinaria pesada, salvo el edificio de Álvaro Obregón 286 donde todavía se encontraban rescatistas. Los inmuebles que estaban desalojados, permanecían a la espera de una certificación estructural que diera certidumbre a sus habitantes o estudiantes, como fue el caso de varios planteles de la SEP. Por su parte, la UNAM reanudaba sus actividades en institutos, facultades y centros de investigación. Hasta ese momento se podría decir que la Ciudad permanecía en calma e intentaba regresar a la normalidad.

Ulises Castellanos añade que a partir de la conclusión de los rescates y debido a la aparente tranquilidad de haber superado el sismo, el trabajo del periódico se abocó en la investigación, con la finalidad de descubrir porque colapsaron los nuevos edificios. A la par surgieron nuevos ángulos de ver la catástrofe y con base en la portada anterior que hablaba del interior de la república, tocó el turno al Estado de Morelos. El gobierno de Graco Ramírez fue acusado de acaparar la ayuda destinada a los damnificados por el sismo, ciudadanos denunciaron que varios tráileres cargados de víveres fueron desviados hacia las bodegas del DIF estatal. El obispo de Cuernavaca Ramón Castro y Castro confirmó los dichos en un video, al asegurar que tres camiones con destino al seminario Caritas se les impidió el paso llevándose el contenido al DIF (Animal Político, “Acusan al DIF Morelos de acaparar ayuda”: 22 de septiembre 2017)

El Universal siguió la misma línea editorial y dedicó su portada a Tlaquiltenango Morelos, municipio en el que se repartieron despensas a nombre del alcalde Enrique Alonso. Las despensas se repartieron en una camioneta con la ayuda de varias personas en un hecho calificado de deleznable y vil por el diario. La imagen encargada de sintetizar este episodio carece de elementos estéticos y teóricos asociados al *punctum*. Solamente ilustra lo que se anunció previamente, una camioneta con personas (véase figura 31).



Figura. 31
Yesenia Daniel. En Tlaquiltenango, Morelos, se repartieron
despensas en una camioneta con el nombre del alcalde. *El
Universal* (25 de septiembre, 2017).

Con dicha portada se rompe el trabajo de la semana previa que incluía formas emotivas dando lugar a la instantánea de Yesenia Daniel; obvia en la falta de calidad al colocar una luz frontal que ensucia la imagen, se prescindió de profesionales con el conocimiento y equipo necesario por una imagen de celular. Ante dicho cuestionamiento Castellanos sostiene que él no escogió la imagen porque se encontraba de descanso, pero entiende su uso.

Una fotografía puede ocuparse por encima de los valores estéticos y emocionales, cuando se impone la información, es decir cuando se ocupó la fotografía de Yesenia Daniel, no fue por la imagen sino la fuerza del dato. Los criterios son meramente informativos no estéticos (Entrevista por el autor el 18 de julio de 2019).

EDIFICIOS



Figura. 32
Carlos Aranda. Vista aérea de los trabajos de un edificio en la calle de Escocia, colonia Del Valle. *El Universal* (25 de septiembre, 2017).



Figura. 33
Germán Espinosa. Voluntarios españoles, israelíes, militares, scouts y topes trabajan en las labores de rescate del edificio Álvaro Obregón 286. *El Universal* (25 de septiembre, 2017).

Studium:

Imágenes de Carlos Aranda y Germán Espinosa de los edificios de las calles Escocia y Álvaro Obregón 286.

Punctum:

Ambas tomas fueron realizadas desde un lugar alejado lo que permitió un mayor ángulo de visión. Carlos Aranda ocupó un dron que mostraba el edificio colapsado en su totalidad, resaltando las decenas de rescatistas que se encontraban laborando. En el caso de Germán, se dista de varios elementos humanos, pero se aprecian con mayor detenimiento los daños gracias a la perspectiva de soldados que caminan con perros. Tales perspectivas permitieron dimensionar la magnitud de los daños y el nivel de emergencia que vivía la capital. Crean conciencias por contrastar la dimensión de las víctimas con el de las estructuras caídas.

Cumplen de forma Instrumental y guardan similitudes estéticas al ocupar lentes angulares y telefotos. Los campos que se pueden apreciar son Protección del paso del tiempo, Comunicación con los demás y expresión de sentimientos. Las sorpresas conducen a la Proeza y Hallazgo a través de planos abiertos y cerrados, obtenidos por la pericia de los reporteros. Son Imágenes encontradas que las convierte automáticamente en documentales sin manipulaciones que desestimen su valor periodístico.

CONCLUSIONES

Tras finalizar la presente investigación surgen grandes reflexiones acerca del ejercicio fotográfico, el papel que ha desempeñado en el transcurso de la historia y los grandes sucesos de los que se ha adueñado. Por supuesto, destaca el lenguaje con que se configura y del que emanan los diversos tópicos que se recapitularán a continuación.

El primero de ellos es el Fotoperidismo que, para comprender su importancia, hay que puntualizar su objetivo principal: informar, a través del cual se le permitirá conocer y profundizar en temas de interés social, con características innatas como “esto ha sido”, “se encontraba ahí” y “no puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí”. Si bien antes de que la fotografía incursionara en el periodismo, tuvo extraordinarios episodios en la vida nacional e internacional, por ejemplo, basta recordar que en 1842 Hermann Biow y Karl Stelezner cubrieron el incendio que devastó Hamburgo; en 1846, Charles Betts, fotógrafo estadounidense, documentó el conflicto de Texas y México en compañía de la armada norteamericana; Roger Fenton registró la guerra de Crimea en 1853 y sucesivamente en 1861 Mathew Brady fotografió la guerra de sucesión. Mientras que, en México, Antonio López de Santa Anna decretó en 1855 reglamentar el uso de la fotografía en la identificación de reos. Y para 1865, Maximiliano de Habsburgo haría un registro de las prostitutas de la Ciudad de México en el que se incluía retrato, filiación y datos clínicos, con el objetivo de limitar los estragos de las enfermedades venéreas. Sucesos trascendentales que no pudieron ser reproducidos en los periódicos porque no se contaba con los avances tecnológicos, en muchos casos se ilustraba con dibujos que eran copiados directamente de las fotografías. Fue a partir del cuatro de marzo de 1880, año en el que por fin aparece una fotografía en un periódico. El espectador configuraría la información no sólo de forma escrita sino también visual, de aquí la importancia de la fotografía periodística puesto que adiciona mayores elementos descriptivos.

En el 19 de septiembre de 2017 existía una imperiosa necesidad de transmitir todos los ángulos posibles de la desgracia. Reporteros y fotógrafos se volcaron a las calles para buscar testimonios, edificios caídos, miedo, y sobretodo, caos. Fueron cientos los involucrados en la cobertura del sismo, vinieron de distintos países y afortunadamente la información siempre fluyó.

Después de unos días surgió en la colonia Condesa una manta que pregona “No fotos, respeto a las víctimas”. El fotógrafo Francisco Mata Rosas declaró que eso, para un periodista profesional, es imposible, ya que su deber intrínseco es recuperar la información, llegar al lugar, tomar la fotografía y enviarla. Opuesto de los aficionados que removieron escombros en lugar de compartir imágenes. Gracias a que los profesionales hicieron caso omiso de esta advertencia y de que fueron capaces de adentrarse al desastre, se obtuvo un mayor conocimiento de la desdicha, obteniendo diferentes perspectivas que mostraban la vulnerabilidad de la ciudad. Es este el derecho a la información, derecho que tienen todos los ciudadanos de conocer los temas que suceden a su alrededor, los fotógrafos y ciudadanos tienen que recordar que, si bien no todas las personas comparten la idea de ser fotografiadas o de que se plasme la desgracia, si no se realiza esta actividad no se tendría un registro de la historia como ahora la conocemos, regresando a los antiguos dibujos y grabados.

Debido a los problemas constatados que representa fotografiar en la calle, principalmente por la falta de autorización, en muchos casos se cae en la autocensura, si se tuviera que pedir permiso cada vez que se presenta una situación digna de fotografiar, la calle ya no podría ser ocupada por los reporteros gráficos, llegando incluso a considerar el uso de maniquis para expresar una idea. Por ello, es menester reconocer la labor de la fotografía periodística.

Es aquí donde entra el punto medular de la investigación el cual refiere al *punctum*, el famoso *punctum* del que se habló páginas atrás, del que Roland Barthes mencionó que es el elemento que atrae de una fotografía, una antítesis de lo bello y hedónico, correspondiente a aquello que despunta, lastima, punza y traumatiza. Una característica que resulta difícil encontrar en la práctica, pero que es apreciado por todo el mundo al contar con las mismas características comunicativas, esas que Barthes llamó *Studium*: “Contrato firmado entre creadores y consumidores, dotándola de funciones como son: informar, representar, sorprender, hacer significar” (1989: 60). Contrato que sustenta Manuel Martín Serrano gracias a las capacidades tanto de *Ego de comunicar*, como de *Alter de comprender*.

Entonces, este *punctum*, perceptible para todo público sea o no ilustrado en la materia, fue el que se aplicó a las fotografías de *El Universal*, que dada la extensión de las fotografías que se realizaban día con día, resultaba imposible abarcar una totalidad por lo que se redujo el campo de trabajo a 31 fotografías, un número más pequeño y manejable de las más de 200 que se seleccionaban al día.

Lo que se apreció en las fotografías con *punctum* fue gratificador y revelador, por ejemplo, el martes 19 y miércoles 20 la idea principal versa sobre la capacidad que tuvieron los fotógrafos para adentrarse al desastre. Su rapidez les aseguró registrar los primeros instantes después del sismo, los momentos exactos en que se desenvolvía la catástrofe. Mediante tomas abiertas se aprecia perfectamente la contraposición de estructuras colapsadas y personas; humanos diminutos al lado de la inmensidad del temblor. Se visualiza la pérdida y la fraternidad de la sociedad civil que sin herramientas se lanzó a rescatar a sus coterráneos. En cambio, el jueves se representó la muerte que es muy diferente a señalar un herido, en el fallecido se genera un sentimiento de pérdida, en el lesionado un reconfort porque se le augura una mejora, mientras la muerte entristece el herido da esperanzas. La fotografía de Alejandro Acosta que se propuso en esta investigación fue menospreciada por el editor Ulises Castellanos, al indicar que la línea editorial de *El Universal* no permitía mostrar fallecidos, un acto de censura similar a Rotofoto y a Héctor García en Excélsior.

El viernes hizo presencia un gesto inolvidable, el puño en el aire, el cual es, quizá, el símbolo que mejor sintetiza la unión y la esperanza de los que se encontraban en labores de rescate; curando heridos; preparando comida; recolectando víveres; trasladando herramientas. Refleja el espíritu de solidaridad y la ayuda recibida de las brigadas internacionales, es ante todo una expresión que enaltece los valores de amistad y perseverancia.

Para el sábado se retomaron los rostros de los rescatistas a la usanza de las cartas de visita, por medio de tomas cercanas se reveló una fascinación y simpatía por el personaje. Sus ojos, vestuario y las facciones que los caracterizan provocaron un vínculo entre el espectador y el retratado.

El aporte de la edición dominical es la separación de los fotógrafos hacia sus sentimientos, mirar a hombres y mujeres en estado de shock y no tener otra alternativa más que cumplir con su trabajo. Se ocuparon imágenes de archivo, pero las que tuvieron mayor importancia pertenecían a un corresponsal en Oaxaca y a una agencia internacional, evidenciando el decaimiento de los fotoperiodistas de *El Universal*.

El lunes es cuando se presentó el verdadero cambio de actitud al imprimir una fotografía terrible en cuestiones de calidad y *punctum*. La información del sismo fue decayendo y el periódico decidió abocarse a la investigación del porque colapsaron los edificios, aunado al oportunismo político en la repartición de víveres. La fotografía publicada y las declaraciones de Ulises Castellanos al argumentar que él no la seleccionó, pusieron punto

final al extraordinario trabajo que se venía realizando. Por otra parte, todas las fotografías con *punctum* ofrecieron ser testigos del sismo, del actuar de la sociedad mexicana, de los edificios derrumbados en Viaducto, el Colegio Rebsamen, la colonia Roma, lo que permitió el despertar de conciencias.

Corroborando que las fotografías con *punctum* son fotografías diferentes, interesantes, nada comunes y generadoras de impacto; la creatividad es otro de los puntos que debe estar presente en la verdadera fotografía, asociada con la parte estética, porque refleja lo que pretende expresar y de que manera lo quiere decir cada fotógrafo, como lo señala Barthes en su categoría de *Sorpresas*, las cuales fueron encontradas por los fotógrafos de *El Universal* al cubrir el sismo del 19 de septiembre. Por ejemplo, el *Momento Decisivo* cuando Christopher Rogel registró los primeros instantes del edificio colapsado de Viaducto y Torreón, la *Proeza* de Luis Cortes, al haber conseguido una imagen desde lo alto de un edificio. *Proezas* y *Momentos decisivos* igualmente hallados en las imágenes de Germán Espinosa de Taxqueña, de Berenice Fregoso de la calle Medellín y de Jorge Serratos del Colegio Rebsamen.

Todos los fotógrafos sobresalieron por contener la sorpresa del *Hallazgo*, puesto que recorrer las calles en búsqueda de los mejores momentos, de una imagen que sintetice la información, que la complemente o que la transforme será el propósito primordial de esta profesión. En el caso de *El Universal* el *Hallazgo* sirvió para denunciar irregularidades, sembrar esperanzas, generar conciencias, documentar la tragedia, hacer comparaciones del transcurso del tiempo, provocar impacto y mostrar los miedos más profundos.

De ahí que la fotografía que exprese algunos de estos adjetivos debe ser ante todo real. Pero, ¿qué es lo real? En términos fotográficos y con el sustento de Joan Fontcuberta será toda aquella fotografía que es descubierta por el fotógrafo, haciendo hincapié entre fotografía descubierta e inventada. Por lo tanto, la fotografía documental no tendrá manipulaciones salvo las que hace el fotógrafo al momento de elegir hacia donde fotografiar, en que instante fotografiar y de que manera realizar la toma. La importancia de la fotografía periodística es mostrar una parte de la realidad.

Los fotógrafos de *El Universal* expresaron la realidad del 19 de septiembre no sólo mediante las Sorpresas de Barthes, también a través de diversos elementos estéticos, en el que su capacidad creativa se mezcló con las herramientas propias de la cámara proponiendo tomas únicas y con características diferentes de los que se enumeran los siguientes.

1. Uso de diversos planos fotográficos en el que prevalecen el plano general, plano entero y el primer plano.
2. Uso de distintos ángulos de los que destacan contrapicado, picado y normal.
3. Con el empleo de planos y ángulos fotográficos surgieron numerosas escenas que dieron mayor profundidad al sismo del 19 de septiembre.
4. Manejo de velocidades rápidas que capturó el momento exacto de los hechos.
5. Utilización de luz natural siempre.
6. Fotografías tomadas con lentes angulares y telefotos.
7. Aperturas de diafragma de 1.4.
8. Composición fotográfica al colocar los personajes no de forma central y con elementos atrayentes que refuerzan su visualización.
9. Se retoma la postura abstracta al fotografiar lo indefenso y lo desgarrador.
10. Igualmente, al abstraer el rostro de los personajes, aislándolos del desastre.

Finalmente, con las características recopiladas a lo largo de este trabajo se puede entender la seducción que genera la practica del ejercicio fotográfico, ahora y desde su instauración en el siglo XIX, por eso la importancia de hacer tomas heteróclitas con propuestas atrevidas e innovadoras, más allá de las cualidades informativas o reproductivas que ofrece. Debido al sobrecupo de cámaras y fotógrafos es prudente hacer una diferencia entre la fotografía trascendental que provoca acercar la mirada y mantenerla fija, de la que sólo sirve como ilustración y que es olvidada fácilmente. Fotografía con *punctum* y sin *punctum*.

La practica fotográfica no es un tema menor, no es un ocio, ni es para quien busca hacerse de fama rápidamente, conseguir una buena fotografía incluso para un profesional es difícil y no siempre se llega al objetivo. De las 232 fotografías que se publicaron en *El Universal* menos de la mitad fue considerada con *punctum*. Queda entredicho que realizar una verdadera fotografía involucra más que apretar un botón, no es asunto para aficionados que sigue un manual. La fotografía periodística revela información y hechos verdaderos, pero la verdadera fotografía destacara a partir del *punctum*, la creatividad y la conciencia que aporte la imagen.

Ante la proliferación de cámaras, todo mundo creyó ser fotógrafo, pero bastantes carecen de la educación indicada, de tal forma que realizar una fotografía no tiene que ser un

acto imitativo, por el contrario, debe ser fruto de la creatividad, trabajo y sensibilidad que podrá sustentarse en la corriente abstracta, aquella que permitió nuevos ángulos y formas de fotografiar lo terrible, lo exótico y lo oculto.

Además, deberá estar volcada a los temas sociales en donde el fotoperiodismo retratará las condiciones del hombre; sus preocupaciones; las injusticias; el horror y las atrocidades que sufre, que a la postre generarán el despertar de conciencias, y se podrán exigir cambios en el sistema social como fueron los trabajos de Jacob A. Riis y Lewis W. Hine a principios del siglo XX.

Urge recuperar la condición creativa, sensible, con *punctum*, impacto y conciencia para salvaguardar la verdadera fotografía, transgrediendo los puntos básicos del fotoperiodismo que son informar y transmitir con la verdad. La fotografía ya no es un simple registro, eso lo hacen perfectamente las máquinas al apretar un botón, contrario al ser humano que tiene la posibilidad de crear nuevos deleites visuales, en los que destacan los sentimientos, los cuestionamientos y la reflexión.

Hoy en día la fotografía enfrenta una crisis general por la pérdida de calidad, el recorte de personal y los bajos salarios, afectando considerablemente las imágenes que observamos a diario. En 2013 el periódico estadounidense *Chicago Sun-Times* destruyó su departamento de fotografía, liquidaron a todos sus fotógrafos y obsequiaron a los reporteros un celular con cámara para que los sustituyeran. Recientemente *El Universal* despidió a 10 de sus fotógrafos, al igual que *Milenio* y *El Financiero*. Debería de existir una mayor necesidad de conseguir mejores fotografías que alienten el pensamiento crítico, y no seguir con el letargo sistemático y la fotografía basura, sino que se atienda el lado creativo, en el que se provoque una reacción con *punctum* y conciencia, y así, una verdadera fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- AMAR, PIERRE-JEAN, 2005. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca.
- BARTHES, ROLAND, 1989. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- BOURDIEU, PIERRE, 2003 *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- CASTELLANOS, ULISES, 2003. *Manual de fotoperiodismo*. México: Universidad Iberoamericana.
- DEBROISE, OLIVIER, 2005. *Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FIGUEROBA FIGUEROBA, ANTONIO Y MARÍA TERESA FERNÁNDEZ MADRID, 1996. *Historia del arte*. Madrid: Mcgraw Hill.
- FONTCUBERTA, JOAN, 1997. *El beso de judas fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FREUND, GISELE, 2006. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GRANADOS CHAPA, MIGUEL ÁNGEL, 1982. *Fotografía de prensa en México: 40 reporteros gráficos*. México: Procuraduría General de la Republica.
- MARTÍN SERRANO, MANUEL, 1982. *Teoría de la comunicación I. Epistemología y análisis de la referencia*. Madrid: Cuadernos de comunicación.
- MORRIS, BERMAN, 1987. *El reencantamiento del mundo*. Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- NEWHALL, BEAUMONT, 2002. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- RODRÍGUEZ RAMÍREZ, JOSÉ ANTONIO, BRENDA VERÓNICA LEDESMA PÉREZ Y JOSÉ ARTURO ÁVILA CANO, 2016. *100 años de fotografía en El Universal*. México: El Universal Compañía Periodística Nacional.
- SONTAG, SUSAN, 2006. *Sobre la fotografía*. México: Santillana.
- URQUIZA, IGNACIO, 2012. *El ABC de la fotografía digital*. México: Larousse.
- 2002 *Nuevo Espasa Ilustrado*. España: Espasa Calpe, 2001.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

ALONZO ROMERO, SELENE, 19 de septiembre, 2018. “Fotos: Cicatrices del 19S que aún duelen a la CDMX”, *Excelsior*. Disponible en <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/fotos-cicatrices-del-19s-que-aun-duelen-a-la-cdmx/1264069>. [Consulta: 17 de septiembre, 2019].

ANIMAL POLÍTICO (REDACCIÓN), 22 de septiembre, 2017. “Acusan al DIF Morelos de acaparar ayuda; el gobierno de Graco dice que solo organiza la entrega”. Disponible en <https://www.animalpolitico.com/2017/09/morelos-viveres-ayuda-sismo-reparto/> [Consulta: 5 de septiembre de 2019].

BBC MUNDO (Redacción), 21 de septiembre, 2017. “Qué significan las señales de mano que salvan las vidas de los afectados por el terremoto en México”. Disponible en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41346376>. [Consulta: 22 de diciembre, 2019].

BELL, BETHAN, 10 de agosto, 2019. “Memento mori: la inquietante costumbre de fotografiar a los seres queridos tras su muerte”, *BBC Mundo*. Disponible en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49284885>. [Consulta: 12 de agosto, 2019].

CARTIER-BRESSON, HENRI, diciembre 2003. “El instante decisivo”, *Fotografía peruana*, Disponible en <https://fotografiaperuana.files.wordpress.com/2014/07/el-instante-decisivo.pdf>. [Consulta: 7 de septiembre, 2019].

DÍAZ, JESÚS, 18 de septiembre, 2017. “Viaducto 106, un edificio que tiraron poco a poco”, México, *El Universal*. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/viaducto-106-un-edificio-que-tiraron-poco-poco>. [Consulta: 15 de enero, 2020].

EL PAÍS, 4 de enero, 2011. “La cara del asesino, en la cámara del asesinato”. Disponible en https://elpais.com/internacional/2011/01/04/actualidad/1294095604_850215.html. [Consulta: 27 de agosto, 2019]

EL UNIVERSAL (Redacción), 22 de febrero, 2018. “Las pinturas rupestres mas antiguas del mundo no fueron hechas por humanos modernos”. Disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/las-pinturas-rupestres-mas-antiguas-del-mundo-no-fueron-hechas-por-humanos>. [Consulta: 28 de agosto, 2019].

EL UNIVERSAL (Redacción). “México no está solo; equipos internacionales se unen a labores de rescate”, *El Universal*. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/mundo/mexico-no-esta-solo-equipos-internacionales-se-unen-labores-de-rescate>. [Consulta: 8 de enero, 2020].

EL UNIVERSAL. “Las imágenes del 19/S. Una charla de Francisco Mata y Ulises Castellanos”. Disponible en <https://www.facebook.com/ElUniversalVideo/videos/las-im%C3%A1genes-del-19s-una-charla-de-francisco-mata-y-ulises-castellanos/1511570432226188/>. [Consulta el 5 de septiembre de 2019].

FUENTES, DAVID, 25 de septiembre, 2017. “Permitieron hasta un jacuzzi sobre aulas del Rebsamen”, *El Universal*. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/seguridad/permitieron-hasta-un-jacuzzi-sobre-aulas-del-rebsamen>. [Consulta 19 de noviembre, 2019].

GÓMEZ RUIZ, LARA, 4 de septiembre, 2016. “«Muerte de un miliciano», 80 años de la polémica fotografía de Robert Capa”, *La Vanguardia*. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20160903/4189501403/muerte-miliciano-aniversario-fotografia-robert-cap.html>. [Consulta 14 de septiembre, 2019].

GETTY, sf. “Paul Gauguin”, *Getty Images*. Disponible en <https://www.gettyimages.es/fotos/paulgauguin?mediatype=photography&page=4&phrase=paul%20gauguin&sort=mostpopular>. [Consulta: 5 de agosto, 2019].

HERNÁNDEZ, EDUARDO, 1 de octubre, 2017. “Rezan por víctimas del 19-S en Coyoacán”, México, *El Universal*. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/rezan-por-victimas-del-19-s-en-coyoacan>. [Consulta: 7 de enero 2020].

MATA FRANCISCO Y CASTELLANOS ULISES. “Las imágenes del 19/S. Una charla de Francisco Mata y Ulises Castellanos”, *El Universal* Video. Disponible en <https://www.facebook.com/ElUniversalVideo/videos/las-im%C3%A1genes-del-19s-una-charla-de-francisco-mata-y-ulises-castellanos/1511570432226188/>. [Consulta: 5 de septiembre, 2019].

LANDEROS, MARIO ANDRÉS, 19 de septiembre, 2017. “Otro terremoto en 19 de septiembre”, México, *El Universal*. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/otro-terremoto-en-19-de-septiembre>. [Consulta: 3 de noviembre, 2019].

LONDEIX, GUSTAVO, 4 de mayo, 2017. “La imagen más dolorosa, una soldado de Estados Unidos fotografió el momento de su muerte”, Buenos Aires, *Clarín*. Disponible en https://www.clarin.com/mundo/soldado-unidos-fotografio-momento-muerte_0_HknHwytkb.html. [Consulta: 13 de septiembre, 2019].

MILENIO (Redacción), 1 de febrero, 2018, “Foto de brutal ejecución en Vietnam cumple 50 años”. Disponible en <http://www.milenio.com/cultura/foto-brutal-ejecucion-vietnam-cumple-50-anos>. [Consulta: 18 de agosto. 2019].

NATIONAL GEOGRAPHIC ESPAÑA, sf. Galería: “Napoleón”, *National Geographic*. Disponible en <https://www.nationalgeographic.com.es/personajes/napoleon/fotos/1/13>. [Consulta 10 de Agosto, 2019].

NOCERA, PABLO, 2006. “La fotografía como metáfora en el pensamiento de Gabriel Tarde”, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, vol. 14, núm. 2. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18153297010>. [Consulta: 23 de Agosto, 2019].

RT (Redacción), 14 de diciembre, 2017. “Los fotógrafos asesinos en serie que retrataban a sus víctimas antes de matarlas”. Disponible en <https://actualidad.rt.com/actualidad/257541-historias-asesinos-fotografos-victimas>. [Consulta: 17 de noviembre, 2019].

TELEVISA. NEWS (REDACCIÓN), 21 de septiembre, 2017. “Rescatan cuerpo de Erick Gaona en la colonia Roma, CDMX.”, México, *Televisa News*. Disponible en <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/rescatan-cuerpo-erick-gaona-colonia-roma/>. [Consulta: 27 de diciembre, 2019].

TIME 100PHOTOS: THE MOST INFLUENTIAL IMAGES OF ALL TIME, sf. “Falling man of Richard Drew 2001”. Disponible en <http://100photos.time.com/photos/richard-drew-falling-man>. [Consulta: 19 de agosto, 2019].

TIME 100PHOTOS, sf. “Muhammad Ali vs. Sonny Liston of Neil Leifer 1965”, *Time 100photos: The most influential images of all time*. Disponible en <http://100photos.time.com/photos/neil-leifer-muhammad-ali-sonny-liston>. [Consulta: 20 de noviembre, 2019].

THE GETTY RESEARCH INSTITUTE. “Photographers”. Disponible en http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/photographers.html. [Consulta 14 de agosto, 2019]

SIN EMBARGO (Redacción). “Persona regresa al edificio de Medellín y SLP tras sismo; mientras graba, desde adentro, colapsa”, *Sin Embargo*. Disponible en <https://www.sinembargo.mx/01-10-2017/3319659>. [Consulta: 15 de noviembre, 2019].

WORLD PRESS PHOTO. “2018 Photo Contest, World Press Photo of the Year”. Disponible en [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-Ronaldo-Schmidt-PoY-winner-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-Ronaldo-Schmidt-PoY-winner-(1)). [Consulta: 19 de septiembre, 2019].

WORLD PRESS PHOTO. “2002 Photo Contest, Spot News, Stories, 1st prize”. Disponible en <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2002/31878/1/2002-Robert-Clark-SNS1-AD>. [Consulta: 20 de septiembre, 2019].

VIDEOS Y ENTREVISTAS

Video: “Frida Sofía” no fue real; Marina se disculpa”, portal de *El Universal*. Disponible en <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/caso-frida-crea-marina-confusion-y-pide-perdon>. [Consulta: 5 de septiembre de 2019]

TESIS

ALARCÓN MACEDO, JESSICA LILIANA, 2014. “Fotografía y estilística del siglo XIX y XX: la fotografía documental”, tesis de licenciatura de diseño y comunicación visual, México, UNAM.

TALLER

VENEGAS, YVONNE. *Taller Retrato y Celebridad*. México: Museo Jumex Arte Contemporáneo, 2017.

HEMEROGRAFÍA

- “Extra”. México, *El Universal*, 19 de septiembre del 2017.
- “Nación”. México, *El Universal*, 20 de septiembre del 2017.
- “Nación”. México, *El Universal*, 21 de septiembre del 2017.
- “Nación”. México, *El Universal*, 22 de septiembre del 2017.
- “Nación”. México, *El Universal*, 23 de septiembre del 2017.
- “Nación”. México, *El Universal*, 24 de septiembre del 2017.
- “Nación”. México, *El Universal*, 25 de septiembre del 2017.