

Historiar la fotografía

JOHN MRAZ

*Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades – Universidad
Autónoma de Puebla*

FERNANDO AGUAYO: *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*. México, D.F.: Instituto Mora, 2003.

REBECA MONROY NASR: *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003.

PABLO ORTÍZ MONASTERIO, PETE HAMILL, ROSA CASANOVA, SERGIO RAÚL ARROYO: *Mexico. The Revolution and Beyond. Photographs by Agustín Víctor Casasola 1900-1940*. Nueva York: Aperture Foundation, 2003.

Al fin, la academia empieza a descubrir el mundo hipervisual en el que habitamos. Desgraciadamente, los espacios abiertos por los nuevos medios como la fotografía se están llenando a menudo con filtraciones de los Estudios Culturales y de la Historia del Arte. En los Estados Unidos y en Europa los dizque “teóricos” intentan legitimar sus rollos autoreferenciales sobre la cultura visual al citar efusivamente a los “B” –Barthes, Bourdieu, Baudrillard y Benjamin– mientras que en México las investigaciones en historia de la fotografía están frecuentemente guiadas por los anticuados métodos de la Historia del Arte en su forma más tradicional.

En este ensayo examino algunas posibilidades de historiar con la fotografía. Por un lado, el libro de Rebeca Monroy está enfocado, en gran parte, sobre cuestiones de representación, analiza las *formas* con las cuales el fotoperiodista Enrique Díaz se expresó. Al poner al fotógrafo en el meollo de la discusión, la autora construye lo que podríamos llamar una *historia de la fotografía*, un campo que, a *grosso modo*, se relaciona con la historia cultural, cuya tarea central se ha descrito como el “desciframiento de significado”.¹ Por el otro lado, el libro de Fernando Aguayo se dirige sobre el *contenido* de las imágenes (aunque abarca un aspecto de análisis cultural también). Así, se lo podría ubicar dentro del área de la *fotohistoria*, el género que intenta construir una narrativa histórica con fotografías, en lugar de estudiar a los fotógrafos que las hicieron. Se podría considerar a la fotohistoria como un método de la historia social, sobre todo en la manera en que revela la vida material, la existencia cotidiana y los procesos de trabajo de la gente común. La tercera obra aquí contemplada, editada por Pablo Ortiz Monasterio, no es ni fu ni fa, sino más de lo mismo: un libro que —una vez más— esencialmente fue hecho para lucir sobre las mesas de la sala, aunque incorpora en sus cortos y limitados textos elementos tanto de la fotohistoria como de la historia de la fotografía.

Historias para ver de Rebeca Monroy es una investigación profunda sobre el fotoperiodista Enrique Díaz, el “decano” del fotoperiodismo mexicano desde los años 30 hasta los años 50. Aunque la autora evita los peligros de los Estudios Culturales, demuestra estar familiarizada con las tácticas posmodernistas, porque empieza con una descripción de cómo ella se inició en este proyecto. Sin embargo, en lugar de contemplar su ombligo, la autora utiliza esta postura para familiarizar a sus lectores con la cuestión de la adquisición y la conservación de fotografías. Una colección de medio millón de negativos fue comprada por el Archivo General de la Nación y entró, sin más documentación, con el nombre del Archivo Fotográfico Díaz, Delgado y García, ya que se creyó en un principio que sólo contenía el trabajo de tres miembros de la agencia, “Fotografía de Actualidad”, Enrique Díaz, Enrique Delgado y Manuel García. El hecho de que un conjunto de imágenes tan grande ingresara en el AGN sin documentos que proporcionaran información sobre ellas indica la necesidad de desarrollar metodologías específicas para poder estudiar a la fotografía. El trabajo de Monroy es concienzudo: utiliza historias orales para explorar la vida de Enrique Díaz y de su agencia, enraíza las imágenes en sus contextos de publicación a través de una extensiva investigación en los periódicos que las difundieron y, además, su análisis está apoyado por información técnica, algo que siempre necesitamos al trabajar sobre los medios modernos, pero que pocos investigadores tienen la capacidad de proporcionar.

Monroy anda en una cacería seria. Delinea su propósito al principio del libro, “Un interés fundamental al realizar este proyecto de investigación fue el utilizar las fotografías como datos de primera mano para la historia y mostrar que las imágenes pueden dar una referencia histórica que las otras fuentes no aportan” (p. 24). Aplaudo su compromiso de explorar las contribuciones particulares de la fotografía a la historia, pero me temo que la gran tentación del psicologismo le ha ganado. Argumenta que las fotografías pueden revelar “las actitudes, los gestos y estados anímicos” (p. 124): una novia tiene una “mirada semiperdida” (p. 99), el “carácter fuerte y decidido de la Madre Conchita se evidencia en la postura erguida” (p. 124), y “el gesto adusto del Presidente Plutarco Elías Calles lo dice todo” (p. 132). Las expresiones capturadas en fracciones de segundo nos dicen poco o nada y no avanzaremos hasta que aprendamos a evitar la tendencia de querer colocar a los fotografiados en el diván del psicoanalista.

Ahora bien, el blanco de Monroy no es el de construir una fotohistoria de las mentalidades, sino el de analizar el fotoperiodismo de Enrique Díaz a través de una historia de la fotografía. Eso le ha requerido comparar negativos del Archivo Fotográfico Díaz, Delgado y García con las imágenes publicadas, una tarea laboriosa que pocos están dispuestos a realizar, pero Monroy lo hace con éxito. Sin embargo, la autora parece quedar atrapada en los métodos tradicionales de la Historia de Arte. Así, está innecesariamente preocupada por establecer el estatus de Díaz como autor, aunque reconoce que “no es un artista” (p. 108). No obstante, argumenta que sus fotografías, “tienen una forma particular y peculiar de realización” y “un sello distinto” (p. 27-28). Es más, alega que, “Detecté y reconocí la manera en que encuadraba la cámara, sus ángulos visuales, las formas de componer el espacio y su relación con los personajes fotografiados; también fue indispensable conocer la calidad gráfica en lo que se refiere al claroscuro, los matices, sus referencias lumínicas y el uso de la profundidad de campo” (p. 30). En otro punto, va aún más allá para identificar

Los signos distintivos de su obra: amplia profundidad de campo; uso de puntos áureos y equilibrio en la composición; colocación de las figuras equidistantes y simétricas; preferencia por la toma de frente y centrada con un ángulo visual bajo (por lo general debajo de la cintura de propio fotógrafo); en los grandes grupos utilizaba el gran angular; nunca interpuso ningún elemento entre los modelos y la cámara -aparentando espontaneidad-, al contrario, utiliza elementos del ambiente que los rodea para autocontextualizar sus imágenes; la espontaneidad la procuraba con los modelos, al presentar una particular interacción con el fotógrafo, la mayor

parte de las veces participativa, entusiasta, o por lo menos llegan a interactuar con la mirada (p. 93).

Creo que en su afán por encajar a Díaz en la Historia del Arte, Monroy exagera su excepcionalidad. Pienso que las calidades que la autora atribuye a Díaz son las que se encuentran en la obra de los buenos fotoperiodistas y la autora hubiera podido comparar a Díaz con Nacho López, los Hermanos Mayo y los Casasola, entre otros reporteros gráficos mexicanos.² Díaz fue un fotorreportero notable en las revistas ilustradas, que cumplía órdenes y buscaba documentar lo que le mandaban a cubrir de la manera más vendible, entre otras vías al encontrar ángulos distintos y al establecer las relaciones necesarias con los fotografiados. Sus contemporáneos no repararon en su estética –como fue el caso con Nacho López o Héctor García– sino en su bondad y su responsabilidad. Lo que más sobresale en las entrevistas con Díaz en los años 40 y 50 es su servilismo incondicional hacia el presidente de turno y su compromiso en evitar imágenes “denigrantes a México” (o sea, críticas). Para mí, Díaz no fue una excepción, sino la regla de un fotoperiodismo francamente reaccionario en términos políticos, además de conservador en lo estético y predecible en la selección de temas. No veo la intencionalidad ni la expresividad que Monroy encuentra. Además, su búsqueda para legitimar a Díaz como un objeto que vale para la Historia del Arte la lleva a descubrir “influencias” al hacer unas comparaciones desafortunadas con fotos de Tina Modotti. Creo que, en lugar de asignar intencionalidad estética a Díaz, hubiera sido mejor examinar las maneras en que el hecho de tener que trabajar en los medios masivos le impusieron constreñimientos, que dieron a sus imágenes una forma característica. A pesar de estas observaciones, la calidad misma del libro de Monroy permite apreciar que el problema ha sido la metodología con la cual ha tenido que lidiar; la autora es un caballo de carreras amarrado a un carro rascuache.

Estamos en el mero principio de la búsqueda de cómo hacer la historia con y sobre fotografías. Estoy convencido de que vamos a descubrir que cada tipo de fotografía –familiar, turística, comercial, industrial, de organizaciones, periodística, de arte, imperialista o de los subalternos (la lista no es exhaustiva)– requiere de un método diferente para trabajarla. En un estudio sobre la fotografía en Francia, Pierre Bourdieu encontró que “más de dos tercios de los fotógrafos son conformistas temporarios que hacen fotografía ya sea en ocasión de ceremonias familiares o de reuniones de amigos, o bien durante las vacaciones del verano.”³ Así, la utilidad de los métodos de la Historia del Arte se limita a un porcentaje muy reducido de las fotografías, las hechas con una intención artística. Tenemos que desarrollar metodologías para estudiar las otras formas de fotografiar, como lo han hecho investigadores tales como Alan Sekula, David

Nye, James Ryan, James Faris, Armando Silva y Marianne Hirsch, para mencionar sólo unos pocos nombres.⁴ Los métodos que ofrece la Historia del Arte, la semiología o el postmodernismo pueden servir como advertencias para mirar cuidadosamente, pero nunca podrán reemplazar a la investigación requerida por la disciplina histórica. Es precisamente la pesquisa rigurosa lo que sostiene al libro de Monroy y lo hace una referencia imprescindible para los historiadores del México moderno.

Estampas ferrocarrileras representa un paso adelante en la metodología de la fotohistoria, pero Fernando Aguayo ha trabajado con una gama tan amplia de imágenes vinculadas con el ferrocarril que el viejo término, historia gráfica, sería más apropiado, si no fuera que no le hace justicia asociar este libro con una forma tan desprestigiada. El autor demuestra mucha seriedad al explorar la vasta cultura visual relacionada con el ferrocarril: pinturas, litografías en periódicos y libros, etiquetas de productos, cancioneros completos y simples hojas de corridos, monedas, billetes, medallas, papelería financiera, mapas, además de publicaciones científicas y técnicas, entre otras cosas. Aguayo define su intención claramente: “Este trabajo reflexiona acerca del uso y abuso de la imagen en el ambiente académico” (p. 8). Empieza por hacer una crítica del modelo de la historia gráfica existente al describir un estudio que llevó a cabo, “De acuerdo con un sondeo hecho en archivos que contienen imágenes de carácter histórico, la mayoría de los investigadores y estudiantes que van a consultar y reproducir material lo hace para ilustrar trabajos previamente escritos” (p. 16). Mis experiencias confirman lo dicho por Aguayo: lo que se ha llamado historias gráficas son realmente historias ilustradas, en las cuales los textos han sido construidos aparte de las imágenes. La forma clásica de las historias gráficas ha sido que la historia está escrita por historiadores que no tienen nada que ver con la investigación gráfica, la cual no informa sobre la investigación de fuentes escritas ni tampoco plantea preguntas, sino que simplemente proporciona ilustraciones que algunos investigadores gráficos han encontrado para hacer más digerible el plato fuerte de la historia real. Son historias ilustradas enmascaradas como fotohistorias.⁵

En la fotohistoria debería de existir una relación dialéctica entre la imagen y la palabra, se deberían informar mutuamente. El primer logro metodológico de Aguayo es identificar unos problemas endémicos a las fotos. Una dificultad constante ha sido la de identificar a los autores, ya que muchas veces no están firmados los negativos. El autor presenta el caso de Abel Briquet, el “fotógrafo de la compañía” para varias empresas, quien documentaba los ferrocarrileros entre 1870 y 1900. Briquet no siempre firmó sus negativos o fotos y, aún cuando los firmaba, a veces quitaban su rúbrica con una mascarilla ovalada (pp. 30-31). Por esa razón, muchas fotos están acreditadas a personas que no las hicieron, lo

cual no es un problema de mercado (como sería para establecer el valor de un “*vintage print*” de Tina Modotti, por ejemplo), sino de poder establecer fechas y lugares, además de identificar el género del fotógrafo. Un problema enorme y recurrente es el de poder fechar imágenes. El autor demuestra la importancia de las fotos de “roster”, tomadas por las fábricas como registros de material rodante que producían y que luego pueden servir para proporcionar una fecha exacta a la existencia de vehículos que posteriormente salen en imágenes hechas por otros fotógrafos. Aguayo también señala el proceso de selección en la supervivencia de imágenes, con remarcar el hecho de que muchas no sobrevivieron porque, “no fueron destinadas a la venta, o no existió ningún curador de museo que las solicitara, o porque lo que había en archivos oficiales fue vendido o destruido por ‘inservible’” (p. 60).

Estampas ferrocarrileras ofrece abundante evidencia de la importancia que pueden tener las imágenes para la historia social. Así, documenta la tecnología ferrocarrilera con relación a los rieles, las locomotoras y otros aspectos. Una contribución muy importante son los croquis de los talleres que el autor mandó a hacer para poder reconstruir los procesos de trabajo que aparecen en fotografías. También ofrece un acercamiento a las formas de vida que se daban alrededor del ferrocarril, sobre todo en una imagen en la cual se encuentran juntos todos los oficios; sin embargo, este aspecto no está desarrollado en la medida en que lo merece. Asimismo, las fotografías ofrecen la prueba de que había ya producción mexicana de material rodante antes de 1914, fecha en que los historiadores del ferrocarril mexicano han tomado como el principio de la fabricación nacional. A pesar de saber sacar el jugo de las fotos para descubrir aspectos desconocidos, Aguayo entiende que las fotos no son ventanas al mundo, sino construcciones visuales. Así, por ejemplo, señala que las imágenes de los puentes del ferrocarril mexicano que se difundieron son de puentes de metal y piedra, aunque en realidad la mayoría fueron construidos de madera. De esta manera, queda claro que hay que tomar en cuenta el lado “cultural” de la ecuación, las formas de representación.

Aguayo argumenta que el ferrocarril está visualizado como la encarnación de lo moderno: “El objetivo, ayer y hoy, ha sido difundir estampas de modernidad, y su principal semejanza es la inexistencia de contradicciones” (p. 45). Ahora bien, como documenta el autor, hay muchas imágenes en las cuales se ve “la dupla del atraso y la modernidad” (p. 70). Lo que no queda claro es hasta qué punto el ferrocarril –o la tecnología en general– está concebido como vehículo con el cual se resuelve esa contradicción entre lo subdesarrollado y lo moderno. Asimismo, me pregunto si no había cambios en la representación del ferrocarril durante el periodo estudiado. Me imagino que no, pero el ejemplo de lo que pasó en el cine de los *westerns* norteamericanos es interesante: en las primeras

películas sobre el oeste, el ferrocarril trae modernización y progreso, pero luego se vuelve sirviente de los intereses especiales de los malos y en contra de los buenos granjeros. El autor documenta la crítica que se hacía a los que se aprovecharon de la construcción para enriquecerse, pero no da una idea del desarrollo histórico de esta crítica.

Para los historiadores de la fotografía, *Estampas ferrocarrileras* ofrece una fascinación especial al documentar cuántas de las fotografías a través de las cuales historiamos el siglo XIX fueron hechas por fotógrafos trabajando para el ferrocarril. En la misma medida en que el ferrocarril estuvo en el centro del mundo del siglo XIX, las imágenes tomadas por los que laboraban para él están en el centro de la reconstrucción. El autor señala los múltiples papeles de los fotógrafos: artistas como William Henry Jackson funcionaban al mismo tiempo como empresarios de la foto y hubiera sido interesante ver la discusión extendida para incluir a figuras como Winfield Scott, quien trabajaba tanto para compañías de bienes raíces como para el ferrocarril, y el ubicuo plurichambista, C.B. Waite. En este libro se examina la cuestión de la mexicanidad en la fotografía, al señalar que los fotógrafos mexicanos tomaron imágenes de la multitud mientras los extranjeros hicieron fotos de la modernidad. Sin embargo, el autor inteligentemente observa que, “no es que existía una fotografía particularmente mexicana”, sino que era cuestión del papel que desempeñó el fotógrafo en ese momento. Este es un libro de gran utilidad para los estudiosos del ferrocarril y, además, para los historiadores de la modernidad y del Porfiriato. Sin embargo, va aún más allá tanto al abrir cuestiones de metodología de la fotohistoria como al proporcionar ejemplos de cómo hay que hacerla.

Después de leer dos obras serias como la de Monroy y la de Aguayo, es desilusionante ver que siguen saliendo los libros sin sustancia de instituciones como Aperture y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, sede del Archivo Casasola, además de los archivos de Tina Modotti y Nacho López, entre otros. *Mexico. The Revolution and Beyond. Photographs by Agustín Víctor Casasola 1900-1940* será decepcionante para los que realmente quieren saber algo sobre los Casasolas y su famoso archivo fotográfico, aunque la Secretaría de Relaciones Exteriores lo encontró útil como regalo de Navidad para los diplomáticos y burócratas, con un título más apropiado, *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola. México: 1900-1940*. Es una costumbre mexicana dentro de las Secretarías, los bancos y las grandes corporaciones obsequiar libros a gente important a fin de año, a pesar del hecho de que muchas veces no valen el caro papel en el cual están impresos. (Una notable excepción es *El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio*, coordinado por Jaime Vélez Storey y publicado por Bancomext en 1993).

Mexico: The Revolution and Beyond es particularmente inadecuado. Sus defectos empiezan con el ensayo introductorio escrito por Pete Hamill, un periodista anodino que sabe poco de la historia mexicana y nada en absoluto de la fotografía. La decisión de escoger a ese individuo para redactar el texto principal es incomprensible. La investigación fotográfica en México está experimentando un *boom* y hay varios investigadores que hubieran podido proporcionar una introducción inteligente, entre ellos, Ignacio Gutiérrez, Rebeca Monroy, Patricia Massé y Ariel Arnal. La Directora de la Fototeca, Rosa Casanova, es una estudiosa de primera línea y su nota al final del libro (escrita con Sergio Raúl Arroyo) hace desear que ella hubiera tenido más control sobre este proyecto. La incompetencia de Hamill queda en evidencia al mencionar a fotógrafos famosos como si constituyeran una genealogía de influencias para Agustín Víctor Casasola. Hamill cree que “Casasola seguramente conocía el trabajo de Eugène Atget”, el fotógrafo francés que fue casi completamente desconocido hasta unos años después de la muerte de A.V. Casasola (p. 16). Hamill insiste en que “Casasola debió haber visto las fotografías de Jacob Riis”, ignorante del hecho de que ni su contemporáneo, Lewis Hine, sabía de la obra de Riis (p. 16). Aunque Hamill entiende que los Casasolas fueron fotoperiodistas, no es capaz de reconocer la irrelevancia de los métodos tradicionales de la Historia del Arte —en este caso, la búsqueda de “influencias”— para el estudio del fotoperiodismo y, además, es inexperto en contextualizar sus imágenes en las publicaciones que las divulgaron. Cuando Hamill entra en el campo de la ftohistoria, los resultados son risibles. Asegura que “el júbilo” por la victoria de Francisco Madero “no era unánime”. Se basa esa observación en una figura minúscula al margen de una foto quien, “se aleja, claramente infeliz” (p. 17). La cara del hombre es indiscernible pero, aún si se pudiera ver, no se podría determinar su opinión sobre Madero a partir de una fotografía.

El editor del libro, Pablo Ortiz Monasterio, es uno de los pilares de la fotografía en México, pero no es ni historiador ni investigador. Así, los que han visto publicaciones en las cuales han aparecido fotos de los Casasola encontrarán pocas nuevas imágenes. Además, la ftohistoria que construye Ortiz Monasterio es una continuación de las crónicas positivistas que forman las famosas historias gráficas de los Casasolas. Los pies descriptivos que acompañan a las imágenes son mejores que nada, pero no por mucho. Y el intento de Ortiz Monasterio de vincular a A.V. Casasola con una esfera cultural a la cual no pertenecía —al poner al principio del libro una foto del fotógrafo con el poeta Amado Nervo— es una ofuscación del hecho de que Casasola se ganaba la vida como fotoperiodista.

La publicación en inglés por Aperture reproduce todas las fallas del libro mexicano y añade nuevas. El título alega que las fotografías son de Agustín Víctor Casasola, a pesar de que ya es del conocimiento común que se encuentran las

imágenes de más de 480 fotografías en el Archivo Casasola. Hacer aparecer al Archivo Casasola como si fuera la obra de un autor está de acuerdo con el énfasis de Aperture en los artistas solitarios –aún cuando es irrelevante– y, además, con su tradición de producir libros de “estampitas” con textos superficiales. El hecho de que A.V. Casasola muriera en 1937 hace aparecer ridícula la cronología del título (1900-1940).

El Archivo Casasola es extraordinariamente importante para la fotohistoria mexicana y el estudio del fotoperiodismo. Sin embargo, ha sido difícil llevar a cabo investigaciones sobre esta colección, que está localizada en Pachuca y cuidadosamente protegida. En años recientes, se ha digitalizado mucho del Archivo para facilitar la consulta, que se puede hacer en un módulo localizado en la Ciudad de México. No obstante, las imágenes son sólo la mitad de la cuestión del fotoperiodismo: para realmente analizar este medio hay que “regresar” las fotos a los contextos para los cuales se hicieron y dentro de los cuales se han creado sus significados. Desgraciadamente, muchos de los periódicos que publicaron fotos de los Casasola han desaparecido y los estudiosos son reticentes a invertir el tiempo requerido para enraizar las imágenes. El Archivo Casasola merece más que este libro; espero que algún día reciba lo que se debe.

En suma, estos libros ofrecen un panorama de las posibilidades de historiar con la fotografía. Dos de ellos exploran de manera rigurosa las oportunidades en los campos de la fotohistoria y de la historia de la fotografía. El tercero aporta un ejemplo arquetípico del modo superconocido de limitar las fotos a la condición de ilustraciones. En este caso, la falta de investigación gráfica da por resultado un libro que ni siquiera sirve como fuente visual de nuevas imágenes. La cuestión queda abierta: ¿estamos listos para invertir el tiempo y la energía para llevar a cabo investigaciones inéditas o estamos contentos con quedarnos con más de lo mismo?

NOTAS

1. Lynn Hunt, ed., *The New Cultural History*, Berkeley: University of California Press, 1989, p. 12.
2. Curiosamente ausente de la bibliografía de Monroy son los artículos sobre los Casasola y Nacho López que se publicaron en un número temático, “Mexican Photography” de la revista, *History of Photography* 20:3, 1996, además de los libros, Manuel García, et.al., *Foto Hnos. Mayo*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1992; John Mraz y Jaime Vélez Storey, *Uprooted: Braceros in the Hermanos Mayo Lens*. Houston: Arte Público Press, 1996; John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. México: Editorial Océano-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

3. Pierre Bourdieu, *La fotografía. Un arte intermedio*, trad. Tununa Mercado. México, D.F.: Nueva Imagen, 1979, p. 38.
4. Sobre la fotografía industrial y de organizaciones ver Alan Sekula, "Photography Between Labour and Capital", en *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968*, Halifax: Press of Nova Scotia College of Art & Design, 1983 y David E. Nye, *Image Worlds: Corporate Identities at General Electric*, Cambridge: The MIT Press, 1985. Para un estudio de la fotografía imperial, ver James R. Ryan, *Picturing Empire: Photographs and the Visualization of the British Empire*, Chicago: University of Chicago Press, 1997 y, además, un análisis penetrante de la fotografía de los subalternos, James C. Faris, *Navajo and Photography*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996. Sobre la fotografía de familia, ver Armando Silva, *Álbum de familia*, Bogotá: Editorial Norma, 1998 y Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press, 1997. Asimismo, he intentado desarrollar un método para analizar el fotoperiodismo en mis libros sobre el fotoperiodista Nacho López. Obviamente, la lista es sugerente en lugar de ser exhaustiva.
5. Ver "La representación del pasado mexicano. Sometiendo las fotografías a la historia gráfica", *Historia de la historiografía de América*, México: Fondo de Cultura Económica, en prensa; "¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?", *La Vasija*, en prensa.