

Acerca del libro *Historiar fotografías* de John Mraz¹

Agustín Grajales Porras

El doctor John Gerald Mraz Sikes es investigador adscrito al Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (ICSyH/BUAP). Posee el nivel más alto de reconocimiento a su labor de investigación por el CONACyT como miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel III). Diversas instituciones han abierto sus aulas al docente e investigador: el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, la Universidad de los Andes, la Universidad Federal Fluminense, el Linacre College de la Universidad de Oxford, las universidades de Connecticut, Duke, Princeton, San Diego, Texas, la Universidad Keio y la de Auckland, entre otras.

El californiano naturalizado mexicano ha sido reconocido por distinguidos colegas como un experto destacado en la historia de la fotografía mexicana, y un profundo conocedor del contexto latinoamericano y estadounidense; en los últimos años se ha constituido como uno de los principales investigadores en producir conocimiento histórico a partir de los medios visuales modernos.

Cuenta entre sus publicaciones y otros medios de difusión con más de una docena de libros y numerosos artículos, reseñas y entrevistas acerca de la historia y de la historia de la fotografía de América Latina,² así como de otras formas de representación. Ha sido director de películas, documentales y audiovisuales históricos y

contemporáneos, algunos de los cuales gozan de reconocimientos internacionales. La mayor parte de su producción impresa, así como entrevistas que le han hecho, han aparecido en castellano, y algunos de estos textos, además de otros distintos, han sido editados en inglés, catalán, gallego, portugués, francés, italiano, alemán, coreano y chino.

La travesía de sus manuscritos a la prensa ha sido auspiciada por distintas universidades, organismos y editoriales: el ICSyH/BUAP, la Universidad Autónoma Metropolitana, las universidades Duke, de Minnesota, y de Texas, la Universidad de Tel Aviv, el Archivo General de la Nación, el Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Gobierno del Estado de Puebla, la Fundación BBVA Bancomer, la editorial Océano, la editorial Arte Público, el Centro de Fotografía Ediciones (Uruguay), y las revistas *History of Photography*, *Das Andere Amerika Archiv*, *Film Historia*, *Zonezero Magazine*, *Artes de México*, *Boletín de investigación del movimiento obrero*, *Cuicuilco*, *Historia obrera* y *La Jornada Semanal*, entre otras.

El autor de *Fotografiar la Revolución mexicana*³ ha sido curador y consejero de distintas exposiciones fotográficas en América y Europa; entre las mexicanas, destaca la magna exposición que se levantó en 2010 para conmemorar el Centenario de la Revolución Mexicana: *Testimonios de una guerra. Fotografías de la Revolución Mexicana*, la cual circuló por toda la República y en el extranjero.

ACERCA DEL LIBRO

Historiar fotografías está ahí para que lo disfrute todo aquel que aprecie el mundo de la fotografía, pero su autor dirige la mirada a los historiadores sociales de manera enfática; en el discurso se refleja su deseo por adentrar a distintos humanistas en el aprovechamiento de esta fuente visual a través de ópticas y esquemas para el tratamiento de las imágenes.

John Mraz narra sus experiencias de manera muy recurrente y evocadora: el trayecto de su vida profesional, las instituciones visitadas, las relaciones establecidas con actores e instituciones que ensancharon su derrotero, los objetivos, su tránsito de la historia de la fotografía –Tina Modotti o Nacho López, sus visiones, intenciones y códigos–, al estudio de la fotografía mexicana, la historia gráfica, la historia social desde la fotografía y, en fin, el fotoperiodismo.

La concepción del ensayo se manifiesta a través de los títulos de cada tópico que el autor desarrolla y desprende ideas de diversos escritos de teóricos visuales y sociales para formar epígrafes a manera de introducir los temas –esta es la verdadera esencia de la ahora trillada palabra– del capitulado. Al discurrir de las páginas se aprehende la metodología utilizada y recreada por el historiador audiovisual, se percibe su bagaje teórico, abundante en significaciones y definiciones, su concepción acerca de la disciplina y su larga experiencia acumulada a través de los años de estudio e investigación. El autor recurre a diversas conceptualizaciones y ofrece citas instructivas que sustentan y enriquecen sus percepciones como historiador de la imagen y desde ella. Vilém Flusser, Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin y Pierre Bourdieu, por citar solo algunos, son teóricos que destacan entre un grupo numeroso de intelectuales confrontados.

La bibliografía está compuesta por cerca de un centenar de referencias de literatura especializada en el análisis de la imagen; alrededor de tres cuartas partes se remiten a autores norteamericanos, ingleses, catalanes y brasileños, en gran medida, y el resto es de autoría mexicana.

El autor despliega una crítica del estado de los repositorios fotográficos y sus contenidos, enfrentando al historiador con estas fuentes documentales. Conforme avanza la lectura, se advierte el extenso acervo consultado por Mraz durante su trayectoria de investigador. Además de colecciones privadas como las de la Asociación Manuel Álvarez Bravo, el Archivo Salmerón, el de Francisco Mata Rosas y el del propio autor, este expurgó los riquísimos repertorios públicos y confiesa



© Enrique Soto. El Cairo, 2018.

que hay incontables fotografías que cuentan con información exigua o de plano ninguna.

En pasadas administraciones, venturosamente, se tuvo la visión de adquirir distintos archivos y asegurar su preservación: los cinco millones de negativos de los Hermanos Mayo (resguardados en el Archivo General de la Nación desde 1982); en este último repositorio nacional se alojan algunas imágenes consultadas por el historiador en expedientes del Departamento del Trabajo. Los fondos Nacho López y Hugo Brehme, así como los 350 mil negativos del Archivo Casasola (adquiridos por el Sistema Nacional de Fototecas en 1976) se encuentran depositados en la Fototeca Nacional del INAH, sita en la ciudad de Pachuca. Igualmente, el investigador tuvo acceso al corpus de imágenes del Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Además, siguiendo al mismo escritor, algunos fotógrafos mexicanos secundaron a la familia Casasola y a los Hermanos Mayo, al conservar sus archivos para uso futuro e insistieron en su derecho

antes no conferido frente a sus patrones. Más aún, prosigue Mraz,

esta conciencia histórica también llevó a una generosidad por parte de los propios fotógrafos y de los archivos institucionales, que ha permitido a los investigadores (y jóvenes fotoperiodistas) consultar grandes cantidades de imágenes y publicarlas a precios razonables.

El historiador gráfico inicia el discurso narrativo con una reflexión general acerca del mundo hipervisual en el que está inmersa la población como resultado de la invención de “imágenes técnicas”: la fotografía, el cine, el video y la imagen digital que han transformado completamente el intercambio de información y todo el medio ambiente visual.

John plantea que si alguna vez hubo una disputa entre el lenguaje escrito y el audiovisual, esta

terminó, pues solo basta echar una mirada al mundo hipervisual de los medios modernos para saber cuál discurso ganó. John identifica la cultura visual moderna como aquella que resulta de las imágenes y los sonidos técnicos; sus rasgos característicos son la credibilidad, la difusión masiva y la creación de una cultura de las celebridades.

La gran mayoría de la gente aprende historia con imágenes; sin embargo, existen situaciones penosas: Hollywood, por ejemplo, rara vez se interesa en las opiniones que pueda recibir de los académicos para reproducir sucesos históricos, pese al hecho de que prácticamente cuatro de 10 películas están ambientadas, de acuerdo con Gart Jowett, en el pasado.

Una concepción fundamental que despliega el autor es: “Hacer historia con las fotografías y de las fotografías”. Aquí se exponen proposiciones concluyentes para interrogar a las reproducciones. Hacer historia con fotografías, significa recoger detalles de la vida cotidiana, las mentalidades, la cultura popular y distintas formas de relación entre los géneros y los estratos sociales, a partir de “rastros” del pasado que han sobrevivido debido a la capacidad de los fotógrafos de funcionar como indicadores de “lo-que-ha-sido”, lo que tendría una mayor aproximación con la historia social.

Hacer historia de las fotografías es “descifrar su significado”; idea que acarrea el conocimiento del individuo que capturó la instantánea y prefigurar la intención que lo movió; asimismo, analizar el reflejo de la mentalidad de la época cuando se fabricó la imagen, las influencias estéticas en boga, su aparición y reaparición en los medios. Este análisis estaría más ligado a la historia cultural. Con el acoplamiento de ambas perspectivas de tratamiento, la social y la cultural, el análisis sin duda se verá en mayor medida fortalecido, al mismo tiempo que ofrece nuevos modos de estudiar el pasado. En realidad, asegura el ensayista, todas las disciplinas humanísticas y sociales deberían incorporar el análisis de imágenes.

La dualidad de las fotografías ha sido motivo de reflexión para distintos autores en el transcurso del tiempo: Arnheim las describe como las dos autenticidades del medio fotográfico; Barthes sostiene el mensaje denotado y el connotado; Kossou se refiere al doble testimonio de la fotografía: la escena irreversible del pasado y la que informa acerca de su autor. Para ejemplificar el discurso de los autores citados, John Mraz se vale del libro-catálogo de la famosa exposición de John Szarkowski que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1978, intitulada de manera sugerente: *Espejos y ventanas*. El citado ftohistoriador norteamericano explica que:

En términos metafóricos, la fotografía puede verse ya sea como un *espejo* —una expresión romántica de la sensibilidad del fotógrafo tal como se proyecta en las cosas y las vistas del mundo— o como una *ventana* a través de la cual puede explorarse el mundo exterior en toda su presencia y realidad.⁴

Una fotografía de cuño eminentemente cultural que sirvió a John Mraz para hacer evidente lo anterior, es de Manuel Álvarez Bravo, quien la construyó a principios de los años veinte del siglo pasado. El distinguido fotógrafo dispuso de manera magistral un montoncito de arena y colocó unas ramitas de pino al frente: *Arena y pinitos*.

© Enrique Soto. El Cairo, 2018.



Esta composición no tendría interés alguno para el investigador social –concluye Mraz– empero,

[...] un historiador de la fotografía bien podría encontrar en ella la influencia del pictorialismo y del arte japonés, una reelaboración de un símbolo nacional (el volcán Popocatepetl) y una crítica a la imaginería pintoresca de Hugo Brehme.

En contraparte, los fotoperiodistas y documentalistas aportarán mucho más a la historia social. Este es el caso, a guisa de ejemplo, de un testimonio fotográfico capturado por el guerrerense Amando Salmerón quien alrededor de 1940 rescató la impronta africana plasmada en un grupo de chozas circulares –ahora desaparecidas– en el caserío de San Nicolás en la Costa Chica del estado sureño.

Otro poder de las fotografías es su “transparencia”. Estas imágenes muestran “realidades” y se trata de observar simplemente lo que retratan. Ahí pueden encontrarse pistas del pasado que quizá no se encuentren en otras fuentes. La stampa transparente es una vía ideal para documentar la historia social, los modos de vida, las mentalidades, las actitudes sociales y en fin la cultura vernácula, entre numerosas aplicaciones. La vastísima cantidad de representaciones que no se consulte trocará su transparencia en invisibilidad.

John Mraz resalta el vínculo insoslayable entre la luz petrificada y “aquello que fue”, aunque la realidad es mucho más compleja que su exterior. La fotografía –bosqueja el autor– puede compararse al océano:

[...] su superficie ciertamente forma parte de su realidad, pero sus profundidades son abismales y difícilmente pueden adivinarse con solo mirar la superficie.

La transparencia se halla por doquier y los veneros pueden ser tanto inagotables como de distinta índole: los álbumes familiares ofrecen invaluable datos del ayer y se pueden aprovechar aún más si se logra establecer contacto con

sus poseedores y con quienes tienen relación con ellos o con las fotos. De suma importancia también resultan las instantáneas registradas por distintos agentes sociales con fines políticos, sobre las luchas gremiales, reivindicaciones obreras y condiciones laborales. Este libro contiene visiones críticas de reproducciones que dan testimonio de variadas manifestaciones, demandas y hechos puntuales justificantes. Entre la selección solo mencionaremos algunos ejemplos: la marcha de un desconocido “Primer Regimiento de la Brigada Socialista de México, Sexo Femenil”; una foto del cuerpo desnudo e inerte de un trabajador petrolero rodeado por sus expectantes y afligidos compañeros, quienes fueron retratados por dos de sus camaradas luego de una explosión ocurrida en Tepexintla, Veracruz; y un panorama del caserío minero en Mapimí, Durango, en 1920. Esta última imagen adquiere mayor fuerza puesto que los mismos trabajadores hicieron acompañar a sus fotografías con descripciones de las míseras condiciones de vivienda que la compañía les proporcionaba; lo anterior, con el fin de sustentar su queja ante la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo. John Mraz reitera la importancia de abundar en el conocimiento del contexto en el que se ve inmersa una fotografía, y aun mejor cuando

© Enrique Soto. El Cairo, 2018.





© Enrique Soto. Asuán, 2018.

existe la posibilidad de cotejar las imágenes con escritos contemporáneos, lo cual permitirá atisbar y proporcionar elementos para la historia social.

La representación de la cultura material y la vida cotidiana también puede estar fijada en las instantáneas: la comida, la bebida, la vivienda, el transporte, etc.; estas facilitan la reconstrucción de los usos y costumbres del pasado; asimismo, permiten documentar relaciones sociales: de clase, de raza y de género, pues no solo develan su existencia sino también sus transformaciones, al igual que los cambios sufridos por el paisaje urbano/rural y el impacto ecológico. Es decir, tomar a la fotografía como fuente transversal y longitudinal: el momento, por un lado, y por otro, la sucesión de imágenes sobre la misma materia que muestren la evolución de un fenómeno social o material.

Las fotografías también pueden documentar expresiones o mentalidades particulares de quienes ahí figuran; este género resulta tentador puesto que se puede incurrir fácilmente en el análisis psicológico, con escasas posibilidades de acierto. El autor de *Retratos fotográficos*⁵ no es partidario de leer estados psicológicos en las fotografías de retrato; y lo ejemplifica de manera llana con imágenes de combatientes zapatistas en Sanborns de la ciudad de México en 1914 (no mostradas en su texto); en

una foto, sus rostros muestran la violencia, y en otra, aparecen como simples campesinos inofensivos. Pues bien, Mraz concluye lo siguiente:

Ninguna de las dos nos da la “verdad” de los zapatistas. Pero hacen algo más importante: evidencian el hecho de que esos hombres ocuparon un espacio que hasta entonces les había estado vedado.

Otra muestra es el daguerrotipo de una pareja adinerada y elegante –como solía ser el retrato en esos tiempos–, el cual llevó al autor a concebir “una idea inesperada sobre la relación entre los géneros”, en este caso: tensión, tedio, desencanto; pero es claro que esta pose pudo más bien ser el resultado del parsimonioso lapso de exposición que requería de agotadores minutos de inmovilidad para que la imagen no saliera movida. La sonrisa, ícono de felicidad, no se podía en verdad congelar.

Como muestra de la cultura popular y las actividades recreativas que se preservan, Mraz expone algunas fotografías, como la de unos trabajadores leyendo fotonovelas que es “una forma cultural que está desapareciendo ante la introducción de las redes sociales”; de talleres plagados de carteles con mujeres rubias: “lo que podría analizarse como una expresión del gusto sexual”; y la instantánea de un simpático clavado de panzazo en cualquier día domingo familiar en un club recreativo.

El autor hace una reflexión concluyente sobre algunos elementos primordiales del pasado que se conservan en las fotografías: la sola presencia de gente que no está presente en los textos escritos.

Usualmente enterrados bajo las proclamas de organismos gubernamentales masculinos, las mujeres y los niños aparecen en las fotografías para que la historia los reclame.

A diferencia de otras fuentes, la fotografía levanta a los marginados y puede ofrecer “pistas” que abran las posibilidades de investigación acerca de sucesos que no se han descubierto a partir de otros documentos.

La acción mecánica de fotografiar produce narraciones que el propio fotógrafo no tenía intención de documentar, sin embargo, un analista puede descubrir cosas invisibles para el propio autor de la imagen. Para ir más lejos, es necesario profundizar el análisis examinando la intención del fotógrafo y el medio en el cual surge la fotografía. Por ejemplo, desde el punto de vista de la historia social, la imagen más famosa de Nacho López parecería documentar un caso de relaciones de género en el México de los años cincuenta de la centuria pasada. El artista montó una provocación haciendo pasear a una bonita modelo –contratada adrede– por la calle de Madero a la sombra de la Torre Latinoamericana del otrora Distrito Federal; la toma la hizo desde la altura de su cintura y capturó una instantánea que registró a una mujer garbosa y decidida ante las miradas y actitudes de los hombres que la bordeaban. Acerca de esta composición, el historiador gráfico comenta que

[...] debemos enfocarla desde la perspectiva de la historia cultural, en donde se vuelva más importante el *cómo* la fotografía representa el piro-po y cómo esa representación encaja en la narración cultural más amplia que pone en escena. La fotografía es un retrato tajante –y frecuentemente reproducido– del machismo mexicano, una de las características definitorias de esa cultura. De hecho, yo diría que se trata de una cultura de hipermachismo [...].

En efecto, el machismo como un fenómeno cultural latino cobra interés en las investigaciones de John Mraz.

En opinión del ensayista, la “transparencia” de las fotografías en México no ha sido referente para los investigadores de las variadas especialidades de la historia; empero, un gran número de imágenes ha sido usufructuado más que nada para construir narrativas visuales “épicas, totalizadoras y oficialistas” cuya presencia en la cultura mexicana es persistente. Al respecto, Mraz ofrece una historiografía gráfica de México, materia que cuenta con una larga tradición. Este tipo de



© Enrique Soto. Asuán, 2018.

historias ilustradas remiten al culto de los líderes y sus gestas político-militares y prescinden fácilmente de los actores de base que permanecen en el anonimato: soldados, campesinos y obreros. Si bien, los catálogos fotográficos de gran formato sirven en parte a los historiadores, se tiene que ser juicioso ya que las narraciones de las historias gráficas “están hechas de machos, mitos y mentiras”. El autor se interroga:

¿Qué nos dicen esas imágenes de la historia?
Nada, pero aportan un metatexto que analizar: su insistencia visual en que la historia la hicieron (e implícitamente la siguen haciendo) los Grandes Hombres.

Las mujeres rara vez aparecen en las series fotográficas de historia, pero una imagen que suele irrumpir es la de “Adelita, la soldadera”, un mito icónico central de la lucha revolucionaria; en este aspecto, Mraz es un verdadero iconoclasta: en distintos escritos y foros encara aquella visión, y denuncia además el uso mendaz de la imagería.

Mraz dedica algunos párrafos muy interesantes acerca del desprendimiento de la historia de la fotografía de la historia del arte, y sobre el posmodernismo y la fotografía; rebatiendo el sentido



© Enrique Soto. Río Nilo, 2018.

de anteponer la teoría y excederse en cuanto posicionarse fuera de las categorías de cada disciplina. John escribe lo siguiente:

Creo que los historiadores y los historiadores del arte tienen una relación distinta con la teoría: nosotros [los primeros] la usamos como un andamio para construir la obra. Una vez terminada esta, retiramos el andamiaje teórico para que la obra pueda apreciarse mejor.

Mraz sentencia que los académicos bajo la influencia de la teoría posmoderna suelen forzar las imágenes en los moldes que sirven a sus propósitos: las fotografías se vuelven ilustraciones de sus teorías en vez de objetos de investigación.

El autor concluye su ensayo con el segmento más amplio del libro intitulado: “Fotografías históricas: géneros, funciones, métodos y poder”. En 52 páginas se ejemplifican géneros, su naturaleza,

la metodología aplicada y su relación con el poder o con intereses de diversa índole. Dichas tipologías se distinguen según el contexto histórico, el espacio geográfico, los sujetos que modelan y los que ejecutan la instantánea, las convenciones estéticas y, en fin, los usos y destino de las fotos. El mismo escritor de *México en sus imágenes*⁶ destaca la presencia de distintas naturalezas: el fotoperiodismo, la fotografía de la Revolución, la indigenista, la fotografía políticamente comprometida, la antropológica y sociológica, la fotografía familiar y paisajista, la fotografía de control, la publicitaria, la pornografía, la de modas e incluso las postales, solo por mencionar algunas que forman parte de un sinnúmero de posibilidades.

Como se vislumbró con anterioridad, Mraz ha dedicado especial atención al fotoperiodismo. Este último género ofrece la oportunidad de unir los dos polos de la fotografía: el informativo y el expresivo... una doble cámara. En la medida en que esta relación tiende hacia lo informativo, la imagen sigue siendo un documento, que es lo que ocurre

en el fotoperiodismo tradicional; por el otro lado, cuando se inclina hacia lo expresivo, se convierte en un símbolo, descontextualizado como arte. El mejor fotoperiodismo –confía el autor– se logra cuando lo expresivo y lo informativo coinciden para crear una metáfora, una imagen que aporta información sobre un suceso pero que, al mismo tiempo, encarna una fuerza estética que le permite trascender su contexto inmediato, transformando su particularidad en una representación de verdades mayores y más generales.

Para John era esencial conocer la historia de México de los años cuarenta y cincuenta, un periodo poco estudiado; era vital construir una historia de la prensa mexicana en esas décadas a partir de una bibliografía limitada. No había estudios sobre las revistas ilustradas de México, y para el efecto, el autor de *La mirada inquieta* y del libro *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano*⁷ investigó página por página las ediciones semanales por un periodo de 25 años de la revista *Hoy, Mañana y Siempre!*

Le interesaba descubrir cómo las fotografías de Nacho López se habían usado fuera de sus fotoensayos, frecuentemente sin darle crédito; además, necesitaba experimentar el contacto directo con las revistas y la oportunidad de hacer sus propios índices de los contenidos. El historiador se dio a la tarea de conceptualizar el fotoperiodismo; desarrolló el método de crear una interfase entre las intenciones de López y las de las revistas, comparando las fotografías que aquel capturó (y conservó) con las que se publicaron; también analizó el modo en que estas fueron seleccionadas, el tamaño, la ubicación o la página que se les concedían, así como los textos que las acompañaban.

En fin, John ofrece una importante reseña sobre los pasos a seguir en cuanto a la adquisición de la teoría y la práctica fundamental de las formas de analizar la fotografía documental y el fotoperiodismo. Asimismo, destaca el sentido ético que debe prevalecer en los creadores de documentos, “la primera versión de la historia”; y continúa su discurso advirtiéndole que

[...] montar escenas no se permite, como tampoco posarlas, recrearlas o “manipularlas” en un cuarto oscuro o con *PhotoShop*, pues eso sería mentir y hacer trampa.

Historiar fotografías cumple su objetivo primordial que es el de ayudar a descubrir modos en que los historiadores pueden ordenar la enorme masa de documentos históricos y cómo incorporarlos rigurosamente a la disciplina histórica; insta de manera enfática a los investigadores a valerse de las imágenes como una fuente documental que se agregue a las herramientas tradicionales de acuerdo con su pertinencia. John confiesa de manera modesta que su motivación en esta obra era “descubrir algunas de las preguntas útiles y quizá ofrecer una que otra respuesta”.

NOTAS

¹ Mraz J (2018). *Historiar fotografías*, Instituto de Investigaciones en Humanidades, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, p. 141.

² Mraz J y Mauad AM (Coords.) (2015). *Fotografía e historia*, Centro de Fotografía Ediciones, Montevideo.

³ Mraz J (2010). *Fotografiar la Revolución mexicana: compromisos e íconos*, México, INAH, 2010; *Id.*, *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons* (2012), University of Texas Press.

⁴ Szarkowski J, citado por John Mraz, *Historiar fotografías*, p. 18.

⁵ Mraz J (2017). Retratos fotográficos, en *Los mexicanos: 2500 años de retrato*, México, Fundación BBVA Bancomer, México, pp. 332-375.

⁶ *Id.* (2014). *México en sus imágenes*, Artes de México, ICSyH/BUAP y CONACULTA; e *Id.* (2009), *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, Duke University Press.

⁷ *Id.* (1996). *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, Centro de la Imagen/Conaculta/ICSyH-BUAP; *Id.* (1999), *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, Editorial Océano/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México; e *Id.* (2003), *Nacho López, Mexican Photographer*, University of Minnesota Press.

Agustín Grajales Porras
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
agusgrajalesp@hotmail.com



© Enrique Soto. Río Nilo, 2018.