

**El régimen evocativo del ensayo fotográfico documental contemporáneo en las obras de Yael Martínez (México) y Franz Krajnik (Perú)**

*The evocative regime of the contemporary documentary photo essay in the work of Yael Martínez (Mexico) and Franz Krajnik (Peru)*

**María Cecilia Larrabure Simpson**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos , Lima, Perú.

maria.larrabure@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7168-3561>

**Resumen**

Este artículo busca analizar la capacidad de la fotografía para desarrollar narrativas visuales de corte ensayístico que tienden a crear mensajes centrados en la potencia evocativa de la imagen fotográfica antes que en la informativa, aun cuando la matriz de dichas narrativas está enraizada en el documento. Estos nuevos discursos visuales, centrados prioritariamente en lo sensorial y que se han multiplicado con la llegada del presente siglo, posibilitan nuevas vías para develar los significados latentes de la imagen; aquello que no se ve pero se siente, se intuye. Los autores cuyos trabajos son materia del presente artículo organizan los elementos visuales de forma que, al ser confrontados con la mirada del otro durante el acto contemplativo, develan, a través de la evocación, los múltiples significados latentes de la imagen fotográfica relacionados, en los casos analizados, con el dolor, la pérdida y el vacío, pero también a la esperanza y la resiliencia.

**Palabras clave:** ensayo fotográfico, estética, evocación, dolor, ausencia

**Abstract**

This study aims to explain photography's capacity to develop essayistic visual narratives that tend to create messages focused on photography's evocative power rather than on its informative one, even when the matrix of such narratives is rooted in the document itself. These new visual narratives, based mainly on the sensorial power of photography and that have seen its production multiplied since the arrival of the 21<sup>st</sup> century, enable new ways of unraveling the image's latent meanings, which cannot be seen, but can be intuited. The authors whose photo essays are analyzed in this article, organize the image's visual elements in such way that when confronted with the spectator during the contemplative act, unveil, through evocation, photography's

multiple latent meanings such as, in these cases, pain, loss and emptiness, but also hope and resilience.

**Keywords:** photographic essay, aesthetic, evocation, pain, absence

**Fecha de envío:** 13/9/2021 **Fecha de aceptación:** 2/12/2021

## 1. Introducción

El género fotográfico documental está implícitamente vinculado a la fotografía de prensa desde fines del siglo XIX, cuando los litógrafos usaban fotografías como base para sus obras, pocos años antes de la llegada del fotograbado a los medios impresos, en los albores del siglo XX. Esta nueva técnica permitió la publicación de fotografías en diarios y revistas, cada vez en mayor número y tamaño. Desde entonces, hasta las primeras décadas del siglo XXI, el recorrido de la imagen documental ha sido largo y diverso; pasó de ser imagen definitoria de nuevos territorios y clasificatoria de etnias diversas a ser una imagen que informa a un público cada vez más ávido de noticias. Nace así la fotografía periodística hacia la última década del siglo XIX, imágenes que debieron ceñirse a informar sobre un hecho noticioso puntual, insertándose en un sistema de producción, difusión y recepción regido por normas editoriales y comerciales. No obstante, en la primera mitad del siglo XX, la fotografía vestirá nuevamente y, en coexistencia con la fotografía periodística, los ropajes del documental, pero renovada: la nueva concepción de la imagen documental implicará erigirse como una vía consciente de la expresión personal de un autor. Nacerá así el *ensayo fotográfico*, cuyo mensaje estará construido en mayor o menor medida desde las potencias informativa y evocativa del lenguaje fotográfico, de acuerdo con el punto de vista del fotógrafo.

El enfoque de los ensayos fotográficos documentales de corte social en Latinoamérica vendría cambiando con inusitada fuerza creativa desde, aproximadamente, fines de la primera década del presente siglo. En ese sentido, en los ensayos más recientes es notoria la priorización de estéticas y narrativas visuales centradas con mayor fuerza expresiva en el régimen evocativo de la fotografía, antes que en la tradicional potencia informativa, tan propia del género, sin que esto signifique la total ausencia de esta última. Se escogieron los ensayos *La casa que sangra* (2019) del mexicano Yael Martínez y *Uchuraccay* (2018) del peruano Franz Krajnik como materia de análisis del presente trabajo de investigación por considerar que ambos autores representan a una generación de fotógrafos jóvenes cuya mirada alcanza madurez hacia la segunda década del presente siglo y porque

ambos ensayos se constituyen como vías estéticas, informativas y sensoriales para comprender mejor las realidades mexicana y peruana. Sabemos que la violencia recorre también muchos otros países de Latinoamérica, pero se escogieron México y Perú no solo por las amplias afinidades históricas y culturales que unen ambas naciones, sino por ser civilizaciones fundacionales de la cultura en esta parte del globo. Son países en cuyos territorios han convivido en paz y en guerra diversos pueblos originarios, muchos de los cuales después de la conquista han pasado por procesos similares de aculturación y sometimiento. Esta investigación se arriesga a esbozar algunas premisas en la esperanza que permitan describir la relación entre estética y narrativa fotográfica. Se sostiene que la una es inherente a la otra y que, en esta relación de dependencia, la estética juega un papel preponderante en la transmisión del mensaje.

La fotografía documental, tal como se entiende actualmente<sup>1</sup>, tiene raíces en una práctica fotoperiodística que cambió radicalmente en la región desde la década de 1970, debido, en gran parte, a los inicios de la profesionalización de la fotografía, así como a la necesidad de documentar los convulsionados escenarios políticos y sociales regionales de entonces. Tanto en México como en el Perú, en el último tercio del siglo XX, un nutrido grupo de fotógrafos comprometidos con las luchas sociales imperantes del momento, fue incorporado a las filas de los medios de comunicación o trabajaron por la libre vendiendo sus fotografías a diarios y revistas alternativos a los medios oficiales. De esta manera, se generaron nuevas dinámicas visuales que refrescaron las páginas de los impresos con propuestas estéticas innovadoras y nuevas narrativas fotográficas, contribuyendo así a una contundente renovación de la comunicación visual. Al parecer, una de las principales motivaciones de muchos de estos fotógrafos era documentar una época política y socialmente muy convulsionada y, así, militar con sus imágenes en pro de mejorar las condiciones de vida y de trabajo de los grupos más vulnerables. Fue así como los fotógrafos estuvieron enfocados en *informar* para intentar *transformar*. Trabajaron centrados en el régimen informativo de la imagen, salvo algunas excepciones como la experiencia de *Secuencia*<sup>2</sup> en Perú y el *Taller de la Luz*<sup>3</sup> en México, entre algunos otros. En la mayoría de casos no hubo cabida para pensar en la fotografía como medio de información y como medio artístico al mismo tiempo: la cámara era un arma para la militancia política.

En ambos países, la marcada distinción entre fotoperiodistas/documentalistas y fotógrafos artistas comenzaría a atenuarse recién en la última década del siglo XX y en la primera del XXI, y, en muchos casos, inclusive desaparecería.

Los representantes del primer grupo comenzarían a trabajar con estéticas más próximas a registros evocativos, sin que eso significara apartarse completamente del régimen informativo de la fotografía, pero sí marcar una diferencia respecto a la experiencia anterior. Posteriormente, el nuevo siglo trajo consigo la posibilidad de desmarcar fronteras y que ambos grupos pudieran realizar propuestas visuales indistintamente bajo ambos sellos: *documento y arte*. Tanto la estética como la narrativa del documento buscarían una proximidad mayor al régimen evocativo de la fotografía para desarrollar discursos visuales en esa línea.

## 2. Algunas precisiones iniciales

Para una mejor comprensión, es importante tener claros los conceptos de fotografía documental y fotografía periodística. Se debe aclarar que el primer reconocimiento de la naturaleza de la fotografía fue documental; el reconocimiento de su carácter artístico vendría recién en los albores del siglo XX. Con el nacimiento del fotograbado en la última década del siglo XIX, nace la posibilidad de publicar fotografías en medios impresos. Es así como la fotografía documental obtendrá también la catalogación de fotografía de prensa, esto es, destinada a publicarse en medios de circulación regional o nacional para informar acontecimientos noticiosos. Es en ese contexto que nace la noción del reportero gráfico, quien, décadas más tarde, será conocido bajo el nombre de *fotoperiodista*. El historiador francés Pierre-Jean Amar (2000) hace una muy pertinente precisión entre la fotografía aparecida en la prensa ilustrada de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, y la práctica fotográfica conocida como fotoperiodismo, que, a partir de la tercera década del nuevo siglo, se estructuró sobre la base de series de imágenes que en conjunto cuentan una historia. Esta nueva estructura convive hasta hoy con el formato clásico de la fotografía unitaria y se le conoce como *reportaje* en el caso de historias producidas en un tiempo corto y con vínculo un tanto superficial con el sujeto fotografiado, y *ensayos fotográficos* en el caso de historias cuyo desarrollo se hace, por lo general, en un plazo de tiempo más prolongado, lo que permite establecer lazos de confianza mayores y, por lo tanto, acceder a registrar e interpretar el mundo del sujeto fotografiado con mayor profundidad y detalle. Asimismo, el historiador francés hace una interesante reflexión sobre la evolución del tratamiento de la imagen en los medios desde fines del siglo XIX:

La prensa diaria será la más reticente para utilizar la imagen fotográfica. Cuando lo hará será con imágenes únicas que servirán de ilustración a un artículo y raramente con series de imágenes reservadas

para los semanarios o para las publicaciones mensuales ilustradas [...]. Los periódicos han sido durante mucho tiempo compuestos por un “mosaico comunitario” de noticias y de imágenes; una organización arriesgada o temática se verá cuando se empezará a reflexionar sobre el impacto de la compaginación y sobre la organización formal del periódico. Esta reflexión, que empieza a principios del siglo, solo va a desarrollarse realmente después de los años 1920. Podemos fechar en este periodo el nacimiento del fotoperiodismo propiamente dicho (Amar, 2000, p. 50).

Es importante señalar que existe una delgada línea entre el concepto del reportaje y el de ensayo fotográfico documental. Muchas veces una historia que comienza con pretensiones de reportaje puede eventualmente evolucionar hacia el ensayo fotográfico. Son conceptos muy técnicos y, de cierta forma, confusos hasta hoy, inclusive para los mismos fotógrafos. Eugene Smith, fotógrafo norteamericano activo desde finales de la década de 1930 hasta la de 1970, asiduo colaborador de la revista *Life* y de la agencia Magnum, fue quien acuñó el término *ensayo fotográfico*. Smith estaba convencido de que la fotografía podía y debía ser usada para visibilizar causas sociales sin voz, a partir de ensayos fotográficos que debían ser expresivos, compasivos y profundamente humanísticos (Willumson, 1992).

Para quienes llevan algunos años en el desarrollo de este género fotográfico, se hace necesario ensayar algunas categorías para él. Están aquellos que entendemos como de corte *social*, pues visibilizan temas cotidianos que afectan la vida de las personas; este tipo de ensayo da prioridad al régimen informativo de la fotografía, sin perder por ello su capacidad evocativa. En los ensayos fotográficos documentales de corte social más recientes, hay una sana convivencia entre ambas potencias narrativas. Ya los ensayos de corte más *intimista*, que muchas veces son clasificados bajo el rótulo de *fotografía conceptual* o *artística*, priorizan el régimen evocativo de la imagen fija, desplegando su capacidad informativa en un menor grado. Se trata de contar una historia desde una óptica autoral, lo cual muchas veces implica lidiar con emociones antes que ceñirse a los datos fríos de un hecho noticioso. En ambos casos debemos estar atentos, pues el discurso fotográfico está compuesto por lo que vemos y también por lo invisible: aquello que no se ve, pero se siente, se intuye. Es necesario tener en cuenta también que toda imagen fotográfica tiene una estructura narrativa propia, simple o compleja, que actúa de manera autónoma, pero que también actúa en sinergia con otras imágenes al formar parte de un discurso visual.

Las imágenes existen para ser vistas: necesitan un espectador, alguien que las vea, las piense y las sienta. El filósofo y semiólogo francés Roland Barthes (1986) sostenía que detrás de toda imagen existe una *cadena flotante de significados*, y es cada individuo el que la detiene en función del lugar epistémico desde el que observa la imagen y la interpreta. Esto, porque la imagen, para decirlo de alguna manera, tiene vida propia; esto quiere decir que, una vez que es exhibida, el autor tiene nula influencia en lo que esta imagen evocará en el espectador. Según el filósofo y estudioso de la fotografía, el peruano Alejandro León Cannock, autores como Gilles Deleuze, Jacques Rancière y el mismo Barthes “han sostenido que las imágenes piensan en tanto son capaces de imponerse ante el sujeto y obligarlo a pensar lo impensado” (León Cannock, 2017, p. 42). Para nosotros ese “pensar lo impensado” está íntimamente vinculado con el *evocar*, con el *sentir*. El pensamiento lleva a un sentimiento que nos transporta a mundos paralelos, contruidos a partir de aquella *cadena flotante de significados* que Barthes tan oportunamente señaló y que será decodificada de acuerdo a la experiencia de vida de cada espectador.

### 3. Perú y México: contextos históricos

En octubre de 1968 el general del Ejército peruano Juan Velasco Alvarado dio un golpe de Estado, derrocó al presidente Fernando Belaunde Terry e instauró una dictadura militar de sesgo estatista. La hoja de ruta del gobierno de Velasco, denominado Plan Túpac Amaru, de corte intervencionista, preveía, entre muchas acciones, la expropiación de grandes latifundios, la estatización de los recursos mineros y la industria pesquera (pilares de la economía peruana), el control directo del Estado sobre las telecomunicaciones y, por supuesto, fuertes restricciones a la libertad de expresión, entre otras. Si bien hubo acciones positivas como la implementación de la educación bilingüe a nivel nacional o la equiparación ante la ley de los derechos de hijos legítimos y naturales, eso no le alcanzó a Velasco Alvarado para frenar el cada vez más creciente descontento popular, debido a una severa crisis financiera, política y social en cuyo contexto se realizaron diversos actos contestatarios como la toma de tierras de Andahuaylas en 1974, la emblemática huelga policial de 1975 y el paro nacional de 1977, que terminó arrinconando al gobierno de su sucesor, el también general del Ejército Francisco Morales Bermúdez, y que lo obligó a iniciar un proceso de transición democrática convocando elecciones generales en 1980. Belaunde Terry resultó ganador, pero su segundo mandato coincidió con el inicio de las acciones armadas

del grupo subversivo Sendero Luminoso, a las que se unió poco tiempo después, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA); así las cosas, el Perú de 1980 era un país cada vez más inviable. La violencia política duró tres lustros, y, según el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR)<sup>4</sup>, dejó un saldo de 69 280 muertos y desaparecidos.

En esta situación, era inevitable que muchos fotógrafos tomaran distintas posturas, motivados muchas veces por la militancia política antes que por la búsqueda de un crecimiento fotográfico a nivel personal. Los fotógrafos de los medios oficiales y oficialistas, los cuales censuraban mucho contenido, convivían con un grupo de jóvenes fotoperiodistas, muchos de ellos correligionarios del partido político de izquierda Vanguardia Revolucionaria<sup>5</sup> (VR). Al respecto de un grupo de fotógrafos que recién en 1979 tomaría el nombre colectivo de Inter-Foto, el investigador peruano Augusto del Valle opina que estos fotógrafos fueron al encuentro del acontecer noticioso bajo una mirada periodística, pero, sobre todo, activista, muy conscientes de su rol en el escenario político y social de entonces<sup>6</sup>. Gilberto Hume, Ernesto Jiménez, Carmen Barrantes, Álvaro Villarán y Elisa Alvarado, entre otros, comienzan a publicar sus fotografías desde 1978 en *Amauta, semanario de los trabajadores y de los pueblos jóvenes* (órgano de difusión de VR). Del Valle refiere que la mirada de Inter-Foto conlleva una *estética del documento*, esto es, una fotografía cuya principal característica es su carácter indicial, pues da fe de un hecho, pero también de una representación.

Por otra parte, Gilberto Hume, quien por esos años destacó por tener un ojo audaz y educado, afirma que, antes que fotógrafo, su principal motivación era la militancia política en VR. Hume distribuía *Amauta* y fue allí donde comenzó su carrera como fotoperiodista. El amor por la imagen, cuenta, vendría después<sup>7</sup>. Otro fotógrafo que en esa misma década comenzó su carrera en las trincheras izquierdistas de la revista de *Marka* fue Herman Schwarz, quien sostendría una postura claramente a favor de los movimientos sociales, pero sin militar en algún partido político. El compromiso de Schwarz siempre estuvo con la fotografía: desde joven tuvo claro que su deseo de documentar el acontecer nacional iba mucho más allá de su inclinación política. En realidad, su deseo estaba íntimamente vinculado a la posibilidad de adentrarse en el mundo del fotoperiodismo, y comprender su lenguaje y su función. Schwarz menciona que es recién cuando sus imágenes son publicadas que toma conciencia del valor de la fotografía de prensa y de sus posibles repercusiones sociales y políticas:

Cuando empiezas a publicar tus primeras fotos en prensa [...] y recibes ciertos comentarios, empiezas a tener consciencia [...] que lo que ves, tu mirada es lo que están viendo los lectores. La noción de esa ubicuidad de la imagen impresa es algo que sí fue muy consciente en mí (Schwarz, comunicación personal, 19 de diciembre de 2020).

Por otro lado, en México se vivía una autocracia presidencial desde 1930, cuando el Partido Revolucionario Institucional (PRI)<sup>8</sup> tomó el poder y poco a poco comenzó a ejercer control político absoluto de las instituciones estatales, los sindicatos y los medios de comunicación a partir de un sistema de prebendas. Como bien mencionó el premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa, en México se vivía una “dictadura perfecta”, pues el PRI se entornilló en el poder durante 70 años a través de mecanismos corruptos e ilegítimos. Hacia las últimas tres décadas del siglo veinte, el país azteca enfrentó una fuerte ola de protestas sociales, iniciadas con la Masacre de Tlatelolco, un baño de sangre durante una protesta de miles de estudiantes en el centro de la Ciudad de México. Posteriormente, la caída del muro de Berlín en 1989 simbolizó el fin del modelo socialista y de la Guerra Fría; el capitalismo se impuso como el nuevo modelo a seguir con Estados Unidos como el gran paradigma. El cientista político estadounidense Francis Fukuyama postuló esta tesis en su libro de 1992 *El fin de la historia y el último hombre*. Latinoamérica, salvo pocas excepciones como Cuba, implementó políticas económicas ortodoxas de libre mercado etiquetadas como neoliberales.

Este contexto da pie para entender la aparición en el país azteca de nuevas miradas y nuevas posturas tanto en el fotoperiodismo como en la fotografía documental. La historiadora del arte mexicana Rebeca Monroy señala que, entre las décadas de 1970 y 1980, la aparición de nuevos medios editoriales, en su mayoría opositores a la prensa oficial y “el impulso de un nuevo fotoperiodismo, conllevaron a la forja de un ejército de fotógrafos interesados en documentar la imperante realidad de los movimientos sociales de esos años” (Monroy, 2017, p. 17). Según la citada investigadora, la consigna del trabajo fotográfico periodístico-documental era crear imágenes que denunciaran la corrupción y los abusos del PRI, y que su destino fuera ser publicadas al día siguiente en las páginas del diario para el cual laboraba el fotógrafo, o simplemente ser archivadas con la intención de darle un uso posterior en exhibiciones, libros u otros. Numerosos fotógrafos trabajaban a dos cámaras: con una hacían la foto para el diario y, con la otra, la foto para sus proyectos personales, esto para no supeditar la mirada documental a los parámetros visuales<sup>9</sup> impuestos por la prensa y para tener la posibilidad de armar narrativas

de acuerdo con miradas autorales que pudieran expresarse con mayor potencia en otros formatos, como el de una galería o un fotolibro: “La intención del fotógrafo era clara: captar la imagen como testimonio de un evento, resguardar esa memoria, conservarla para un uso posterior” (Monroy, 2017, p. 18). La llegada del siglo XXI consolidó una nueva aproximación hacia la narrativa fotográfica documental: si bien hay una voluntad por parte de los jóvenes autores de trabajar con documentos indiciales<sup>10</sup>, es decir, fotografías que son testimonio de un acontecimiento, su atención está prioritariamente dirigida hacia el desarrollo de una estética que sostiene una narrativa enfocada en el régimen evocativo de la fotografía.

#### 4. Estudio de casos

La desaparición de dos de sus cuñados y la muerte de un tercero, ahorcado en la cárcel, es lo que desata en el fotógrafo mexicano Yael Martínez la urgencia de fotografiar situaciones que lo ayuden a traducir visualmente conceptos como el dolor, la ausencia y el olvido<sup>11</sup>. Los familiares de Martínez son dos de los miles de mexicanos asesinados, torturados o desaparecidos por la guerra por el control del narcotráfico en un país que comparte más de tres mil kilómetros de frontera terrestre con Estados Unidos, el más grande mercado de consumo de drogas en el mundo. Esta narcoviolencia se inició, en su forma más aguda, en 2006, cuando Felipe Calderón asumió la presidencia de México, en medio de acusaciones de supuesto fraude denunciadas por su contendor Andrés Manuel López Obrador. Calderón pensó que una manera de legitimarse era declarándole la guerra a todos los cárteles de la droga al mismo tiempo, lo cual desató una ola de violencia imparable.

Es así como Martínez intenta interpretar con su cámara el dolor de su esposa y de otros miembros de su familia. Más tarde, en una segunda fase, el fotógrafo decide trabajar con otras familias tocadas por el mismo drama en diferentes estados de México. *La casa que sangra* es el nombre de este ensayo fotográfico documental, cuya estructura parte del vínculo creado con el sujeto fotografiado a partir de una convivencia paciente y profunda, y también de un vínculo consigo mismo, pues en el caso de su propio drama familiar, Martínez fotografía escenas que vienen a su cabeza y a su corazón a partir de miedos y sueños propios o de sus familiares. El fotógrafo se autorretrata en algunas de estas escenas, realizadas de forma natural, sin ningún tipo de producción más allá de decidir el encuadre y la iluminación, hecho que le ha valido críticas acerca del carácter documental de sus imágenes. Desde una perspectiva purista, estas críticas son entendibles, pues el concepto

tradicional de documental implica un registro de la realidad “desde fuera”, es decir, el fotógrafo tan solo registra e interpreta, mas no participa de la acción en sí. El hecho de haber escogido el trabajo de Martínez como objeto de estudio para este análisis no es tan solo por compartir la temática del dolor y la ausencia con el ensayo del peruano Franz Krajnik, sino, principalmente, por ser un ensayo cuya estructura “se sale de la caja”, es decir, rompe moldes e innova. Se considera que es uno de los trabajos más representativos de una nueva corriente que, desde los inicios de la segunda década de este siglo, está cada vez más presente en el mundo de la fotografía documental contemporánea, colmándolo de propuestas disruptivas y vanguardistas.

Uchuraccay es una localidad situada a 4010 metros sobre el nivel del mar, en la provincia de Huanta, en los Andes del sur del Perú. El 26 de enero de 1983, en el marco de la guerra que el grupo subversivo Sendero Luminoso le había declarado al Estado y a los peruanos, ocho periodistas fueron asesinados en Uchuraccay a manos de los comuneros locales, en un confuso incidente en el cual, todo indica, los locales confundieron a los periodistas con terroristas. Este trágico episodio se dio en un contexto de ataques sistemáticos de senderistas a las comunidades altoandinas de Ayacucho en su afán de imponerles su autoridad. Unos días antes de producirse la masacre, los comuneros de Uchuraccay habían dado muerte a dos líderes de Sendero Luminoso y se preparaban para el contrataque, pues no estaban dispuestos a someterse. La explicación más consistente que ha quedado grabada en la memoria colectiva es que el principal motivo de la trágica muerte de los periodistas fue el fiel cumplimiento de la población local de las indicaciones que habían recibido de miembros del Ejército: todo aquel que llegara a la comunidad por vía terrestre debería ser considerado terrorista, pues los militares solo llegarían en helicóptero y uniformados. Fue así que, por más que los periodistas intentaron explicar los motivos laborales de su presencia, no hubo espacio para el diálogo, pues el miedo de ambos lados pudo más. En media hora los comuneros acabaron con la vida de los hombres de prensa. Varios de ellos purgaron prisión por esta masacre, luego de que una comisión presidida por el nobel Mario Vargas Llosa, señalara que la propia comunidad cometió el asesinato masivo. Al poco tiempo el lugar se convirtió en un pueblo fantasma por más de una década. No sería hasta 1993 que 24 familias regresarían a las zonas altas de Huanta para fundar el Nuevo Uchuraccay. Veinte años después de este retorno, en 2013, el fotógrafo peruano Franz Krajnik se propuso el reto de desarrollar un ensayo fotográfico sobre la vida de la nueva comunidad uchuraccaína y su forma de lidiar con el dolor de la ausencia. Durante cinco años viajó a la zona, desarrollando lazos de amistad y

confianza con distintos miembros de la comunidad, trabajando en profundidad temas como la resiliencia, el perdón y el olvido.

### **5. Las dinámicas de la forma como desencadenantes de la evocación**

Decidimos apostar por una lectura metodológica formal de las imágenes para poder percibir los mecanismos estéticos utilizados por ambos autores en la construcción de una narrativa visual centrada en la evocación. Para tal efecto, nos apoyamos en el trabajo de la diseñadora estadounidense Donis A. Dondis, quien, en su libro *La sintaxis de la imagen*, resalta la importancia de pensar en una *alfabetidad visual*, a partir del “aprendizaje de una sintaxis común que establezca límites constructivos acordes con los usos aceptados” (1992, p. 8). La misma autora señala lo importante que es *expandir nuestra capacidad de ver*, para así incrementar nuestra *capacidad de comprensión* de mensajes visuales y la importancia de cuidar la composición, pues esta es “el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador” (p. 16). El acto compositivo implica una serie de consideraciones como equilibrio, tensión, angulación, contraste, armonía, entre otros, siempre a partir de un *eje* que organiza la lectura de la imagen. De igual modo, señala que “independientemente de la disposición de los elementos, el ojo busca un *eje sentido* en cualquier hecho visual y dentro de un proceso incesante de establecimiento de un equilibrio relativo” (p. 21).

Es importante señalar que el análisis al cual el lector accederá en breve es una de múltiples lecturas posibles para estos grupos de fotografías. Se propone que el carácter polisémico de la fotografía *hace pensar* de maneras muy distintas y cada espectador *pensará y sentirá* de manera única e irrepetible ante la misma imagen. Para nosotros, es en este punto que yace una de las riquezas del lenguaje fotográfico: su carácter autónomo. La mirada que se posa sobre la imagen y la reacción que esta mirada genere será única y estará siempre vinculada a la experiencia de vida del espectador. Esta es una característica que la fotografía comparte con la pintura y demás artes visuales, pero cuando se trata de fotografía documental, cuando se parte de un documento indicial, el desafío del autor para guiar al espectador hacia el camino de la evocación es ciertamente complejo y desafiante, en contraposición a otros géneros artísticos como el surrealismo o el arte abstracto por ejemplo. Dicho esto, detallamos algunos de los elementos de análisis para que el lector pueda seguir con mayor facilidad el raciocinio de la autora:





En un primer nivel representativo, lo que vemos en la imagen es la figura de un hombre lanzando al aire a una niña, cuyas sombras se proyectan en la pared tras ellos (figura 4a). El eje está centrado, pero hay una tensión con el tercio donde están las sombras, que hace con que la mirada se torne, hasta un cierto punto, comparativa, pues en el primer acto contemplativo la imagen nos fuerza a recorrerla de forma circular repetitivamente (figura 4b). No obstante, esta es una sensación inicial y temporal, pasada la cual ambos grupos adquieren distintas interpretaciones. *A priori*, la carga informativa principal se localiza en el centro y coincide con el *eje sentido* que refiere Dondis, mientras que las sombras constituyen una puerta abierta en dos direcciones: están en el tercio por donde comenzamos a mirar, a escudriñar la imagen y, al mismo tiempo, es el elemento visual que nos remite directamente al régimen evocativo de la fotografía. Sabemos, por información proporcionada por el autor, que esta serie fue iniciada después de la desaparición y muerte de familiares del fotógrafo a manos del narcotráfico y que esta imagen en particular es un ejercicio con su pequeña hija para intentar enseñarle a perder el miedo al *vacío*, a la *oscuridad*. Lo sintomático es que la sombra proyectada de la niña evoque, entre otras sensaciones, una figura colgada, tal y como murió el tercer cuñado de Martínez en la cárcel. Por supuesto que esta es una apreciación muy personal que no pretendemos generalizar, pero que cobra validez en tanto es el resultado de nuestra percepción inicial a partir de un primer acto contemplativo. Resaltamos que la forma nos remite directamente a la sensación, terreno de la potencia evocativa de la fotografía. Se trata de un cierto lirismo que surge de la estética de la imagen y que está intrínsecamente vinculado a sensaciones que podrían desencadenar diversas emociones en el espectador a partir del tema del dolor y la ausencia. A esta posibilidad de liberar sensaciones y emociones nos referimos cuando hablamos de *significados latentes* de la imagen fotográfica. ¿Acaso no tenemos todos en la memoria imágenes que nos han marcado porque han despertado en nuestro interior sensaciones y emociones muchas veces dormidas u olvidadas? ¿Pueden las imágenes *perturbarnos*? Pensamos que sí y que esa perturbación es un movimiento dinámico que desencadena lo sensorial a partir de la evocación, como si se estuviera pelando capas de una cebolla y al llegar a su centro hay algo que estalla dentro del espectador. ¿Será ese *algo* la emoción? ¿O tal vez la conmoción? La fotografía tiene el poder de conmover a niveles profundos; crea conexiones sensoriales con la experiencia de vida del espectador y resuenan en él emociones que salen a la luz cuando la imagen es confrontada.

## Fotografía 2



Figura 5a

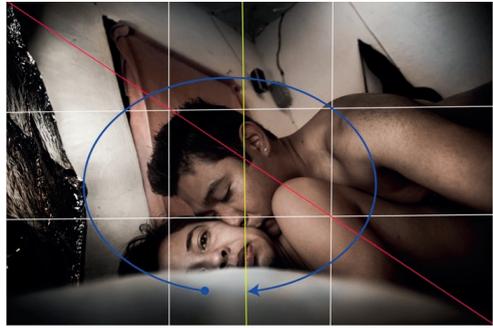


Figura 5b

Esta fotografía es la representación de Martínez y su esposa Luz en un momento íntimo, y, al mismo tiempo, es también la representación de la tristeza y el consuelo, así como de la ausencia y la presencia (figura 5a). El eje está centrado en el tercio intermedio de la imagen; hay una tensión entre la actitud del hombre y la mirada perdida de la mujer que, aunado al rictus de sus labios, conforman lo que Roland Barthes denominó el *Punctum*: ese azar que surge de la fotografía y que, como una flecha, despierta sentimientos, llevando al espectador al terreno de lo sensorial. La diagonal que atraviesa la foto crea una segunda tensión que potencia el régimen evocativo de la imagen, pues fuerza la mirada repetidamente hacia el gesto de ambos personajes, abriendo una puerta a emociones diversas y universales como el amor que acoge y el miedo que perturba (figura 5b).

## Fotografía 3



Figura 6a

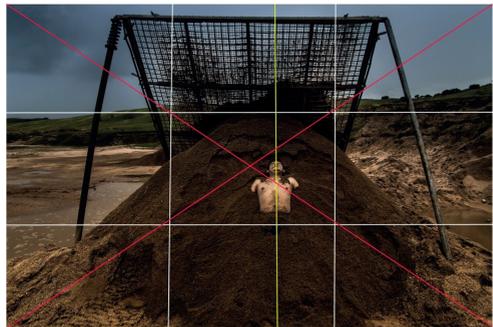


Figura 6b

Martínez se entierra en un montículo de arena dejando visible tan solo su torso, rostro y dos pedazos pequeños de sus brazos, transmitiendo una sensación de mutilación (figura 6a). El eje no está totalmente centrado, sino que está ligeramente hacia la derecha de la imagen, creando una tensión que evidencia una ligera falta de equilibrio, elemento que potencia la sensación perturbadora de la fotografía, a nuestro entender. Las diagonales que atraviesan la imagen reforzarían el carácter poético del elemento visual que atrae la mirada de forma inmediata: la mitad superior del cuerpo de un hombre que aparece mutilado, tal como mutilados están su círculo familiar y sus sentimientos (figura 6b). Un torso con rostro que mira al cielo como buscando respuestas, buscando entender por qué la muerte llegó tan temprano y tan violentamente para segar una vida y dejar en suspenso otras dos; un torso y un rostro que parecen preguntarse por qué La Santísima<sup>12</sup> enterró a su familia en un profundo dolor y en una convivencia asfixiante con la ausencia y el vacío. A diferencia de las fotografías 1 y 2, esta no tiene una lectura circular; la mirada se sitúa sobre el eje y difícilmente abandonará la visión de ese cuerpo mutilado. Es una imagen que interpela, que remece, que siembra dudas y que se adentra en el corazón a partir de una contemplación catastrofista. Se trata de una imagen difícil de olvidar; ¿es acaso una imagen provocadora, proclive a desatar tormentas emocionales internas? ¿En este caso, corroboramos que la forma conduce a la evocación? ¿Y esas sensaciones evocadas cuanto de común tendrán en los espectadores y cuanto de particular? Estos cuestionamientos surgen a partir de nuestro análisis y los dejamos como hilos conductores para futuras investigaciones. *La casa que sangra* es un intento de redención, una posible vía ocular para procesar y extirpar dolores, para encontrar luz donde reina la oscuridad, amor donde solo hay desconsuelo y armonía donde el vacío acaba con toda posibilidad de equilibrio vital.

## 5.2. *Uchuraccay* de Franz Krajnik (Perú)

### Fotografía 1



Figura 7a

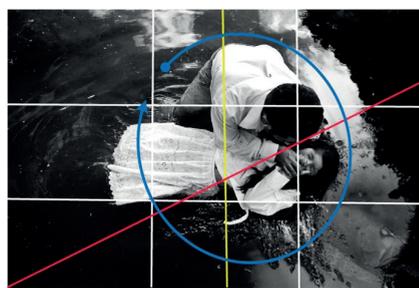


Figura 7b

La estructura de esta fotografía es armónica a pesar de que el *punctum* de la imagen (las manos y el gesto en los ojos de la niña) se localiza en el límite de los tercios intermedio y derecho de la imagen y cerca, pero no coincidente, con algún vértice<sup>13</sup> (figura 7a). La imagen gira en torno a un eje central que organiza los elementos equilibradamente; en un primer momento se recorre la imagen de izquierda a derecha, siguiendo el trazo de una diagonal que cruza la mirada por entre ambos rostros, y en un segundo momento los ojos recorren la parte central de la fotografía en forma circular, en una línea infinita que siempre remite a las manos y al gesto de la niña, como si se tratara del círculo infinito del nacer y morir (figura 7b). Según la tradición religiosa, el Bautismo es la puerta de entrada a una *nueva vida* en la cual se renace en Cristo. Entrar al agua y salir renovado, morir para abrazar un nuevo ciclo vital. Bien dice el estudioso español Juan Plazaola: “el sentimiento estético es una experiencia vivida individualmente, y, con todo, es inconcebible si no es como fruto de una cultura *social*” (1973, p. 307). El fotógrafo no es ajeno a las prácticas religiosas de la comunidad, independientemente de si este comparte o no la opción religiosa de la misma. Dichas prácticas son parte de una cultura mayor en la cual el fotógrafo también está inserto; Krajnik se vale de ese conocimiento personal para desarrollar una estética que nos habla de fe y de deseo vital como características del alma humana.

## Fotografía 2



Figura 8a

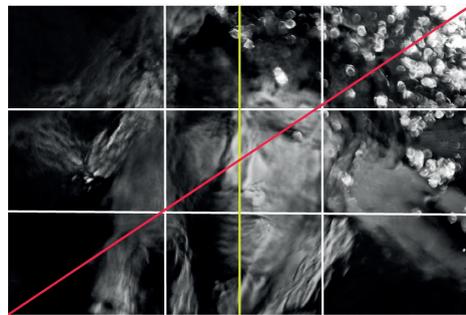


Figura 8b

La imagen de un comunero a través de un bloque de hielo nos permite hablar de representaciones reales pero inexactas; su resultado plástico es fruto del azar que está bajo control de la naturaleza y no del hombre. El reflejo del comunero está perfectamente ubicado en el centro de la imagen (figura 8a). El eje está centrado y divide la imagen en dos partes simétricas en tamaño, mas no en contenido. El

lado izquierdo del rostro tiene mayor definición, podemos ver inclusive un brillo en el ojo izquierdo; el lado derecho, en cambio, pierde definición por la poca luz y el devenir del agua, pero percibimos un ojo y una nariz aguileña. La boca parece replicarse infinitamente, como en un continuo hablar. Nuestra mirada recorre la imagen en una diagonal que crea una tensión perfecta al realzar en el canto superior derecho un grupo de gotas que brilla al sol, enmarcando el rostro como si fuera un torrente de estrellas (figura 8b). En esta imagen el hombre es y no es al mismo tiempo; esto lleva a reflexionar sobre el no tiempo y el no lugar. Lo único tangible es el aquí y el ahora.

### Fotografía 3



Figura 9a

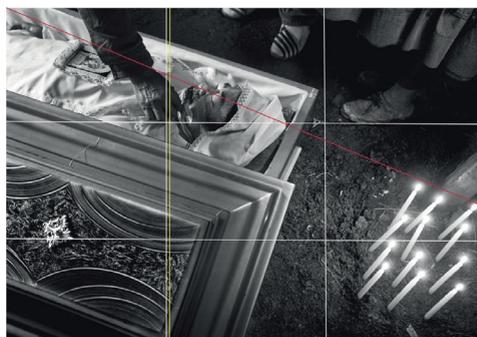


Figura 9b

La imagen final de la serie de Krajnik remite directamente al *continuum* vida-muerte. Un ataúd de madera tallada, un cadáver, una mano que acomoda una tela sobre el rostro del fallecido, velas y pies calzados con tallas pequeñas (figura 9a), probablemente todo lo contrario al trato que tuvieron los cadáveres de los ocho periodistas asesinados por comuneros uchuraccaínos en 1983. El rostro del cadáver está ubicado en el tercio superior, próximo a un vértice; la mano que arregla la tela como si lo acariciara se localiza sobre el vértice. El eje está hacia la izquierda de la imagen y el encuadre no está recto con el horizonte, sino más bien torcido hacia la derecha. Las velas de la esquina inferior derecha sirven de contrapeso a la mano y el rostro del cadáver. El ojo recorre la imagen en una diagonal desde la esquina superior izquierda hacia el segundo cuadrante del tercer tercio hacia la derecha, pasando directamente sobre la mano y el rostro (nuestro *punctum*) de los sujetos fotografiados (figura 9b).

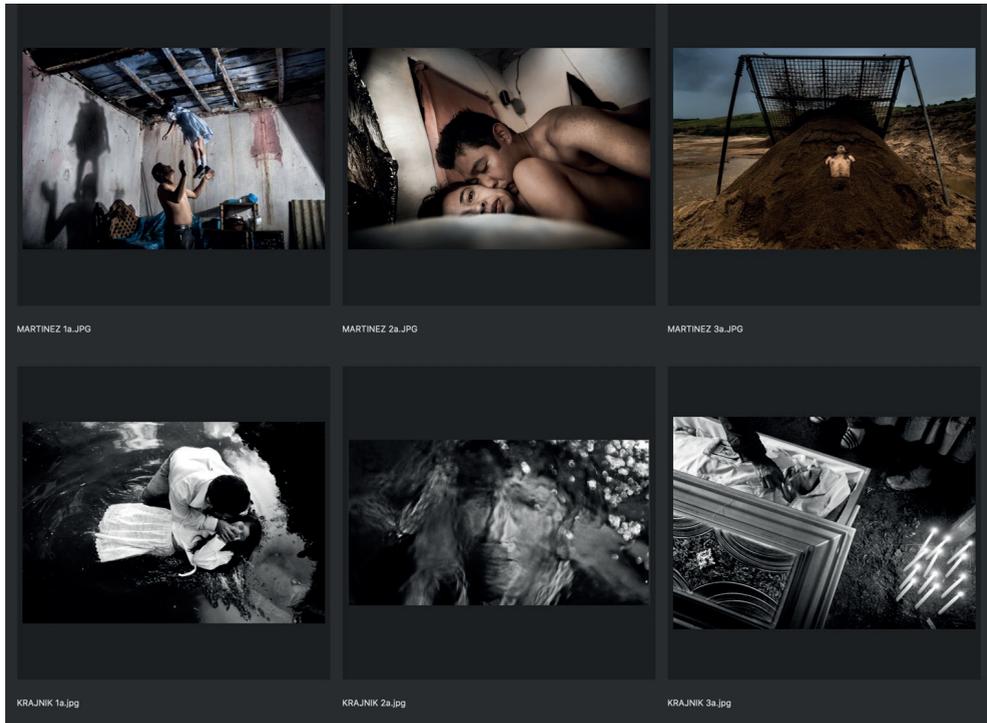


Figura 10

Para finalizar, es importante *visualizar* las imágenes en un esquema comparativo. Las imágenes señalizadas como “1a” están centradas y tienen lecturas circulares que potencian el régimen sensorial; ambas sostienen una tensión que se percibe en una clara diagonal desde la esquina inferior izquierda hacia la esquina superior derecha, aunque en la fotografía de Krajnik esa tensión es menor y la imagen no es ambigua, como si lo es la fotografía de Martínez. En lo que corresponde a las imágenes señalizadas como “2a”, ambas estructuras están basadas en una estética del desasosiego; esto es, en el caso de Martínez, el desenfoco de la cama en primer plano, aunado a la mirada inexpresiva de la mujer y al gesto absolutamente expresivo del hombre, dan la sensación de una demanda y una oferta de protección, pero sin la seguridad que esta se concrete. Asimismo, la foto de Krajnik es un rostro sin identidad clara que nos habla de indefinición, de incertidumbre, lo que es y al mismo tiempo no es. Las fotos finales, marcadas como “3a”, son las más definidas de la serie a nivel temático y a nivel formal. Evocan claramente la muerte, el dolor, la ausencia. La de Martínez ofrece una

sensación de mutilación tan abrumadora que difícilmente podemos recuperarnos de su visión; es una imagen que nos acompañará por mucho tiempo. Ya la de Krajnik, si bien es menos metafórica, es clara en señalar una ruta sobre la forma correcta de como despedir un cuerpo por el cual, poco tiempo atrás, fluía vida. Se escogieron estas tres fotografías de cada ensayo fotográfico porque se considera que ayudan a comprender rápidamente el esquema analítico planteado: se parte de lo tangible para sentir lo intangible<sup>14</sup>, en un intento de percibir lo que no se ve, pero se piensa y se siente, a partir del recorrido de la senda documental.



Figura 11. Libro *La casa que sangra* de Yael Martínez (2019)

Figura 12. Libro *Uchuraccay* de Franz Krajnik (2018)

## 5. Conclusiones

El género fotográfico documental, tal como se entiende hoy, está íntimamente vinculado a la realidad histórica, política, económica y social del mundo. La aparición de la fotografía periodística en medios desde la década de 1930, aproximadamente, selló de manera definitiva el pacto entre imagen y verosimilitud. Así, en el último tercio del siglo XX, toda una legión de fotógrafos tanto en México como en el Perú se abocó a fotografiar los hechos sociales, políticos y económicos que marcaron los destinos de ambos países. En México hubo una dominancia de la imagen documental frente a la conceptual y sería recién hacia la década de 1990 que algunos jóvenes fotógrafos cansados de dicha hegemonía romperían esquemas y presentarían propuestas más intimistas. En el Perú, desde la década de 1970, hubo una convivencia constante entre fotoperiodistas y fotógrafos artistas. Este fue el terreno fértil en el que brotó la semilla del ensayo fotográfico documental, el cual, en la década de 1990, estaría estructurado en mayor grado dentro de los parámetros del régimen informativo de la fotografía, mientras que,

a partir de la primera década del siglo XXI, se decantaría, prioritariamente, por el régimen evocativo de la misma.

La potencia evocativa de la fotografía se ha impuesto con el nuevo milenio en una gran mayoría de ensayos fotográficos documentales alrededor del mundo. La decisión estética del autor de priorizar lo sensorial en su mensaje visual antes que lo factual es fundamental para comprender la creación de narrativas que, en el caso de historias relacionadas con la violencia, podrían potenciar la sensación de pérdida y desasosiego que esta causa.

¿Existe una estética de la evocación? Se cree que sí; tanto Martínez como Krajnik se valen de recursos visuales (abren puertas a partir de desenfoques, movimientos de cámara, estudio de la luz y utilización de símbolos, por citar solo algunos) que, una vez que la imagen es confrontada, son fundamentales para evocar en el espectador *sensaciones* y *sentimientos* que podrían llevar a descubrir los múltiples significados latentes de la imagen fotográfica. Siendo el acto contemplativo absolutamente dependiente de la experiencia personal del espectador, queda claro que cada vez que la imagen sea confrontada se desencadenarán nuevas experiencias sensoriales, esto debido al carácter polisémico de la imagen.

Finalmente, es importante señalar que la forma tangible, la composición de los elementos visuales, es determinante: el espectador recorre la imagen a partir de una lógica propuesta por la propia imagen y de acuerdo con su experiencia visual educativa. Desencadena así procesos de identificación, atracción, rechazo, sorpresa, entre otros, que podrían conllevar a distintas percepciones sensoriales. No todas las imágenes demandarán lecturas circulares, ni todas las miradas decidirán recorrer de esa manera las fotografías; si bien el acto contemplativo es personal, hay ciertas reglas compositivas universales que captamos a partir de una experiencia socioeducativa colectiva. En ese sentido, una vez que la obra fotográfica es contemplada, cobra vida propia y, parafraseando a León Cannock, *piensa y hace pensar*. Ese pensamiento está irremediabilmente vinculado a lo sensorial, siendo así la fotografía un vehículo continuo de éxtasis y catarsis.

## Notas

- 1 En sentido estricto, la fotografía siempre es documental, pues documenta un momento histórico, cronológico. Sin embargo, el término documental se acuñará recién en las primeras décadas del siglo XX, y el concepto tal como lo conocemos hoy se lo debemos al desarrollo del fotoperiodismo a partir de las décadas de 1920 y 1930. Hoy, lo que entendemos por fotografía documental no es únicamente un

registro fidedigno de la realidad tal cual es, sino además, un registro realizado a partir de un punto de vista autoral, con matices sensoriales diversos. En la primera mitad del siglo XX surge el documentalismo conceptual, que busca contar algo desde un concepto que puede estar vinculado a lo emocional. En esta corriente, el documentalismo ya no está necesariamente atado a su característica indicial, el autor se mueve con mayor libertad: su obra se basa en un concepto, a partir del cual puede o no trabajar con la potencia testimonial de la fotografía.

- 2 Secuencia fue un grupo de fotografía liderado por Fernando La Rosa y conformado por Billy Hare, Javier Silva, Mariella Agois, Roberto Fantozzi, Mario Montalbetti, Alberto Jara, Javier Ferrand, María Cecilia Piazza, Mariano Zuzunaga, Vitali Levi, Enrique Norman y Fernando de Trazegnies. La principal motivación para abrir un espacio con estas características fue difundir un arte cuya vasta tradición en el Perú se interrumpió en la década de 1940, y llenar un vacío para una juventud ansiosa de adquirir conocimientos de lenguaje fotográfico que en ese momento eran casi inexistentes en el país.
- 3 El Taller de la Luz fue una experiencia colectiva de fotografía artística o intimista conformada por los fotógrafos mexicanos Lourdes Almeida, Javier Hinojosa y Gerardo Sutter en la década de 1980.
- 4 La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) fue creada en 2011, en un difícil contexto político, luego de que el presidente Alberto Fujimori abandonara el país rumbo al Japón y durante el gobierno transicional de Valentín Paniagua. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- 5 Vanguardia Revolucionaria, partido político peruano fundado en 1965, de tendencia marxista.
- 6 Augusto del Valle, comunicación personal, 21 de diciembre de 2020.
- 7 Gilberto Hume, comunicación personal, 19 de diciembre de 2020.
- 8 El Partido Revolucionario Institucional, conocido por sus siglas PRI, nace en 1929, y gobernó México entre 1930 y 2000. Inicialmente, el PRI fue un partido de ideología cercana al socialismo, pero después de casi 55 años en el poder, durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, en 1988, dio un giro hacia el neoliberalismo.
- 9 Los diarios tienen ciertos parámetros visuales que los fotógrafos deben respetar: la censura política de acuerdo con la tendencia ideológica del medio sería el primero; la diagramación, que pasó de ser manual e intuitiva, a ser absolutamente mecánica, regida por moldes preestablecidos, en los que muchas veces no calzan las fotografías tal y como las envía el fotógrafo, debiendo sufrir ciertos “cortes” o mutilaciones para encajar. Esto, por supuesto, conlleva a una pérdida de la mirada y el sentido con los cuales fue tomada dicha fotografía.

- 10 El documento ídicial o índice, también conocido como imagen-trazo, es aquel que es prueba fehaciente del hecho fotografiado, en tanto es el resultado físico de la impresión de rayos de luz sobre una superficie emulsionada con una solución de sales de plata (en el caso de la fotografía análoga). En el caso de la fotografía digital la idea es transportada a bites, sensor y tarjeta de memoria, y, por supuesto, con esta nueva tecnología se abre una gigantesca compuerta para la manipulación de los hechos reales, lo que conlleva a una discusión ética, también enorme, sobre los límites de dicha manipulación en aras de conservar la veracidad de la imagen.
- 11 Yael Martínez, comunicación personal, 22 de diciembre de 2020.
- 12 La Santísima es una denominación alterna del culto mexicano conocido como La Santa Muerte, culto religioso popular prohibido por la Iglesia católica, pero que se practica en muchas localidades de México. Se trata de la veneración a la imagen de un esqueleto (no real) vestido a la usanza de la Virgen María, sosteniendo una guadaña en la mano derecha y un globo terráqueo en la izquierda, aunque también puede sostener una balanza en la mano derecha.
- 13 La ley de los tercios en fotografía indica que la imagen gana fuerza cuando algún elemento está situado sobre alguno de los vértices confluentes de los tercios.
- 14 La forma visual es uno de los caminos para alcanzar la evocación y sentirla plenamente, tal y como podría serlo la música, la literatura o la gastronomía. Hay múltiples ejemplos de esta potencia evocativa en las artes: está el *Guernica* de Picasso, las sinfonías de Beethoven, las *Cuatro estaciones* de Vivaldi, *El nacimiento de Venus* de Botticelli, la *Pietà* de Miguel Ángel, entre muchísimas otras obras cuyas formas tangibles conducen hacia lo que no se ve, pero se evoca y conmueve. En ese sentido, la fotografía es poesía pura que, al ser develada, se muestra con inusitada potencia para gozo y sorpresa del espectador.

### **Contribución del autor**

María Cecilia Larrabure Simpson ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

### **Fuente de financiamiento**

La investigación fue autofinanciada.

### **Conflictos de interés**

Ninguno.

## Trayectoria académica

María Cecilia Larrabure Simpson es fotógrafa e investigadora de la fotografía. Estudios: Bachiller en Periodismo – PUC (Belo Horizonte, Brasil / 1990), Posgrado en Fotoperiodismo - Universidad Autónoma de Bellaterra (Barcelona, 1999), Postulante al grado de Magíster en Historia del Arte Peruano y Latinoamericano en la UNMSM (Perú, 2021). Experiencia Laboral: Fotógrafa, investigadora de la fotografía y curadora independiente (Perú, 2012 – 2021), Editora regional para América Latina y el Caribe para la agencia de noticias *The Associated Press* (México 2007-2012), Corresponsal para Sudamérica de la agencia fotográfica estadounidense *World Pictures News* (2004-2007), Fotoperiodista y editora diario *El Comercio* (Perú 1993-2004), Fotoperiodista diario *Hoje em Dia* (Belo Horizonte, Brasil -1990 – 1993).

## Referencias bibliográficas

- Amar, P. J. (2000). *Le photojournalisme*. Nathan Université.
- Ávila Cano, J. A. (2017). *El ensayo fotográfico. Entre demandas documentales y aspiraciones estéticas. Un estudio de caso: habitar la oscuridad*. [Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México]. [https://www.academia.edu/41586624/El\\_ensayo\\_fotografico\\_entre\\_demandas\\_documentales\\_y\\_aspiraciones\\_esteticas\\_Un\\_estudio\\_de\\_caso\\_Habitar\\_la\\_oscuridad\\_de\\_Marco\\_Antonio\\_Cruz](https://www.academia.edu/41586624/El_ensayo_fotografico_entre_demandas_documentales_y_aspiraciones_esteticas_Un_estudio_de_caso_Habitar_la_oscuridad_de_Marco_Antonio_Cruz)
- Anza, A. L. (2016). La casa que sangra. *Revista Cuarto Oscuro*, 141, 8-23.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós.
- Berger, J. (2017). *Para entender la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- De La Peña, I. (2008). *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. Editorial Siglo XXI.
- Del Valle, A. (2020). *Inter-Foto (1979-1980). Memoria y fotografía social, la irrupción de un nuevo sujeto*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Dondis, D. A. (1992). *La sintaxis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili. [https://jenydreher.files.wordpress.com/2013/05/la\\_sintaxis\\_de\\_la\\_imagen.pdf](https://jenydreher.files.wordpress.com/2013/05/la_sintaxis_de_la_imagen.pdf)
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Paidós.
- Escalante Gonzalbo, P., García Martínez, B., Jáuregui, L., Vázquez, J. Z., Speckman Guerra, E., Garcíadiego, J., Aboites Aguilar, L. (2004). *Historia mínima de México*. El Colegio de México.

- Franklin, S. (2016). *The documentary impulse*. Phaidon.
- Freundt, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili.
- Garay, A. y Villacorta, J. (2016). El origen y desarrollo de la noción del reportero gráfico en el Perú y la visualidad del territorio a inicios del siglo XX. *Revista Diálogo Andino*, 50, 99-113. <https://www.redalyc.org/pdf/3713/371346599008.pdf>
- García Krinsky, E. C. (2006). *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Lunwerg.
- Gautreau, M. (2015). La fotografía de la Revolución mexicana: ¿el nacimiento de un fotoperiodismo mexicano? *L'Ordinaire des Amériques*, 219. <https://doi.org/10.4000/orda.2093>
- Krajnik, F. (2018). *Uchuraccay*. Fondo Editorial de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. <http://dx.doi.org/10.19083/978-612-318-123-9>
- León Cannock, A. (2017). El pensamiento de las imágenes. Anotaciones sobre la performatividad de las imágenes y el arte contemporáneo. En *Artículos de investigación sobre fotografía*. Centro de Fotografía de Montevideo.
- Majluf, N. y Wuffarden, E. (1997). *Documentos: tres décadas de fotografía en el Perú, 1960-1990*. Museo de Arte de Lima.
- Martínez, Y. (2019). *La casa que sangra*. KWAY Ediciones.
- Monroy Nasr, R. (2017). *Con el deseo en la piel, Un episodio de la fotografía documental a fines del siglo XX*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Plazaola, J. (1973). *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- Ritchin, F. (2009). *Después de la fotografía*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sutherland, P. (2016). The Photo Essay. *Visual Anthropology Review*, 32(2), 115-121. <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/10525/>
- Vásquez Escalona, A. (2011). El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. *Quórum Académico*, 8(16), 301-314. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3865249>
- Willumson, G. (1992). *W. Eugene Smith and the photographic essay*. University Press.

