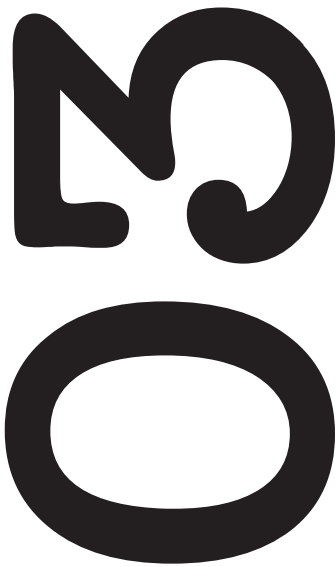


Luz Marina Castillo Astudillo
<https://orcid.org/0000-0003-1672-3425>

Fotoperiodismo, cultura y construcción de la memoria colectiva



- 129** Dilucidaciones teóricas y
conceptuales sobre la fotografía
- 143** Fotoperiodismo: Historia y memoria
- 146** Referencias

Los discursos articulados en torno a la fotografía son bastante heterogéneos. Desde su nacimiento hasta la actualidad, se han planteado reflexiones sociológicas, antropológicas, psicoanalíticas y semiológicas. La imagen fotográfica ha desplegado una gran fascinación entre los espectadores a lo largo de la historia, en este sentido, su impacto en la sociedad es innegable.

La fotografía como producto cultural ha evolucionado con el paso del tiempo. Hoy en día lo visual se impone como vehículo para comunicar, esto se evidencia radicalmente en el periodismo gráfico, en la publicidad, en el marketing y en los ecosistemas digitales, donde tienen lugar nuevas dinámicas de interacción social.

Desde una perspectiva sociológica, la fotografía puede entenderse como una práctica social emparentada con un extenso linaje integrado por el cine, la televisión y, más recientemente, las redes sociales. En este sentido, es importante citar a Mraz y Mauad (2015), quienes aseveran que la fotografía “ha redefinido el intercambio de información y el modo mismo en que entendemos el mundo” (p. 7). Esta redefinición o reacomodo de nuestra manera de interpretar la realidad se presenta además como un desafío que invita a la reflexión. Actualmente, el bombardeo visual y gráfico en las diferentes plataformas digitales pone de relieve una enorme competencia entre marcas, empresas e *influencers* que tienen por objetivo central captar la atención de las personas. Lo visual se impone con la intención de captar, cautivar, entretener e informar.

Con respecto a relevancia de las fotografías, Mraz y Mauad (2015) sostienen que:

Reflejan cómo pensamos, pero también podrían conformar las estructuras a través de las cuales percibimos. Las imágenes técnicas, que aparentemente se limitan a ofrecer ventanas a la realidad, son fundamentales para enseñarle a la gente a entender su situación de maneras particulares. Sin embargo, pese a su centralidad en el conocimiento moderno —que las ciencias reconocen ampliamente—, cuando los estudiosos de las humanidades y ciencias sociales hablan de fotografía (si es que alguna vez lo hacen), en general se refieren a ella como una expresión esotérica ubicada en los bordes de lo marginal, más que como una herramienta para entender con mayor profundidad nuestra situación. (p. 7)

La crítica que exponen Mraz y Mauad (2015) parte específicamente del poco o insuficiente interés que la fotografía ha despertado en los círculos académicos y entre los intelectuales, particularmente, en el contexto latinoamericano. Asimismo, los autores destacan el hecho de la escasez de instituciones y programas académicos centrados en la fotografía. Si bien hay una amplia producción de manuales y libros especializados, la fotografía debería ser fundamental para comprender el mundo —nuestro mundo—. No obstante, hay avances importantes en la academia, específicamente en países como Brasil y México, donde se han desarrollado programas de estudio de pregrado y de posgrado enfocados en la fotografía como objeto de estudio y como instrumento de análisis.

La fotografía no solo es una manera de leer a la sociedad, es también una manera de construir nuestra historia, esa historia cultural con una dimensión política que no puede ser ignorada. La fotografía y el fotoperiodismo, en particular, constituyen relatos, discursos y, a la vez, testimonios que permiten constatar lo que una vez fue y desde esta constatación de la imagen fotográfica –y a partir de ella– también es posible la construcción de la memoria colectiva. En el contexto ecuatoriano, destacan grandes fotógrafos como Vicente Tello y, más recientemente, César Morejón, Geovanny Villegas y Misha Vallejo cuyos legados tienen una enorme relevancia en el presente y para la posteridad. A propósito de esta reflexión sobre la importancia vertebral de la fotografía, es oportuno hacer referencia a una puntualización fundamental en su definición que sirve de soporte a los argumentos de Barthes (2003), quien asevera que:

La fotografía es una imagen sin código -incluso si como es evidente, hay códigos que modifican su lectura-, no toman en absoluto la foto como una «copia» de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado*: una *magia*, no un arte. Interrogarse sobre si la fotografía es analógica o codificada no es una vía adecuada para el análisis. Lo importante es que una foto posea una fuerza constatativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo. Desde un 'punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación. (pp. 154-155)

Barthes (2003) sostiene, en primer lugar, que la fotografía no es una copia de la realidad, es decir, no es un calco del objeto, hecho, persona o acontecimiento captados por la cámara, por el lente y la mirada del fotógrafo. En segundo lugar, el autor destaca que el carácter constatativo concierne al tiempo, en otras palabras, a lo real del pasado que fue captado, capturado. Cabe hacer una observación importante, lo que hace singular la aproximación de Barthes (2003) es que no focaliza su reflexión sobre los aspectos técnicos como los ángulos, los planos o los encuadres que, a mayor o menor detalle, han sido abordados en los manuales o libros especializados, sino que más bien explora el tema desde una perspectiva semiológica, donde se estudia la fotografía a partir de lo que produce en el espectador, de la sensación, la reacción, el sentido o los diversos sentidos que se derivan de ese encuentro entre el sujeto que observa y lo observado en la fotografía. La pertinencia de los planteamientos de Barthes (2003) hacen posible el abordaje del fotoperiodismo con su fuerza constatativa, noción fundamental para comprender el fotoperiodismo y su trascendencia en la construcción de la memoria colectiva.

Este libro se enfoca precisamente en la trascendencia del fotoperiodismo de Vicente Tello, figura ineludible de la comunicación en el Azuay, quien destacó por su trabajo intenso y prolífico y cuya labor pone en evidencia su gran sentido de compromiso ético y político frente a los problemas sociales del contexto histórico en el cual tuvo que desarrollar su carrera. Asimismo, es importante señalar que su aporte al

fotoperiodismo azuayo constituye un ejemplo a seguir y un referente inevitable en el proceso de la construcción de la memoria colectiva de los ecuatorianos.

Uno de los principales aportes de este trabajo es su abordaje minucioso y descriptivo de algunos ejes temáticos presentes en el fotoperiodismo de Vicente Tello, lo que despliega un espacio para la exploración, el diálogo, la reflexión y el ejercicio de la lectura crítica, que permitan volver la mirada al pasado para comprender mejor el presente, recuperar esa memoria compartida por los azuayos y que el fotoperiodismo de Vicente Tello ha resguardado a través de su legado.

Dilucidaciones teóricas
y conceptuales sobre
la fotografía

Fotografía documental, periodismo fotográfico, periodismo gráfico y reportaje fotográfico son algunas de las denominaciones más frecuentes que se emplean para hacer referencia al fotoperiodismo. No obstante, algunos autores establecen diferenciaciones importantes entre las nociones de fotografía documental y fotografía periodística. Con respecto a la primera, Pazos (2020) expone que:

No pretende registrar un hecho aislado en una imagen, sino que busca registrar la manera en la cual se desarrolló dentro de un transcurso de tiempo determinado de un evento específico. Cabe recalcar en este punto que estas características no se encuentran escritas en piedra y que probablemente no formarán parte de todos los proyectos de fotografía, pero es importante recordar que puede describirse como una característica distintiva para producir fotografías de este tipo. (p. 18)

En contraste, Pazos (2020) explica que la fotografía periodística o periodismo fotográfico busca articular una historia sobre la base de una imagen fotográfica integrada por diferentes elementos que comunican concreta y completamente un solo relato.

Teniendo esto en cuenta, es fundamental establecer las precisiones teóricas y conceptuales necesarias para la comprensión del fotoperiodismo y su relevancia en la construcción de la memoria colectiva. Antes de reflexionar sobre las distintas concepciones de este término, es oportuno esclarecer la definición de fotografía. En esta misma línea argumentativa, cabe hacer referencia a Gubern (1987), uno de los principales referentes de la teoría de la imagen en el mundo hispano, quien afirma que:

La fotografía puede ser definida, en términos genéricos, como una tecnología comunicativa que permite fijar ópticamente un fragmento del universo visual en un tiempo dado, para perpetuarlo bidimensionalmente a través del tiempo y del espacio y procurar a su(s) destinatario(s) una experiencia óptica vicarial relativa a aquella escena matricial alejada en el tiempo y acaso en el espacio. Tal destinatario pudo ser espectador de la escena matricial (en el caso de ser su propio fotógrafo, por ejemplo) o no. En el primer caso la fotografía es una cristalización física de su propia percepción y memoria visuales; el segundo, proporciona un acceso técnico a la percepción ajena y a la coparticipación en su memoria visual (fundamento de la «memoria colectiva» del fotoperiodismo y de las fototecas). (Gubern, 1987, p. 154,)

Entonces, en primer lugar, queda establecido el hecho de que la fotografía comunica una parte delimitada de un universo visual en un momento histórico específico, lo que hace posible que sus destinatarios o espectadores puedan vivir una experiencia que se deriva de la lectura, se trata pues de la experiencia vicarial, es decir, aquella que permite ver a través de lo visto por otro o los otros en el pasado, un momento que no pertenece a nuestro tiempo y que, sin embargo, nos revela algo sobre nuestro presente. Hay pues una relación dialógica, una dialéctica entre el sujeto que observa y el objeto observado, ese objeto que observaron quienes lo fotografiaron en otro tiempo. La comprensión de lo que revela la foto tiene lugar a través de la lectura crítica a través de lo percibido.

Por otro lado, cabe hacer alusión al planteamiento elaborado por Sala Sanahuja (1990) en el prólogo a *La cámara lúcida* con base en los hallazgos y las reflexiones de Roland Barthes, donde predomina una interrogación constante, un cuestionamiento del objeto observado y un cuestionarse constantemente, como rasgo inherente a la actividad intelectual orientada a la indagación de las sensaciones que emergen de la experiencia de la observación y de la contemplación de la imagen fotográfica. En este sentido, Sala Sanahuja (1990) afirma que:

La fotografía es más que una prueba: no muestra tan solo algo que *ha sido*, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de que fue y ya ha muerto. Vemos en ella detalles concretos, aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de información (en tanto que elementos de connotación): conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia. La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio. (p. 24)

1 De acuerdo con la mitología griega el término “*eidolon*” alude a una imagen, aparición, fantasma, copia astral de un difunto, de la forma humana.

La fotografía a partir de lo que revela, devela y nos descubre permite a su vez la posibilidad de adentrarse en la dimensión del recuerdo, incluso de aquello que escapa a la memoria individual, a ese registro propio, íntimo y personal. La fotografía capta un fragmento del universo desde la perspectiva propia de quien captura un personaje, un hecho, un acontecimiento, una perspectiva que no nos pertenece, que es extraña y que puede producirnos extrañeza. Más allá de esta dimensión que alude al recuerdo, la fotografía también despierta sensaciones en el espectador, es decir, no hay espacio para la indiferencia, porque siempre produce una reacción. A propósito de esto, Barthes (1990), afirma que:

Una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon*¹ emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado *el Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con -espectáculo-y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto. (pp. 38-39)

En cierto sentido, esta afirmación de Barthes (1990) remite a la labor del fotógrafo y a las actitudes y comportamientos que puede adoptar el espectador ante el resultado del esfuerzo realizado por el fotógrafo, quien capta con su cámara el objeto sobre el cual se centra la mirada.

Por su parte, desde una perspectiva sociológica, Bourdieu (2003), en su libro *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, propone la siguiente definición:

La fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio de acuerdo con las leyes de la perspectiva (habría que decir: de una perspectiva) y los volúmenes y los colores mediante gradaciones que van del negro al blanco. Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) *usos sociales* considerados “realistas” y “objetivos”. (pp. 135-136).

Uno de los puntos más relevantes de esta definición es la afirmación que hace respecto al hecho de que la fotografía es considerada un registro realista del mundo, porque desde sus inicios la sociedad ha configurado los usos sociales a partir de esta práctica social considerada desde un carácter objetivo. En concordancia con el planteamiento de Bourdieu (2003), cabe hacer referencia a los argumentos de Boltanski (2003), quien afirma que:

Utilizar la fotografía para dar testimonio de acontecimientos reales y transmitirlos a través de la prensa es un hecho que parece adecuado a las posibilidades objetivas de la técnica fotográfica y a la definición de esta actividad. Todo ayuda a acercar a la fotografía, medio objetivo por excelencia para registrar lo real, y a la prensa, que tiene la función de comunicar las acciones humanas efectivas. Asimismo, el uso que la prensa hace de la fotografía “debe ser”, al menos hipotéticamente, el siguiente: el fotógrafo de prensa transmite la imagen de lo que ha visto, del

mismo modo que su colega periodista lo testimonia por escrito. Si bien algunas prohibiciones morales impiden a veces a los reponeros gráficos reproducir ciertas imágenes, ello solamente sirve para determinar ciertos enclaves en el área de lo fotografiable, sin, no obstante, delimitarlo. (p. 208)

Luego de esta primera delimitación conceptual que permite establecer las diferentes nociones sobre la fotografía y otros aspectos, cabe hacer alusión al fotoperiodismo. Gubern (1987) señala que el fotoperiodismo abarca una gran variedad de subgéneros como la foto de guerra, la foto deportiva, entre otros. Asimismo, explica que el desarrollo del fotoperiodismo implicó una serie requerimientos técnicos como la fijación de la imagen en un lapso de tiempo muy breve, además de la existencia de un soporte para la difusión masiva de las imágenes. Gubern (1987) señala que en sus orígenes este género estuvo orientado hacia los hechos y personajes noticiables como los líderes políticos, las figuras públicas, la ciencia y el espectáculo. Por otro lado, es necesario esclarecer un aspecto fundamental en las nociones y terminologías empleadas en el campo del periodismo y la comunicación, en este sentido, Amar (2005) explica que:

La noción francesa de 'reportaje fotográfico' que supone la restitución de los sucesos (pensemos por ejemplo en la obra de Henri Cartier-Bresson) no es idéntica, de hecho, a la concepción norteamericana del 'fotoperiodismo' que se concentra en los principales actores de manera más directa y menos matizada. Esta diferencia nos remite a una diferencia fundamental entre las

dos lenguas. El francés reviste un carácter más sugestivo que el inglés hablado en Estados Unidos que, como regla general, es más concreto. (pp. 62-63)

El planteamiento de Amar (2005) permite comprender las distinciones semánticas entre el "reportaje fotográfico" y la noción de "fotoperiodismo", si bien estas distinciones son fundamentales, resulta necesario ahondar en la concepción del término. Castellanos (2003) explica que "el fotoperiodismo es una manera gráfica y sintética de ejercer el periodismo" (p. 15). Por su parte, Vilches (1987), tal como aparece citado en Castellanos (2003), sostiene que se trata de "una actividad artística e informativa, de crónica social y memoria histórica" (p. 15). En síntesis, el fotoperiodismo es un género periodístico que consiste en fotografiar hechos, personajes y acontecimientos relevantes por su interés noticioso tanto para la prensa como para proyectos editoriales. González (2019) asevera que:

El fotoperiodismo es denuncia, más no una denuncia denigrante, es para reflexionar, pero no con doble moral, es de acontecimiento, pero no generalizado, sino uno específico y tanto como el mismo ejecutor de la imagen como los editores, sin dejar a un lado al espectador, podrían quizá comenzar a tomar conciencia de cómo están configurando la información gráfica que representa el acontecer de una sociedad en constante transformación. (p. 36)

Desde la perspectiva de González (2019) se puede afirmar que el fotoperiodismo es revelador, es decir, hace evidente los problemas sociales y a la vez cumple una función de crítica y de denuncia. Este género del periodismo gráfico abre un espacio para la reflexión y permite afinar la mirada de la sociedad al poner de relieve los síntomas y los problemas sobre los cuales deberían generarse procesos de concientización. En este mismo orden de ideas, García (2005) explica que:

En el fotoperiodismo se manifiestan las relaciones que se establecen entre la fotografía y los hechos de actualidad. Nada escapa al lente de los reporteros gráficos: el comportamiento de los seres humanos, la sociedad y sus instituciones se plasman día a día en sus imágenes.

La imagen fotoperiodística tiene como función más alta el aportar testimonios, movilizar conciencias y transformar la realidad. En otras palabras, cuando el fotoperiodismo cumple esta función, ofrece a la sociedad las pruebas necesarias para que pueda corregir todo aquello que la daña. Sin embargo, cuando la imagen fotoperiodística atiende los intereses empresariales o personales, puede tergiversar, torcer, parcializar, ocultar la realidad y engañar al lector. (p. 263).

El fotoperiodismo es un testimonio visual que a la vez constituye una prueba de los acontecimientos y revela, además, quiénes son las figuras públicas involucradas. En este sentido, este género constituye un documento histórico para la posteridad. Sin embargo, es importante hacer un paréntesis y considerar la posición de García (2005) al puntualizar

los riesgos que enfrenta el fotoperiodismo cuando sirve a intereses políticos, económicos y comerciales de las grandes corporaciones mediáticas que buscan imponer sus agendas y matrices de opinión.

Uno de los aspectos fundamentales que cabe señalar es el hecho de que la fotografía periodística, al registrar los acontecimientos de la forma en la cual ocurrieron, deja un soporte que permite reconstruir los hechos, interpretarlos, analizarlos y, en este proceso, resguardar la memoria, protegerla contra el olvido, construir una memoria colectiva. A propósito de la memoria, es importante citar a Gubern (1987), quien plantea que la fotografía tiene dos funciones importantes:

La primera función es la de la *memoria*, propia de la reproducción mimética, bien sea la *memoria individual* del autor de la fotografía, o la *memoria colectiva* que, a través de la difusión de la imagen, permite a otros sujetos compartir la experiencia visual de su autor. Y la segunda función es la de *creación*, en donde el fotógrafo pone el énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión, acercándose con ello a la función del pintor, si bien esta dicotomía no es excluyente y toda fotografía es, en cierta medida, a la vez, *memoria* y *creación*, o *reproducción* y *expresión*, aunque en cada caso concreto predomine una u otra función. (p. 155)

Si la fotografía tiene dos funciones centrales, según Gubern (1987), lo mismo podría afirmarse del fotoperiodismo que, más allá de cumplir con la función de informar desde el lenguaje visual y gráfica, se constituye en un género con una enorme

importancia social, política, histórica y cultural, al mismo tiempo podría considerarse uno de pilares en la construcción de la memoria colectiva al compartir y difundir hechos, sucesos relevantes, acontecimientos y problemas de interés social con un gran alcance. Esto es evidente en el trabajo del fotógrafo Vicente Tello que, en su trayectoria profesional a través de su cámara, su olfato para identificar los acontecimientos relevantes y su compromiso ético logró registrar momentos importantes y trascendentales en la historia de los azuayos, como, por ejemplo, en su abordaje de la posibilidad de la construcción de la carretera que une la provincias del Azuay y Guayas a través del tramo vial del sector de El Parque Nacional Cajas, así como en como la primera fase de la construcción de la Central Hidroeléctrica Paute, la apertura de la vía Cuenca-Girón-Pasaje. Todos estos acontecimientos tuvieron un impacto trascendental en la vida de los azuayos, en este sentido la fotografía periodística destaca por su aporte en la construcción de la memoria colectiva en esta región.

Antes de realizar una aproximación teórica a la memoria colectiva, es importante dilucidar qué se entiende por memoria, los sentidos hacia los que apunta el término, las orientaciones y bifurcaciones a las que alude este vocablo, sus significaciones. ¿Qué es la memoria? En su libro, *La memoria, la historia y el olvido*, Paul Ricoeur hace una reflexión demorada, amplia y profunda sobre el tema y sus implicaciones para luego proponer su fenomenología de la memoria a partir de las interrogantes centrales de las ciencias históricas. A continuación, se incluye el abordaje de este autor:

En primer lugar, la memoria aparece como radicalmente singular: mis recuerdos no son los vuestros. No se pueden transferir los recuerdos de uno a la memoria de otro. En cuanto mía, la memoria es un recuerdo de lo propio, de posesión privada, para todas las vivencias del sujeto. En segundo lugar, en la memoria parece residir el vínculo original de la conciencia con el pasado. Lo dijo Aristóteles, lo volvió a decir con más fuerza Agustín: la memoria es del pasado, y este pasado es el de las impresiones; en este sentido, este pasado es mi pasado. Por este rasgo, precisamente, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona y, mediante este rodeo, esa identidad cuyas dificultades y peligros hemos afrontado más arriba. Esta continuidad me permite remontarme sin ruptura del presente vivido hasta los acontecimientos más lejanos de mi infancia. Por un lado, los recuerdos se distribuyen y organizan en niveles de sentido, en archipiélagos, eventualmente separados por precipicios; por otro, la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el tiempo, sin que nada prohíba en principio, proseguir, sin solución de continuidad, este movimiento. En el relato, principalmente, se articulan los recuerdos en plural y la memoria en singular, la diferenciación y la continuidad. Así me retiro hacia atrás, a mi infancia, con el sentimiento de que las cosas ocurrieron en otra época. (Ricoeur, 2010, p. 128)

Finalmente, en tercer lugar, a la memoria se vincula el sentido de la orientación en el paso del tiempo; orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro, por el impulso hacia atrás, en cierto modo, según la flecha del tiempo y del cambio, y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo. La tradición de la mirada interior se construyó según estos rasgos recogidos por la experiencia común y el lenguaje ordinario. (Ricoeur, 2010, p. 129)

La memoria es un mecanismo que garantiza la continuidad entre lo que fuimos y lo que somos, es a la vez, un ejercicio mediante el cual resguardamos las vivencias que configuran y que integran nuestra historia personal. La conciencia de estas vivencias permite a su vez reconocer los acontecimientos que dejaron una huella, una impresión íntima, única, la conciencia de estas huellas opera como un conjunto de coordenadas de la identidad. Sin embargo, Ricoeur (2010) no limita su reflexión a la comprensión y el análisis de la memoria individual, sino que va incluso más allá y expone lo que entiende como memoria colectiva:

Lo importante es no olvidar nunca que sólo por analogía, y con relación a la conciencia individual y a su memoria, se considera a la memoria colectiva como una selección de huellas dejadas por los acontecimientos que afectaron el curso de la historia de los grupos concernidos, y se le reconoce el poder de escenificar estos recuerdos comunes con ocasión de fiestas, de ritos, de celebraciones públicas. Nada prohíbe, una vez reconocida la traslación analógica, considerar a estas comunidades intersubjetivas superiores como el sujeto de inherencia de sus recuerdos, hablar de su temporalidad o de su historicidad, en una palabra, extender analógicamente la posesión privada de los recuerdos a la idea de la posesión por parte de nosotros de nuestros recuerdos colectivos. (p. 156)

En este planteamiento de Ricoeur (2010) convergen algunas ideas expresadas por Maurice Halbwachs, quien desde la sociología plantea la tesis de la memoria colectiva vinculada a la evocación de hechos que ocupan un espacio en la vida de un

determinado grupo, asimismo, este proceso de evocación se comprende a partir de la perspectiva singular del grupo al cual están ligados estos hechos. Halbwachs (2004) sostiene que:

Esta actitud mental sólo es posible en un hombre que forma o ha formado parte de una sociedad y porque, al menos, a distancia, todavía experimenta su impulso. Basta con que para poder pensar en un objeto tengamos que estar inmersos en el contexto de un grupo, para que la condición de este pensamiento sea evidentemente la existencia del grupo. Por este motivo, cuando un hombre vuelve a casa sin que le acompañe nadie, sin duda durante un tiempo «ha estado solo», según el lenguaje común. Pero sólo lo ha estado en apariencia, ya que incluso en este intervalo, sus pensamientos y sus actos se explican por su naturaleza de ser social y porque en ningún momento ha dejado de estar encerrado en alguna sociedad. (p. 55)

En este mismo sentido, el trabajo de los fotógrafos está delimitado por un espacio y en un tiempo, por lo tanto, se enmarca en un contexto social específico con códigos culturales, características y prácticas sociales específicas, propias de un entorno.

Fotoperiodismo:
historia y memoria

Tomando en consideración las nociones y reflexiones teóricas sobre la fotografía, el fotoperiodismo y la memoria colectiva es posible hilar un entramado de ideas para ahondar en la comprensión de la labor del fotógrafo Vicente Tello, quien a lo largo de su trayectoria profesional demostró su compromiso ético ante los problemas sociales que tuvieron un impacto en la región del Azuay, donde desarrolló gran parte de sus labores.

En definitiva, a partir de este marco interpretativo se fijan las coordenadas que orientan y modelan esta aproximación a una pequeña parte del universo integrado por el amplio registro fotográfico de Vicente Tello.

El trabajo fotográfico de Vicente Tello expone puntos de referencia sobre hechos y acontecimientos históricos importantes, además refleja una realidad social de una época determinada que hace posible una lectura crítica sobre los temas que aborda con su labor periodística. En este sentido, destaca la fotografía de corte social con la que evidencia serios problemas como los que sufren las personas sin hogar que, en estado de indigencia, enfrentan muchas dificultades, otro de los temas ineludibles es el alcoholismo y la vulnerabilidad de los niños abandonados. Todo esto pone en evidencia el compromiso ético de Vicente Tello que a partir del fotoperiodismo caracterizado por ser constatatario por lo que autentifica y contestatario al usar la fotografía periodística como una denuncia social que invita a la reflexión. Por otro lado, Vicente Tello con su labor retrató los rincones de la ciudad de Cuenca mucho antes de formar parte del

Patrimonio Cultural de la Humanidad, las fotos en blanco y negro permite centrar la atención en espacios emblemáticos, en la arquitectura, en lo que fue y en lo que nos comunica, así como las transformaciones que se han dado con el paso del tiempo. En este sentido, el trabajo de Vicente Tello constituye un legado trascendental en la construcción de la memoria colectiva de los azuayos. Hoy más que nunca este amplio repertorio de hechos y personajes captados por la cámara de Vicente Tello como un espejo nos devuelve una mirada de lo que fue Cuenca y sus habitantes, sus niños y sus ancianos, sus problemas, rostros que hablan y que comunican las dificultades que los seres humanos enfrentan en la cotidianidad y, a pesar de estar distanciados de lo que fueron esas personas que ya no están y de esos hechos que dejaron huellas, existe la posibilidad de establecer un diálogo en el que se acortan las diferencias para reconocer la continuidad a partir de las sensaciones, percepciones e interpretaciones que abren un espacio para identificar-nos, pensar-nos, replantear-nos y reconstruir nuestra memoria colectiva, esa donde lo fragmentario, como referencia de un universo más amplio y más complejo, nos interpela y nos permite hilar nuevos sentidos que se entretajan con el presente.

Referencias

- Achiras. (28 de abril de 2016). *Hace 34 años terminó un periodo trágico para la aviación en Cuenca*. <https://achiras.net.ec/hace-34-anos-termino-un-periodo-tragico-para-la-aviacion-en-cuenca/?fbclid=IwAR3fGciWAWLYSt-clVVi0PXzn9OE5yrhzcFhPTqmXL-Otb9JKJA7XvlpBH0>
- Amar, P.-J. (2005). *El fotoperiodismo*. La marca.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Editorial Paidós.
- Boltanski, L. (2003). La retórica de la figura. En P. Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (pp. 207-221). Editorial Gustavo Gili S. A. .
- Bonetto, M. J. (2016). El uso de la fotografía en la investigación social. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 13.
- Bourdieu, P. (2003). Culto de la unidad y diferencias cultivadas. En P. Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (pp. 51-134). Editorial Gustavo Gili S. A. .
- Bourdieu, P. (2003). La definición social de la fotografía. En P. Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (pp. 135-162). Editorial Gili S. A. .
- Cárdenas, E. (11 de Marzo de 2020). Entrevista personal. (M. Tello, Entrevistador)
- Castellanos, U. (2003). *Manual de fotoperiodismo*. Universidad Iberoamericana.
- Chiriboga, L. (3 de septiembre de 2020). Entrevista personal. (M. Tello, Entrevistador)
- Ciudades Del Ecuador. (12 de noviembre de 2015). *Ciudades Del Ecuador*. https://ecuadorciudadespatrimonio.blogspot.com/2015/11/santana-de-los-cuatro-rios-de-cuenca.html?fbclid=IwAR12HwaeJQkIKge-JZNcx0W9G_S5jP0fzN3s4T8oYgszEMQ0-Exi_caWkNBM
- Del Campo Cañizares, E. y Spinelli Capel, L. (2017). Fotoperiodismo contemporáneo, entre el documento y el arte. *Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación.*, 25.
- Diario El Mercurio. (17 de julio de 2017). Tragedia que conmocionó a la nación. *Diario El Mercurio*, pp. 2B - 3B.

- Diario El Tiempo. (12 de abril de 2015). *Hitos que marcan la historia de este Diario*. https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cuenca/2/351211?fbclid=IwAR1VmnwcJ-HDkKGOZ5rTkQXCHP_JDz5g08ejy3clvFzb7Am-GrFrZUfdIXbE&__cf_chl_jschl_tk__=58c06ae4eac51ff86fdf3adad9bcbef868_0fd83-1600827502-0-ATbqs3ZXV2YDGjBlh9MjhGndNG7Zvo9Spw6BGDJUUI9qVtPdHWrf7PHHpH2
- El Comercio. (15 de enero de 2020). *Los sismos más devastadores que ocurrieron en el Perú en los últimos años*. <https://elcomercio.pe/peru/sismos-los-sismos-mas-devastadores-que-ocurrieron-en-peru-en-los-ultimos-anos-fotos-noticia/?fbclid=IwAR1aDlyNFtVNx13mP2ps5WrGtnV-2to77BuV1soHs0gH0kmJM8ou2k-LhAZQ&foto=2>
- El Telégrafo. (30 de marzo de 2014). *La Josefina, tragedia que cambió el paisaje*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional/1/la-josefina-tragedia-que-cambio-el-paisaje?fbclid=IwAR12liC6CvUEgQUdNb6nq-bwk6fq6rnWjkErRKSD61rHLDSyAeW871U-jlS8>
- El Universo. (22 de enero de 2016). *Paquisha, 35 años de este importante nombre en la historia del Ecuador*. https://www.eluniverso.com/noticias/2016/01/21/nota/5359180/paquisha-nombre-historia-ecuador?fbclid=IwAR0CjUKcFxQum3lnNAN_jZdwNYWXNoACiCWe4L5Iz24m-M1qz2HRTO7ZMDtY
- García, M. (2005). Situación actual del fotoperiodismo. *Espacios Públicos*, 8(15), 262-276. <https://bit.ly/3djvJrW>
- González, T. (2019). Fotoperiodismo: la importancia del oficio. *Axon*(4), 35-43. <https://bit.ly/31n64fJ>
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili S. A. .
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Jareño, J. (2009). *Ética y Periodismo*. Desclée De Brouwer.
- Krause, M. (1995). La Investigación Cualitativa: Un campo de posibilidades y desafíos. *Revista Temas de Educación*, 39.
- Magán, M. (14 de enero de 2019). *monmagán*. <https://www.monmagan.com/publicar/fotolibro/#diseno-y-produccion-del-fotolibro>

- Mraz, J. y Mauad, A. M. (2015). Introducción. En J. Mraz, y A. Mauad, *Fotografía e historia en América Latina* (pp. 7-12). CDF Ediciones.
- Páez, A. (2019). *El fotoperiodismo como fuente de la memoria colectiva*. [Tesis de pregrado bajo la modalidad de artículo académico, Universidad Santo Tomás]. <https://repository.usta.edu.co/handle/11634/17304>
- Pazos, J. (2020). *Fotografía documental ecuatoriana. Cotidianidad e imágenes*. [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. <https://bit.ly/3yffi9R>
- Radio Nacional de Colombia. (28 de noviembre de 2016). *Popayán es destruido por un terremoto*. <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/popayan-destruido-terremoto?fbclid=IwAR12liC6CvUEgQUdNb6nqbwk6fq6rnWjkErRKSD61rHLDSyAeW871U-jlS8>
- Revista del Concejo Cantonal de Cuenca. (1978). *Tres de Noviembre* (p. 85). Cuenca: Marcos Tamayo.
- Revista del Concejo Cantonal de Cuenca. (1985). *Tres de Noviembre*. *Tres de Noviembre* (p. 95). Marcos Tamayo.
- Revista del Concejo Cantonal de Cuenca. (1986). *Tres de Noviembre*. *Tres de Noviembre* (p. 89). Marcos Tamayo.
- Sala-Sanahuja, J. (1990). Prólogo a la edición castellana. En R. Barthes, *La cámara lúcida* (pp. 11-26). Ediciones Paidós.
- Salesianos Don Bosco. (5 de junio de 2003). *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=v7G-JkZFMZY>
- Tello, R. (17 de septiembre de 2009). *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/2009/09/17/1/1363/raid-cuencamolleturonaranjal-anos-des-pues.html>
- Tello, V. (9 de marzo de 2007). *La Caja de Pandora*. (R. Muñoz, entrevistador).
- Tello-Carrión, V. (26 de abril de 2020). *Entrevista Personal*. (M. Tello, entrevistador)
- Toral, I. (1 de septiembre de 2020). *Entrevista personal*. (M. Tello, entrevistador).
- Torregrosa-Carmona, J. F. (2009). *La fotografía de prensa. Una propuesta informativa y documental*. Dykinson.
- Vilches, L. (1987). *Teoría de la imagen periodística*. Paidós.
- Villanueva, M. (1868). *La fotografía*. *Alquimia*, 74.

