



La Fotografía Como Una Herramienta De Construcción De Memoria Para el Cambio Social:
Un Análisis Reflexivo-Conceptual

Trabajo de grado para optar el título de Magíster en
Comunicación, Desarrollo y Cambio Social

Autoras

Lissa Marie Villagra Mora
Perla Massiel De la Nuez García

Director

Fredy Leonardo Reyes Albarracín, PhD.

Maestría en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social

Facultad de comunicación

Bogotá, Colombia

Agosto 2025

Contenido

Resumen	3
Abstract	4
INTRODUCCIÓN	5
Planteamiento del problema y pregunta de investigación	5
Justificación	6
Discusión teórica y conceptual	7
La fotografía como documento social	9
Diseño Metodológico	10
CAPÍTULO I	15
LA FOTOGRAFÍA DESDE EL CAMPO DE LA MEMORIA: MOMENTOS Y SUBJETIVIDADES	15
CAPÍTULO II	49
MIRADAS QUE CUENTAN: EL PODER NARRATIVO DE LA FOTOGRAFÍA	49
CAPÍTULO III	70
DE LA IMAGEN AL PROCESO: HERRAMIENTAS PARA APLICAR LA FOTOGRAFÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA Y CAMBIO SOCIAL	70
CONCLUSIONES	100
APUNTES FINALES PARA LA REFLEXIÓN	100
BIBLIOGRAFÍA	105

Resumen

Una de las frases célebres dentro del mundo de la fotografía pertenece al fotoperiodista W. Eugene Smith, dice: “*la fotografía podría ser esa tenue voz que modestamente nos ayudará a cambiar las cosas*”. Partiendo de estas palabras, el presente trabajo tiene por objeto presentar una ruta de trabajo de investigación acerca del poder de la fotografía como medio para lograr un cambio social positivo en el mundo, aunado a la esencia de la memoria, como ejercicio narrativo del pasado y del presente.

La investigación se centrará en un análisis reflexivo y conceptual sobre cómo la fotografía se compone en una herramienta que literalmente contribuye a la construcción de memoria. Se estudiarán conceptos y enfoques teóricos que explican cómo las imágenes fotográficas, desde diversas categorías, pueden ser motores de memoria y de cambio social. Asimismo, mediante un análisis crítico de fotografías, se expondrá cómo este medio ha sido empleado para documentar realidades y evocar memoria.

Palabras clave:

Fotografía; memoria; cambio social; comunicación

Abstract

One of the most famous phrases in the world of photography belongs to the photojournalist W. Eugene Smith. Eugene Smith, and it says: "photography could be that faint voice that modestly will help us to change things". Based on these words, the purpose of this paper is to present a proposal for a research work route about the power of photography as a means to achieve a positive social change in the world, combining it also with the essence of memory, as a narrative exercise of the past and the present.

The research will focus on a reflexive and conceptual analysis of how photography becomes a tool that literally contributes to the construction of memory. It will study concepts and theoretical approaches that explain how photographic images, from different categories, can be engines of memory and social change. Likewise, through a critical analysis of photographs, we will show how this medium has been used to document realities and evoke memory.

Keywords: Photography; memory; social change; communication

INTRODUCCIÓN

IMÁGENES QUE CUENTAN HISTORIAS

Planteamiento del problema y pregunta de investigación

En el mundo contemporáneo, la fotografía ha demostrado su poder para capturar y transmitir narrativas visuales que reflejan la complejidad de los cambios sociales. Su impacto estético y su capacidad para crear conciencia y empatía son ampliamente reconocidos. No obstante, su papel en la construcción y preservación de la memoria en contextos de transformación social aún no ha sido completamente explorado. Este vacío de conocimiento destaca la necesidad de explorar a fondo la relación entre la fotografía, la memoria y el cambio social.

Bajo este orden de ideas, la investigación se formula en torno a la siguiente pregunta: ¿Cómo se configura la fotografía como una herramienta fundamental que contribuye a la construcción de la memoria colectiva en contextos de cambio social?

Las preguntas específicas de la investigación son las siguientes: ¿qué enfoques teóricos y conceptuales permiten comprender el papel de la fotografía en la construcción de la memoria colectiva y su potencial transformador en contextos sociales? ¿cómo contribuyen distintos géneros fotográficos, como el álbum familiar, el fotoperiodismo y la fotografía documental, a la creación de narrativas que evocan memoria y reflejan procesos de cambio social? ¿qué herramientas metodológicas permiten aplicar la fotografía como medio de construcción de memoria en procesos de transformación social y participación comunitaria?

Este planteamiento del problema reconoce que las imágenes visuales no solo son registros ópticos de eventos, sino también agentes activos en la construcción y preservación de narrativas colectivas. La necesidad de explorar este enfoque cobra sentido en un mundo donde los cambios sociales, tienen un impacto significativo en la identidad y la cohesión social de las comunidades.

Tratar esta cuestión no solo aspira a colmar un vacío en la literatura académica, sino también a arrojar luz sobre cómo la fotografía puede ser utilizada de manera más efectiva como herramienta para fomentar el cambio social y la conciencia en el futuro, desde un enfoque reflexivo y conceptual. En ese sentido, se examinarán tanto estudios previos, abordando miradas conceptuales, como casos específicos donde la fotografía ha desempeñado un papel crucial en la formulación de memoria y la promoción del cambio social.

Justificación

La fotografía, en su dualidad como arte y documento, no solo captura momentos significativos, sino que también proporciona una ventana inigualable hacia realidades diversas. En un mundo en constante transformación, el estudio respecto al papel de la fotografía en la construcción de memoria para el cambio social se vuelve imperativo.

Este tema de investigación adquiere una relevancia vital en la actualidad, donde la imagen fotográfica emerge como una herramienta fundamental para documentar y comunicar las transiciones constantes que las sociedades experimentan. Sin embargo, la comprensión completa de la relación entre fotografía, memoria y cambio social aún necesita ser profundizada.

La fotografía, al seleccionar y presentar elementos de los eventos que retrata, ejerce un impacto innegable en la percepción social de la historia. Explorar cómo la imagen fotográfica influye en las interpretaciones es crucial para desafiar narrativas sesgadas y promover una comprensión más holística de los acontecimientos pasados. Además, la fotografía tiene la capacidad de generar una respuesta emocional profunda en las personas.

Como se mencionó anteriormente, esta capacidad de evocar emociones desafía percepciones preexistentes y fomenta la empatía hacia los problemas sociales. Por lo tanto, este trabajo de investigación puede revelar estrategias efectivas para utilizar la fotografía como un medio para impulsar la acción y la solidaridad en la sociedad contemporánea.

Desde una perspectiva académica, este estudio contribuirá significativamente al enriquecimiento de disciplinas como la comunicación y la sociología al explorar las interconexiones entre la fotografía, la memoria y el cambio social. Se trata no solo de comprender mejor estos puntos, sino también de proporcionar perspectivas teóricas que alimenten el debate y fortalezcan el conocimiento en estos espacios interdisciplinarios.

Además, es importante destacar que se incluirá un análisis exhaustivo de diversos géneros fotográficos, como el álbum de familia, el fotoperiodismo y la fotografía documental, lo que permitirá una comprensión más completa de cómo diferentes enfoques fotográficos contribuyen a la construcción de memoria y al impulso del cambio social.

Objetivos

El trabajo tiene como objetivo general el analizar la fotografía como una herramienta de construcción de memoria para el cambio social. En consecuencia, se proyectan los siguientes objetivos específicos: 1) identificar y contextualizar las teorías relevantes de la fotografía para analizar la construcción de memoria social a través de la fotografía; 2) explorar cómo las imágenes fotográficas contribuyen a la formación de narrativas, a través del análisis de ejemplares desde distintos géneros fotográficos, con el fin de comprender cómo estas imágenes evocan memoria; 3) articular una propuesta de herramientas participativas, educativas y simbólicas para aplicar la fotografía como medio de construcción de memoria y transformación social en contextos comunitarios, educativos o simbólicos.

Discusión teórica y conceptual

Marco Sabino (1996, p.51) afirma que “el planteamiento de una investigación no puede realizarse si no se hace explícito aquello que nos proponemos conocer, es siempre necesario distinguir entre lo que se sabe y lo que no, respecto a un tema para definir claramente el problema que se va a investigar”,

A partir de lo anterior, el marco teórico del presente proyecto de investigación se fundamenta en la intersección entre la fotografía, la memoria y el cambio social, y el lugar que dicho cruce encuentra en el campo de la comunicación.

Este marco teórico se apoya en obras literarias y estudios académicos previos que han explorado la relación entre la fotografía y la memoria, así como su papel como documento social.

La fotografía es una representación visual que instruye e informa objetivamente sobre lo que captura; actúa como un mecanismo eficaz para preservar la memoria social, busca un despertar de la conciencia y funciona como catalizador para el cambio social. Gernshein (1962) afirma lo siguiente:

La fotografía es el único “lenguaje” que se entiende en todas las partes del mundo y tendiendo puentes entre todas las naciones y culturas, une a la familia del hombre. Independiente de las influencias políticas – donde la gente es libre – refleja con veracidad

la vida y los acontecimientos, nos permite compartir las esperanzas y desesperanzas de los demás e ilumina las condiciones políticas y sociales. (p. 229)

Uno de los puntos importantes de este apartado radica en que la fotografía se constituye como una herramienta esencial en la construcción de la memoria social, debido a que las personas, como seres visuales, constantemente interpretan y analizan su entorno a través de la percepción visual (Restrepo, 2013).

Maurice Halbwachs en su escrito “Marcos sociales de la memoria” (año 1950) confirma que, para que ciertos recuerdos inciertos e incompletos reaparezcan, es necesario que en la sociedad donde se encuentra en el momento presente, se le muestre al menos imágenes que reconstruyan el grupo y el medio de donde él ha sido arrancado. (Halbwachs 1950). Este proceso de construcción discursiva se convierte en un medio poderoso para preservar la relevancia y la vigencia de las narrativas, permitiendo que las enseñanzas del pasado trasciendan las barreras temporales.

Por ello, la fotografía, más que ser un medio para capturar momentos, es materializadora de la realidad y fuente auténtica de representación, comprensión y preservación de historia e identidad. Bien dijo Barthes (1980): “la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella representa” (p.98).

Al rescatar y articular las experiencias pasadas, se establece un vínculo esencial entre aquellos que vivieron los eventos y aquellos que los heredan en forma de relatos. La fotografía no solo actúa como un medio de conservación de la memoria, sino también como una herramienta de resistencia.

En este punto, es importante resaltar una reflexión clave de Boyd (2006, como se citó en Sánchez Zapatero, 2010), sobre la vitalidad de la memoria. La afirmación manifiesta que “sin memoria - es decir, sin un pasado – los individuos y los grupos no pueden dar sentido a su existencia presente ni tramar su futuro de forma razonable”. Esto vinculado a la fotografía, permite que ésta se configure como una manifestación visible de la memoria, la identidad y de “lo que ha sido” (Barthes, 1980).

A este respecto, se podría postular que la fotografía y la memoria son dos dimensiones comunicacionales que se entrelazan fuertemente para originar narrativas visuales que moldean la comprensión social del pasado y la perspectiva hacia el futuro.

La forma en que se utiliza el lenguaje para narrar y transmitir eventos pasados influye significativamente en cómo se percibe y se recuerda la historia, así lo reafirma Jorge Mendoza García, en su artículo “Exordio a la memoria colectiva y el olvido social”, la memoria recurre a instrumentos para edificarse: el instrumento más acabado y a la vez marco central de la memoria colectiva, es el lenguaje, y con éste se construyen, mantienen y comunican los contenidos y significados de la memoria. (Mendoza, 2005)

La fotografía como documento social

El estudio y la comprensión de la fotografía como documento social se desarrolla a partir de una exploración multidisciplinaria, específicamente desde el campo de la sociología y la comunicación. Esta perspectiva confiere a la fotografía de una capacidad poderosa para significado en la sociedad, como afirma Freund (1974):

La importancia de la fotografía no solo reside en el hecho de que es una creación, sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento. (p. 8)

La fotografía va más allá de la captura de momentos, se erige como un esquema que moldea y refleja las complejidades de la sociedad en que emerge.

Desde un enfoque comunicativo, la fotografía funge como un instrumento influyente sobre nuestras ideas al transmitir mensajes visuales con poder para construir conexiones significativas con el espectador y de esta forma impulsar el cambio social.

En el marco del aspecto sociológico, y tomando en cuenta lo anterior, la imagen fotográfica contribuye a la formación de la realidad social, al afectar cómo percibimos y respondemos a nuestro entorno. “La fotografía no es solo una porción de tiempo, sino de espacio” (Freund, 1974, p. 31).

Es pues, la fotografía un medio para evocar emociones, transmitir narrativas y preservar la memoria colectiva. Y en el contexto del cambio social, desempeña un papel trascendental para documentar y reflejar las transformaciones, así como para facilitar la construcción de discursos alrededor de las mismas. Esto versa sobre lo expuesto por Múnera Barbosa & Chaves G. (2019):

La fotografía ya no es una herramienta que simplemente acompaña una noticia, un reportaje o, en general, un texto, sino que es por sí sola un documento social que narra y que construye tejidos de relatos. Es historia en sí misma. (p. 18)

Diseño Metodológico

El enfoque con el que se trabajará esta investigación es el cualitativo, que, como dice Barrantes (1999), “estudia (...) los significados de las acciones humanas y la vida social”. El enfoque cualitativo es dinámico, permite la construcción de conocimiento a través de la experiencia que se está estudiando y expande información que muchas veces está inmóvil.

“Su preocupación no es prioritariamente medir, sino cualificar y describir el fenómeno social a partir de rasgos determinantes, según sean percibidos por los elementos mismos que están dentro de la situación estudiada”. (Bernal, 2010, p.60)

Como es propio del enfoque cualitativo, se ha proyectado la ejecución de instrumentos “de comprensión personal, de sentido común y de introspección” (Barrantes, 1999, p.71), como son: revisión bibliográfica, análisis de casos y entrevistas.

Respecto a la revisión bibliográfica, ésta se ha iniciado con la revisión exhaustiva de literatura existente sobre la relación entre la fotografía, la memoria y el cambio social, lo que ha permitido comprender de forma inicial el estado del arte correspondiente. Esta revisión continuará a fin de enriquecer el análisis reflexivo e identificar las principales teorías, enfoques metodológicos y debates en el campo. Se prestará especial atención a los estudios que aborden la fotografía como una herramienta activa en la construcción de memoria en contextos de transformación social. Por ello, se han determinado las siguientes obras para su revisión y comprensión:

Sobre la fotografía (1977) de Susan Sontag: este libro, que aún sigue siendo relevante en el campo de la teoría de la fotografía, resalta una exploración aguda y fundamentada de los aspectos éticos, estéticos y sociales, vinculados a la función y significado de la fotografía. También el libro aborda cómo la fotografía se convierte en un medio para preservar la memoria: “Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen (...) Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar” (p. 27).

Estética fotográfica (2003) de Joan Fontcuberta: es una compilación de 22 ensayos, de 1846 a 1965, que desarrollan diversos fundamentos teóricos de la fotografía. Este material orienta sobre conocimientos acerca de composición, iluminación, valores, tonos, texturas y procedimientos y aborda cómo la fotografía se inserta en las corrientes artísticas de principios de siglo, época de entreguerras, en la que la humanidad se interroga sobre el sentido del arte.

Trans-gredir el estigma: enfrentando la pornomiseria dentro de la comunicación y la academia (2015) de Laura Martínez Apráez: este texto aborda la problemática de la estigmatización de las trabajadoras sexuales y otras poblaciones marginadas del barrio Santa Fe, proponiendo la generación de relaciones más horizontales a través de procesos investigativos y creativos que den lugar al uso de herramientas comunicativas que permitan a las personas explorar y compartir su propia experiencia. En este punto, se destaca la fotografía participativa, que implica dar la cámara a quienes usualmente son representados, por lo que de esta forma toman el control de su propia imagen y construyen una representación más auténtica y diversa de sus realidades.

Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes (2014) de Vladimir Olaya y Martha Cecilia Herrera: se considera este artículo porque plantea detalladamente un acercamiento a la comprensión de la relación memoria, imagen y testimonio. Los autores exploran cómo las imágenes pueden actuar como una memoria viva de los eventos traumáticos y reflexionan sobre la memoria como una forma de dar sentido al pasado, una construcción que se expresa en narrativas que ordenan las percepciones, los sentires y las imágenes de lo vivido.

El otro instrumento a utilizar es el análisis de estudios de datos, que va ligado a los supracitados, ya que, mientras se hace la revisión bibliográfica, se puede dar el encuentro con imágenes que ilustran cómo la fotografía ha sido utilizada en diferentes contextos de cambio social para preservar y transformar la memoria colectiva, así también en las conversaciones con los entrevistados, se puede dar lugar a la conversación y análisis de fotografías concretas que manifiestan patrones, desafíos y éxitos en la utilización de la fotografía como influencia en procesos de cambio social y como medio de construcción de memoria.

Aunado al punto anterior, y a través del análisis de casos (ejemplares fotográficos), se realizará un estudio de las funciones del álbum fotográfico, el fotoperiodismo y la fotografía documental, a fin

de definir cómo estos géneros fotográficos contribuyen a la construcción de narrativas y a la evocación de memoria. Para ella, se ha partido de las siguientes premisas:

Álbum fotográfico: en el estudio de la fotografía como evocadora de memoria e instrumento de identidad social, se inspira en la reflexión expresada por Bourdieu (2003) sobre el papel que juega el álbum familiar de acuerdo con lo que se pretende en el análisis supracitado:

El álbum familiar expresa la verdad del recuerdo social. (...) Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el "orden de las razones" de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente. Por ello, nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia. (p. 69)

Siguiendo la reflexión de Bourdieu, el álbum fotográfico familiar es una manifestación tangible de la memoria social. Las imágenes contenidas en el álbum son más que capturas del pasado, son hitos visuales que evocan recuerdos significativos y que ofrecen una narrativa visual validadora de la identidad presente del grupo vinculado al álbum.

Este planteamiento destaca la importancia de estudiar el álbum no solo como una simple colección de imágenes, sino como una herramienta visual que consolida la memoria.

Fotoperiodismo: Las imágenes provenientes del fotoperiodismo son una herramienta poderosa para contar historias, documentar la realidad y han tenido un impacto duradero en la conciencia social, lo que es esencial para la construcción de memoria y su preservación. Como afirmó Smith, citado por Fontcuberta (2003): "El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía". (p. 209)

Es pues, oportuno examinar el carácter objetivo y la narrativa generada en las imágenes periodísticas, porque éstas, además de informar sobre lo que ocurre en el presente, funcionan como registros que influyen en cómo se recuerda e interpreta el pasado. Así, el fotoperiodismo contribuye a la construcción de memoria y la transmisión de la historia a las generaciones venideras.

Fotografía documental: la fotografía documental es una fracción de segundo guardada no solo en la cámara, sino también en la historia. Constituye una parte importante de la comprensión de los acontecimientos sociales y es la realidad capturada de manera fidedigna y concreta. Y, más allá de todo esto, es lo que expresó Borges Vaz dos Reis (2003):

La fotografía documental trabaja con lo concreto, dentro de los parámetros definidos como “la realidad”. El hombre y su entorno son la fuente de inspiración de este estilo fotográfico. El lenguaje de la fotografía documental contemporánea está basado en la imagen como arte y documento simultáneamente. Del arte tiene la noción estética. Del documento tiene la función de memoria, de archivar momentos y transformarlos en historia. Es “otra manera de contar” la historia del hombre y su mundo. (p. 18)

El objetivo de la fotografía documental es testimoniar, instruir, informar, de forma objetiva sobre lo que representa. Es así que la fotografía documental toma un carácter social, busca un despertar de la consciencia e incluso procura la acción reformadora. Con ella, se revela la verdad y promueve la justicia social.

En ese sentido, el análisis de la fotografía documental permitirá desentrañar cómo este tipo de imagen contextualiza y contribuye a la interpretación de la realidad, lo que da forma a su influencia en la evocación de la memoria colectiva, en la percepción pública y en las narrativas visuales e históricas.

En este marco, se tiene presente el análisis semiótico. La semiótica es un método que explica ‘cómo’ es producido el significado, y cómo la gente construye e interpreta los mensajes. El análisis semiótico se basa desde la estética con la que se produce el mensaje hasta la forma de percepción o interpretación del mismo destinatario. Cada análisis planteado es un argumento más de relación con el fin de esta investigación.

Por consiguiente, el presente documento se desarrolla en tres capítulos que permitirán abordar de manera integral la relación entre fotografía, memoria y cambio social. Cada capítulo se centra en aspectos fundamentales para comprender y aplicar el potencial de las imágenes fotográficas en contextos históricos y sociales específicos.

En el primer capítulo, intitulado “La fotografía desde el campo de la memoria: momentos y subjetividades”, se explora cómo la fotografía ha sido utilizada como herramienta para preservar y evocar la memoria colectiva en contextos históricos y sociales significativos. A través del análisis de casos emblemáticos, se analizará el papel de las imágenes en la representación de eventos trascendentales y su impacto en la memoria histórica y social.

El segundo capítulo, “Miradas que cuentan: el poder narrativo de la fotografía”, aborda cómo las fotografías participan en la creación de narrativas visuales que moldean la percepción colectiva del pasado y su conexión con el presente. Se analizarán ejemplos, enmarcados en el álbum fotográfico, el fotoperiodismo y la fotografía documental, que muestran cómo las imágenes fotográficas ayudan a articular significados y a construir relatos que trascienden generaciones.

El último capítulo, “De la imagen al proceso: herramientas para aplicar la fotografía en la construcción de memoria y cambio social”, presenta un enfoque práctico, desarrollando propuestas de herramientas metodológicas y estrategias para aplicar la fotografía en procesos de construcción de memoria. Se examinarán casos de fotografía participativa y documental que promueven la acción social y la reflexión crítica en contextos de transformación social.

Sin más preámbulos, esperamos que disfruten con la lectura de este trabajo.

CAPÍTULO I

LA FOTOGRAFÍA DESDE EL CAMPO DE LA MEMORIA: MOMENTOS Y SUBJETIVIDADES

¿Qué sustituía a la fotografía antes de la invención de la cámara? La respuesta esperada es el grabado, el dibujo, la pintura. La respuesta más reveladora podría ser: la memoria.

John Berger

La fotografía, desde su invención en el siglo XIX, ha sido un vehículo esencial para la captura, análisis y transmisión de momentos históricos. Más que una herramienta de preservación de lo visible, la fotografía ha desempeñado un papel clave en la construcción de la memoria colectiva y social. Bajo esta premisa, la memoria no se refiere únicamente a la capacidad propia de recordar, sino a un proceso colectivo donde las imágenes realizan una tarea mediadora en la estructuración de narrativas compartidas. La importancia de la fotografía en la historia social está profundamente vinculada a su idoneidad de sintetizar momentos cruciales y convertirlos en símbolos y significados duraderos que trascienden generaciones.

Partiendo de lo descrito por Maurice Halbwachs en su obra *La Memoria colectiva* (2004), la memoria es un fenómeno profundamente social, de reconstrucción del pasado vivido, que se forma y se nutre en el marco de los grupos que los conforman. En ese sentido, las imágenes, y en particular las fotográficas, actúan como fijaciones visuales para estos recuerdos colectivos, ayudando a establecer y transmitir experiencias comunes. Las imágenes fotográficas actúan como mediadores visuales que facilitan el recuerdo colectivo:

(...) nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos. No hace falta que haya otros hombres que se distingan materialmente de nosotros, ya que llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden (Halbwachs, 2004, p. 26).

Esta perspectiva se aplica a la fotografía, sobre que ésta no es solo una representación visual, sino un instrumento activo en la creación de una memoria común, un artefacto que, en el momento en que es capturado, adquiere un significado que va más allá de su contexto original. A lo largo de la historia, las imágenes han sostenido memorias de eventos cruciales, como las guerras, las revoluciones y las catástrofes, pero también celebraciones y rituales cotidianos. Estos eventos,

registrados a través de una cámara, se convierten en elementos que las futuras generaciones consultan para comprender su historia y su identidad.

Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía* (1977), subraya este punto al afirmar que "las fotografías son una interpretación del mundo" (p. 20). Esto quiere decir que las fotografías no solo capturan un momento específico en el tiempo, sino que lo descifran y lo estructuran. Cada decisión que toma el fotógrafo contribuye a crear una versión particular de los hechos. Tomar una fotografía es, en sí misma, una forma de intervención en la construcción de la memoria colectiva. Esto implica que las fotografías son objetos activos, no pasivos, que constantemente participan en la configuración de cómo entendemos y recordamos el pasado.

Historia social de la fotografía y su vínculo con la memoria

El vínculo entre la fotografía y la memoria ha sido abordado desde diversas perspectivas teóricas. A medida que la fotografía comenzó a proliferar como medio de comunicación masiva, se consolidó como una herramienta poderosa para la construcción de narrativa. Pierre Nora (2008) introdujo el concepto de *lugares de memoria* para referirse al:

Ensamblaje de dos órdenes de realidades: una realidad tangible y aprehensible, a veces material, a veces menos, inscripta en el espacio, el tiempo, el lenguaje, la tradición, y una realidad puramente simbólica, portadora de una historia. La noción está hecha para englobar a la vez a objetos físicos y objetos simbólicos, sobre la base de que tienen "algo" en común (...) Lugar de memoria, entonces: toda unidad significativa, de orden material o ideal, que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo convirtieron en elemento simbólico del patrimonio memorial de una comunidad cualquiera. (p.111)

A partir de lo anterior, se podría esbozar que la fotografía se ha convertido en uno de estos lugares, porque permiten que las sociedades mantengan una conexión con su pasado, preservando tanto lo visible como lo emocional.

Aquí cabe destacar el desarrollo de la fotografía como un medio para preservar la memoria histórica que también estuvo marcado por su uso en momentos de crisis social. Durante las guerras mundiales, por ejemplo, las fotografías se convirtieron en registros visuales importantes que no

solo daban cuenta de la realidad, sino que también articulaban relatos de resistencia, sufrimiento y transformación social.

En palabras de John Tagg (2005):

Las fotografías no son ideas. Son elementos materiales que se producen mediante un determinado y sofisticado modo de producción, y que se distribuyen, se difunden y se consumen dentro de un determinado conjunto de relaciones sociales; son imágenes que adquieren significado y son entendidas en el marco de las propias relaciones de su producción y que se sitúan en un complejo ideológico más amplio, que a su vez debe ser relacionado con los problemas prácticos y sociales que le sirven de soporte y le dan forma. (p. 242)

Comprender las fotografías como objetos materiales dentro de un entramado social más amplio, pone de manifiesto su capacidad para servir como herramientas de memoria y reflexión. No solo documentan lo que ocurrió, sino que también influyen en cómo se recuerdan y se interpretan tales acontecimientos, dando forma a las identidades colectivas y a la forma en que las sociedades enfrentan su pasado.

El origen y evolución del concepto de memoria en la construcción de lo colectivo

El concepto de memoria se ha venido desarrollando desde la antigüedad. Platón, en su diálogo *Menón* (1871), abordó el tema de la memoria a través de la teoría de la reminiscencia, mediante la idea de que aprender es un proceso de recordar lo que el alma ya sabe. Por otro lado, Aristóteles (1987) en *Acerca de la memoria y de la reminiscencia* estableció una diferenciación clara entre la memoria y la reminiscencia, argumentando que la primera es una facultad que poseen tanto los humanos como algunos animales, mientras que la segunda es una habilidad exclusiva de los seres humanos, ya que implica un proceso de inferencia y razonamiento.

No obstante, el estudio más sistemático de la memoria como proceso humano y social comenzó a desarrollarse en el siglo XIX con la llegada de la psicología moderna. Científicos como Hermann Ebbinghaus (1850-1909) fueron pioneros en investigar la memoria desde un enfoque experimental, desarrollando teorías sobre el olvido y la capacidad de retención a lo largo del tiempo. El enfoque

de Ebbinghaus fue totalmente psicológico e individual, buscando comprender cómo funcionaba la memoria en términos de almacenamiento y recuperación de información:

Los estados mentales de todo tipo, las sensaciones, los sentimientos, las ideas que una vez existieron y luego desaparecieron de la conciencia no han dejado de existir absolutamente. Aunque la mirada interior ya no los encuentre de ninguna manera, no han sido completamente destruidos y anulados, sino que viven en cierto modo, conservados, como se dice, en la memoria. (1885, p. 5)

El salto hacia la memoria colectiva, que conecta directamente con el tema de la fotografía como herramienta de construcción de memoria, ocurrió en el siglo XX con los estudios de Maurice Halbwachs. Como ya se ha venido revisando, en su obra *La memoria colectiva* (2004), el autor sentó las bases para la comprensión de la memoria como un fenómeno particularmente social. Halbwachs argumentaba que la memoria no es un proceso individual aislado, sino que se construye y se moldea intrínsecamente en un contexto social, en interacción con los grupos a los que se pertenece. Es decir, la memoria de un individuo está ligada a las memorias de los demás y a los marcos sociales en los que se implanta.

Este concepto de "memoria colectiva" fue revolucionario porque reconocía que la memoria no es un simple reflejo pasivo del pasado, sino que está continuamente influenciada por las estructuras y relaciones sociales del presente. Halbwachs observó que los recuerdos vienen a través de los relatos compartidos, los monumentos, las celebraciones y, crucialmente, las imágenes que nutren la percepción de los eventos del pasado. Aquí es donde la fotografía entra en escena como un elemento central en la construcción de la memoria.

Con la irrupción de la fotografía en el siglo XIX, la forma en que las sociedades recuerdan, construye y comparten sus relatos históricos experimentó una transformación profunda. Las imágenes empezaron a convertirse en herramientas cruciales que articulan narrativas y confieren significado a los acontecimientos. A través de su capacidad para capturar detalles específicos y contextos particulares, la fotografía actúa como un puente entre el pasado y el presente, mediando entre lo vivido y lo recordado.

Otro de los autores que contribuyeron al desarrollo del concepto de memoria es Paul Ricoeur. El autor, en su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2000), introdujo una dimensión filosófica profunda al análisis de la memoria y el olvido, sugiriendo que la memoria es la única herramienta para dar sentido al carácter pasado de aquello que afirmamos recordar. Bajo esta reflexión, la fotografía viene a ser una extensión visual del proceso de memoria, ofreciendo representaciones que hacen tangible lo intangible. De esta forma, actúa como un medio para recordar, reinterpretar y dar voz a diversas historias, convirtiéndose en una herramienta poderosa para el cambio social. Tal como plantea Ricoeur sobre la memoria, las imágenes fotográficas nos invitan a reflexionar sobre la relación humana y social con el pasado, a recordarlo y reconocerlo.

La Fotografía y las Fronteras de la Memoria

Las fronteras de la memoria se han expandido notablemente con el surgimiento de la fotografía que, al detener el tiempo y capturar un momento en una imagen, funciona como un espacio liminal que conecta el pasado con el presente. En este orden de ideas, Ariella Azoulay (2008) argumenta:

La fotografía está ahí fuera, es un objeto en el mundo, y cualquiera, siempre (al menos en principio), puede tirar de uno de sus hilos y trazarlo de tal manera que se reabra la imagen y se renegocie lo que muestra, pudiendo incluso anular por completo lo que antes se veía en ella. (p.13)

La fotografía no solo representa un momento pasado. Está asociada con la producción continua de memoria. Las fotografías permiten a las sociedades contemporáneas mantener una relación activa con el pasado, configurando una frontera entre lo que recordamos y cómo lo recordamos, ampliando los significados que asociamos a la memoria individual y colectiva.

Esta relación entre fotografía y memoria se ve claramente en las imágenes de conflictos bélicos y eventos traumáticos, como las fotografías de la Segunda Guerra Mundial, forman parte de la memoria colectiva global. A este respecto, las imágenes son fronteras simbólicas que marcan los límites entre lo que las sociedades deciden recordar y lo que se deja en el olvido. Esto lo refuerza Eduardo Cadava (1998) al expresar que "como la fotografía que nos dice lo que ya no está ante nosotros, la verdad sólo puede leerse, (...), en las huellas de lo que ya no está presente " (p. 22).

Discusiones en torno a la fotografía y la memoria

Las discusiones teóricas en torno a la relación entre fotografía y memoria han generado amplios debates en los campos de la historia, la sociología y los estudios visuales. Uno de los puntos más debatidos es la capacidad de la fotografía para ser un testigo fiel de la realidad. Roland Barthes (1980), afirma que la fotografía tiene una relación trascendental con la realidad que ninguna otra representación visual puede igualar:

"La fotografía es más que una prueba (...) En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue (...) Vemos en ella detalles concretos, aparentemente secundarios (...): conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia". (p. 20).

Una vez más, se determina que la fotografía tiene el poder de hacer presente lo que ya fue, pero al mismo tiempo es un recuerdo de que ese momento ya no será posible existencialmente.

Sin embargo, hay autores que han cuestionado la neutralidad y la objetividad de la fotografía como un registro de la memoria. Berger (1982) sostiene que "cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. (...) El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema" (p. 6). Desde este punto de vista, podría argumentarse que la fotografía nunca es completamente objetiva; siempre está mediada por la intención del fotógrafo, las circunstancias del contexto y las expectativas de quien observa la imagen. Esto es especialmente relevante en contextos de conflicto, donde las fotografías pueden ser utilizadas tanto para documentar la verdad como para distorsionarla.

En el marco de estas discusiones, podría abordarse la postmemoria, término propuesto por Hirsch (1997):

Propongo el término "postmemoria" con algunas dudas, consciente de que el prefijo "post" podría implicar que estamos más allá de la memoria (...) la postmemoria se distingue de la memoria por la distancia generacional y de la historia por una profunda conexión personal. La postmemoria es una forma poderosa y muy particular de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o fuente no está mediada por el recuerdo,

sino por una inversión y creación imaginativas. Esto no quiere decir que la memoria en sí no esté mediada, sino que está más directamente conectada con el pasado. La postmemoria caracteriza la experiencia de quienes crecen dominados por relatos anteriores a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior, moldeadas por sucesos traumáticos que no pueden comprenderse ni recrearse. (p. 22)

En este marco, las imágenes fotográficas no funcionan únicamente como testigos visuales, sino como detonantes de procesos imaginativos y emocionales que permiten a las generaciones posteriores conectarse con eventos y situaciones que no vivieron directamente, así también reconstruir, reinterpretar y resignificar esas experiencias desde sus propios contextos. Las fotografías pueden ser documentos primarios de la postmemoria, estructurando su forma y su contenido. (Hirsch, p. 127)

Sobre las Fotografías seleccionadas

En el marco de la relación entre la fotografía y la memoria, a continuación, se presentarán y analizarán seis ejemplos visuales que abordan contextos históricos relevantes: el Holocausto, los atentados del 11 de septiembre de 2001, la intervención de Estados Unidos en Cuba, la intervención de Estados Unidos en Guatemala, la muerte de Pablo Escobar y momentos importantes de la historia reciente de Nicaragua y de República Dominicana. Estas fotografías no solo documentan momentos trascendentales en la historia de la humanidad, sino que también son símbolos fuertes para reflexionar sobre cómo se recuerdan y qué significados se les atribuyen a esos recuerdos. Cada una de estas fotografías se analizará desde su valor testimonial y su impacto en la construcción de la memoria, proporcionando una oportunidad para explorar las múltiples formas en que la fotografía brinda acceso al pasado.

Análisis de la fotografía como construcción de memoria mediante ejemplos en contextos históricos globales

“La fotografía es una lucha. El enemigo es el tiempo y vences cuando consigues congelarlo en el momento adecuado, evitando que algo que habla de ti y de lo que está pasando muera y desaparezca para siempre” (2022)

Cristina García Rodero

Holocausto

El Holocausto, conocido también como *Shoah* (catástrofe, en hebreo), marcó uno de los episodios más oscuros de la humanidad durante el siglo XX. Entre 1941 y 1945, en el contexto de la segunda guerra mundial, el régimen nazi liderado por Adolf Hitler llevó a cabo un plan sistemático de exterminio que resultó en la muerte de aproximadamente seis millones de judíos, así como de millones de otras personas consideradas "indeseables" por el régimen, que incluían gitanos, homosexuales, personas con discapacidades y disidentes políticos. Un genocidio que fue ejecutado mediante campos de concentración y exterminio como Auschwitz, Dachau y Buchenwald, y que pretendía, además, la aniquilación de su cultura, historia y legado.

La liberación de los campos por las tropas aliadas en 1945 permitió al mundo conocer los horrores perpetrados. Por su doble papel como transmisora de valor de verdad y como símbolo, la fotografía permitió al mundo observar y comprender los acontecimientos al ofrecer un contexto mientras los representaba (Zelizer, 1998, p. 86). Como la imagen que se aborda en este apartado, capturada por Lee Miller en Buchenwald. Intitulada “Una pila de cuerpos famélicos”, esta fotografía es un ejemplo paradigmático de cómo la fotografía no solo retrata la historia, sino que también participa activamente en su construcción y es una muestra de la humillación, el sufrimiento, la muerte y la tortura sufrida por las víctimas. Publicada en *US Vogue* en 1945, esta fotografía reveló a un público más amplio, acostumbrado a contenidos de moda y estilo de vida, el rostro más inclemente de la guerra. Esto representó un quiebre radical en la narrativa visual de la época, mostrando cómo los medios podían ser vehículos para la memoria y el cambio social.

Buchenwald, ubicado en Alemania, fue uno de los campos de concentración más grandes establecidos por los nazis. Fue escenario de innumerables muertes debido a la inanición, el trabajo

forzado y las ejecuciones. Cuando las tropas estadounidenses llegaron en abril de 1945, encontraron montañas de cadáveres, sobrevivientes al borde de la muerte y evidencia abrumadora de los crímenes cometidos contra la humanidad. Este contexto histórico inmediato es el marco en el que Lee Miller, capturó esta imagen.

1. Una pila de cuerpos famélicos (1945).



Fuente: Lee Miller

La fotografía muestra un montón de cuerpos demacrados apilados en el suelo, con rostros congelados en expresiones de sufrimiento y calamidad. Este tipo de imágenes no solo documentan hechos, sino que también “muestran su fuerte impacto emocional y su capacidad de despertar sentimientos de conexión personal con lo que está siendo representado”. (Langland, citada por da Silva Catela et. Al., 2010).

Lee Miller, reconocida por su trabajo como modelo y fotógrafa surrealista antes de la guerra, se transformó durante el conflicto en una de las corresponsales más destacadas. Su decisión de documentar los campos de concentración reflejaba un compromiso ético: denunciar la barbarie. Este propósito puede determinarse en cómo compuso esta imagen, en la que resalta la sistematicidad del genocidio a través de los cuerpos apilados y el fondo arquitectónico que representaba la maquinaria nazi.

La fotografía de Miller construye una narrativa visual potente mediante el uso de elementos que condensan el horror del Holocausto. La apilación de cuerpos, la delgadez extrema de las víctimas y la expresión vacía de sus rostros crean una sensación de deshumanización absoluta. La elección del blanco y negro no solo era una limitación técnica de la época, sino también un recurso que intensifica el tono sombrío y solemne de la imagen. Lo que orienta a otra reflexión:

La fotografía es una forma de hacer pedagogía, una manera distinta de narrar los hechos. De la mano de la palabra, pero con una presencia mayor de la imagen para que entiendan que lo que sucedió no se tiene que volver a repetir (...) (Abad Colorado, 2019, p. 105)

La capacidad de esta fotografía para evocar emociones profundas ha garantizado que siga siendo un recuerdo poderoso de los peligros de la intolerancia y el odio.

Asimismo, esta imagen dialoga con la idea de la fotografía como una herramienta de construcción de memoria y conciencia social. Como destaca Sontag (2003):

Las fotografías del sufrimiento y el martirio de un pueblo son más que recordatorios de la muerte, el fracaso, la persecución. Invocan el milagro de la supervivencia. Ambicionar la perpetuación de los recuerdos implica, de modo ineludible, que se ha adoptado la tarea de renovar, de crear recuerdos sin cesar; auxiliado, sobre todo, por la huella de las fotografías icónica (p. 39).

La fotografía de Lee Miller en Buchenwald es mucho más que una imagen fija; es un testimonio visual que da cuenta de uno de los momentos más oscuros de la historia. Al captar los efectos del horror del Holocausto con una crudeza ineludible, Miller no solo denunció las atrocidades del régimen nazi, sino que también contribuyó a la creación de una memoria social y global que sigue

siendo relevante. En un mundo donde la intolerancia y el odio persisten, estas imágenes siguen siendo un recordatorio de la importancia de recordar, reflexionar y actuar.

Atentados 9/11- Torres Gemelas de Nueva York

2. Primer impacto del vuelo 11 de American Airlines contra la Torre Norte (2001).



Fuente: Seth Mcallister / AFP

Nadie se levantó el martes 11 de septiembre del 2001 pensando que 2,977 personas perderían la vida en un mismo escenario. Por la misma causa y con los mismos responsables. Pero, la desesperación de esa mañana se puede revivir en una imagen, en nueve, en once, en dos mil una, tomas fotográficas. Porque lo que evocan, es un sentimiento de dolor colectivo que traspasó las fronteras del tiempo. Es la rememoración de un impacto al miedo humano en su máxima expresión.

“La memoria arranca de una inscripción hecha en el cuerpo individual o social, de una marca que, incluso desapareciendo de la superficie, permanece allí como una especie de conector y

desconector de la memoria. Puede ser una cicatriz o sencillamente una lastimadura no específica, difusa, pero de la que se conoce perfectamente su localización” (Calveiro, 2005). Se puede ver la imagen fotográfica como un "conector" de memorias, pues, al igual que una herida en el cuerpo, puede funcionar como una señal visual que captura un momento específico. Aunque esa imagen pueda desvanecerse con el tiempo, sigue actuando como un punto de referencia que conecta al espectador con un pasado, igual que una marca en la piel.

3. El hombre que cae (2001).



Fuente: Richard Drew, Agencia AP

¿Es posible mirar una fotografía del atentado 911 sin dejar de evocar las emociones que allí se vivieron, incluso si no se presenció en primera línea, incluso si no perdiste seres queridos? ¿Sin dejar de recordar qué hacías esa trágica mañana, incluso si aún no habías nacido, pero heredas los recuerdos generacionales?

En sencillas líneas explica Berger, “dichos contextos vuelven a situar a la fotografía en el tiempo. No en su propio tiempo original, pues eso es imposible, sino en el tiempo de lo narrado” (Berger,

2001). Implica volver a mirar en un ejercicio que reconecta con eventos pasados, con las sensaciones colectivas que generaron, y a su vez, la significación colectiva de los hechos en periodo de tiempo sucedido. No se puede recordar el 911 sin sentir que el mundo se detuvo durante el transcurso de una mañana de septiembre del 2001. Así, la fotografía se convierte en un puente entre lo que fue y lo que es, entre el yo del pasado y el yo del presente, en un proceso continuo de reconstrucción y re - significación de la memoria.

Análisis de la fotografía como construcción de memoria mediante ejemplos en contextos históricos de Latinoamérica

Intervencionismo de Estados Unidos en América Latina y el Caribe

La intervención de Estados Unidos en América Latina ha configurado un capítulo complejo en la historia de la región. Durante los siglos XIX y XX, estas acciones, amparadas bajo discursos como el Destino Manifiesto y la Doctrina Monroe, pretendieron justificar la expansión territorial y económica en nombre de la democracia y la libertad (Pumar Martínez, 1996). Sin embargo, lejos de representar ideales libertadores, estas acciones han sido señaladas de llevarse a cabo a expensas del derecho internacional, los derechos humanos y la estabilidad mundial, sugiriendo que las políticas del gobierno estadounidense están impulsadas por el deseo de mantener la hegemonía en lugar de promover una auténtica seguridad o democracia (Chomsky, 2003).

En este análisis, se exploran dos imágenes representativas de estas intervenciones: la primera vinculada con la invasión estadounidense a la Bahía de Cochinos en Cuba en 1961 y la segunda relacionada con el golpe de Estado en Guatemala en 1954, apoyado por la CIA. A partir de estas fotografías, se abordarán los contextos históricos, los propósitos de las imágenes, los elementos visuales y narrativos que construyen la memoria alrededor de estos eventos, su impacto en la memoria colectiva y su relación con postulados sobre fotografía y memoria previamente discutidas.

La fotografía, como herramienta visual, no solo registra hechos históricos, sino que también actúa como mediadora en la construcción de narrativas colectivas. Sobre esta línea, se reconocen las palabras de Jacques Le Goff (citado por Kossoy, 2001): “La fotografía (...) revoluciona la memoria: la multiplica y la democratiza, le da una precisión y una verdad visuales nunca antes alcanzadas, permitiendo así guardar la memoria del tiempo y de la evolución cronológica. (p. 116)

Así, las fotografías seleccionadas no están limitadas a ser un mero registro, sino que están convertidas en espacios de significados, capaces de influir en cómo las sociedades comprenden su pasado. Esta capacidad de transformación permite resignificar eventos, visibilizar narrativas históricas y generar un puente entre generaciones, consolidando así el sentido de la memoria colectiva como un proceso dinámico y en constante construcción.

Invasión a la Bahía de Cochinos (abril de 1961)

4. Captura de mercenarios en la Bahía de Cochinos (1961).



Fuente: Getty Images

Cuba ha sido escenario de múltiples intervenciones estadounidenses a lo largo de su historia. Desde la ocupación militar tras la Guerra Hispano-Estadounidense (1898), pasando por la Enmienda Platt (1901) que consolidó la influencia de Estados Unidos en la isla, hasta las estrategias encubiertas durante la Guerra Fría, las políticas estadounidenses buscaron consolidar un control hegemónico sobre el país. Uno de los episodios más significativos fue la invasión de Bahía de Cochinos en 1961, un intento fallido de derrocar al gobierno revolucionario de Fidel Castro que fue financiado y planificado por la Agencia Central de Inteligencia (CIA) e involucró a exiliados cubanos opuestos al régimen castrista (Voltairenet, 2005; Infobae, 2011; De Vreesse, 2020).

La fotografía seleccionada, una de las más emblemáticas del evento, se sitúa inmediatamente después del fracaso de dicha invasión, llevada a cabo entre el 17 y 19 de abril de 1961. De acuerdo con información, la operación involucró a más de 1000 exiliados cubanos entrenados y armados por la CIA, quienes esperaban generar un levantamiento interno contra Fidel Castro. Sin embargo, la fuerza revolucionaria cubana derrotó rápidamente a los invasores, capturando muchos de ellos y dejando a Estados Unidos en una posición diplomática comprometida. (British Broadcasting Corporation [BBC], 2021) Claro está que este evento exacerbó las tensiones ideológicas entre capitalismo y comunismo en la región.

Aunque no se tiene certeza del autor específico de esta fotografía, se atribuye al registro de reporteros cubanos que documentaron la invasión y sus consecuencias. Estas imágenes fueron ampliamente difundidas por el gobierno revolucionario, tanto dentro como fuera del país, con el propósito de consolidar una narrativa de resistencia victoriosa frente a la agresión imperialista. Podría confirmarse, por las indagaciones realizadas en torno al tema, que fotografías como esta se convirtieron en herramientas propagandísticas que reforzaron el liderazgo de Fidel Castro y la unidad revolucionaria.

En la fotografía, el centro de atención son los prisioneros, quienes caminan cabizbajos y escoltados por soldados armados. Su postura y expresión facial reflejan agotamiento, derrota y vulnerabilidad, mientras que los soldados revolucionarios aparecen erguidos y con actitud vigilante, lo que simboliza autoridad, resistencia y poder. Este contraste visual entre vencedores y vencidos crea una narrativa que exalta la superioridad de los revolucionarios frente a los invasores entrenados por Estados Unidos. Además, la composición de la imagen sitúa a los prisioneros como el eje principal, enfatizando el triunfo de la Revolución.

En la memoria colectiva cubana, representa la resistencia del pueblo frente a la intervención extranjera y el compromiso con los ideales revolucionarios. Además, la imagen puede interpretarse como generadora de simpatía hacia la isla en el contexto del movimiento de países no alineados. Como lo confirma Otero (2010):

Los efectos del hecho político y social, y su validación a través de la fotografía, provocaron no solo la pluralización, el manejo popular y la comercialización de una imagen quimérica,

legendaria, del cubano. la conformación de un esquema simbólico perfecto atrajo las miradas del universo, de la izquierda y no izquierda. (p. 16)

Desde una perspectiva de la construcción de memoria, esta imagen puede analizarse bajo las propuestas de Jelin (2012), quien plantea lo siguiente:

El tema del uso de la memoria para el presente y el futuro, de las lecciones y aprendizajes que se pueden extraer, puede ser visto desde distintas perspectivas. En una perspectiva cognitiva, saber algo, “apre(he)nderlo”, tiene consecuencias en las estrategias de elaboración de alternativas racionales para la acción. Desde una perspectiva psicoanalítica, el pasado está en el presente, de múltiples maneras, en la dinámica de lo inconsciente. Desde el campo de lo cultural, el énfasis está puesto en el sentido que se le da al pasado, según el marco interpretativo y los códigos culturales que permiten descifrarlo —de manera racional y planificada, pero también en prácticas simbólicas y performativas de actores que, más que re-presentar o recordar, se apropian y ponen en acto elementos de ese pasado. (p. 147)

En estos términos, el poder narrativo de la fotografía seleccionada de la invasión de Bahía de Cochinos radica en su capacidad para condensar significados complejos en un marco visual posible. Más allá de documentar un evento histórico, la imagen trasciende al convertirse en un símbolo performativo que refuerza la narrativa revolucionaria cubana de resistencia y triunfo frente al imperialismo. Según Jelin, el pasado no solo se recuerda, sino que se apropia y activa en el presente mediante prácticas culturales y simbólicas que dotan de sentido al contexto actual. En este caso, esta imagen buscaba consolidar un marco interpretativo que posiciona la invasión estadounidense como un fracaso imperialista y una victoria popular. Este uso estratégico de la memoria, además de conmemorar el evento, orienta el presente hacia la reafirmación de los ideales de unidad e identidad nacional, mostrando cómo el pasado se transforma en un recurso para legitimar valores y acciones en el presente.

Intervención de Estados Unidos en Guatemala (1954)

5. Soldados encañonan una figura de Árbenz (1954).



Fuente: Getty Images

La imagen documenta un momento del golpe de Estado en Guatemala en 1954, patrocinado por la CIA bajo la operación PBSUCCESS. Este evento marcó el derrocamiento de Jacobo Árbenz Guzmán, presidente electo democráticamente en 1950 y que implementó una reforma agraria destinada a redistribuir tierras en favor de campesinos. Dichas políticas afectaron intereses de la United Fruit Company (UFCo), empresa estadounidense de actividad bananera con gran influencia política en la región y de las élites guatemaltecas (Rovira Mas, 2017; Avila Dávila, 2018).

El objetivo principal de este golpe, que fue el primero asestado por la CIA en América Latina, era proteger los intereses de la UFCo y evitar lo que se percibía como un avance del comunismo en la región (Vicente, 2018). Este hecho consolidó un patrón de intervencionismo estadounidense en América Latina, promoviendo gobiernos autoritarios afines a sus intereses económicos y políticos, bajo el pretexto de combatir el comunismo.

La fotografía documenta uno de los momentos clave en este contexto, reflejando cómo los actores del conflicto construían imágenes que proyectaban mensajes ideológicos. Representado de manera burlesca, simboliza el poder caído y deshumanizado de Árbenz. El letrero «Me yaman de Rusia con Arévalo» (predecesor de Árbenz y defensor de políticas sociales progresistas) refuerza una narrativa que lo posiciona como un agente del comunismo internacional. Las armas apuntadas hacia la figura teatralizan la violencia, mostrando un control simbólico sobre el enemigo caído. Sontag afirma:

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. (p. 14)

A partir de esta afirmación se resalta la capacidad de la fotografía, en el contexto del conflicto en Guatemala, de ser símbolo duradero que se puede recordar y reinterpretar, retratando la ideología detrás de la imagen. Asimismo, representa la función de la fotografía como vehículo de memorias construidas. Esta no solo muestra un momento histórico que se ha reproducido en múltiples ocasiones, sino que también enmarca el mensaje ideológico que lo vincula con el comunismo internacional, lo cual refuerza la narrativa de su caída. Así, la imagen, al igual que una cita o proverbio, encapsula una verdad que, aunque construida, se transmite de manera perdurable en la memoria colectiva. Se convierte en un elemento clave para entender cómo los actores del conflicto construyeron narrativas ideológicas a través de sus representaciones visuales.

Asimismo, desde la perspectiva de Barthes (1980), el *punctum* de esta imagen, ese detalle sorprendente de una fotografía que capta la atención del espectador y evoca una respuesta personal y emocional, que “punza” (p.59) se encuentra en toda la composición, que encierra un significado que desencadena una reacción emocional e inmediata en el espectador. La imagen sintetiza y amplifica la carga ideológica de las expresiones, dotándola de una eficacia simbólica que trasciende su tiempo. Asimismo, este tipo de imágenes opera también en el terreno de la *postmemoria*, sirviendo como puente entre generaciones al perpetuar interpretaciones

contemporáneas de eventos históricos (Hirsch, 1997). En este sentido, la fotografía deviene en un testimonio del impacto de la intervención estadounidense en Guatemala, consolidándose como un artefacto cultural que conecta pasado y presente en el imaginario colectivo.

Muerte de Pablo Escobar

“Nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (Barthes, 1990). La muerte de Pablo Escobar fue un hito simbólico que cerró un capítulo de terror y violencia, pero también dejó al descubierto las complejas raíces del narcotráfico en Latinoamérica, un problema que no se resolvió con la desaparición de un solo individuo. Estuvo, existió. Una fotografía de su caída rememora el pasado de terror en Colombia, pero también evoca la pérdida de un pueblo que lo despidió en masas con devoción y melancolía, durante días.

6. Muerte de Pablo Escobar, narcotraficante fundador del cartel de Medellín.



Fuente: Archivo Periódico El Tiempo

En el libro *Los trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin (año 2002) establece la necesidad de recordar, hablar y estimular una reflexión más amplia sobre la necesidad humana de encontrar

sentido a los acontecimientos y sufrimientos que nos toca vivir, con prácticas de rememoración, rituales de homenaje e iniciativas políticas que impulsen un «nunca más» a las afrentas a la dignidad humana. (Jelin, 2002). Pero, aunque la región siguió enfrentando desafíos relacionados con la inseguridad, la corrupción, y las estructuras de poder criminal, mientras la figura de Escobar sigue siendo parte del imaginario popular, tanto como un símbolo de la resistencia ante el Estado como de la brutalidad del narcotráfico.

Así, Maurice Halbwachs confirma que, para que ciertos recuerdos inciertos e incompletos reaparezcan, es necesario que en la sociedad donde se encuentra en el momento presente, se le muestre al menos imágenes que reconstruyan el grupo y el medio de donde él ha sido arrancado. (Halbwachs 1950). Al rescatar y articular las experiencias pasadas, se establece un vínculo esencial entre aquellos que vivieron los eventos y aquellos que los heredan en forma de relatos. La fotografía no solo actúa como un medio de conservación de la memoria, sino también como una herramienta de resistencia frente a la des- configuración de las realidades sociales.

Análisis de la fotografía como construcción de memoria mediante ejemplos en contextos históricos en Nicaragua y República Dominicana

Nicaragua

La fotografía, como medio visual y documental, ha desempeñado un papel esencial en la construcción de la memoria histórica y colectiva en América Latina. En el caso de Nicaragua, la Revolución Popular Sandinista (1979), la Cruzada Nacional de Alfabetización (1980) y el Servicio Militar Patriótico (1983-1990) fueron tres eventos que no solo definieron el devenir político y social del país, sino que también dejaron un legado visual que hasta hoy forma parte de las conversaciones y memorias de los nicaragüenses. A través de imágenes cargadas de simbolismo y narrativas, la fotografía permitió capturar tanto los momentos de cambio como las tensiones inherentes a estos procesos históricos.

Desde la caída de la dictadura de Anastasio Somoza Debayle en 1979 hasta las transformaciones sociales promovidas por el gobierno sandinista, la fotografía ha sido un testigo clave de los eventos que marcaron esa época. Estas imágenes no solo documentaron los conflictos y logros,

contribuyeron a construir narrativas que trascendieron las fronteras nacionales, movilizando apoyos internacionales y forjando una identidad visual de resistencia y esperanza.

La relación entre fotografía y memoria, como han argumentado autores como Sontag (1977), Barthes (1980) y Hirsch (2012), se enmarca en la capacidad de las imágenes para inmortalizar momentos y, al mismo tiempo, reinterpretarlos según los contextos y las audiencias. En Nicaragua, este vínculo se fortalece al observar cómo eventos como la Revolución Sandinista y la Cruzada Nacional de Alfabetización se plasmaron en imágenes que no solo registraron hechos, sino que también actuaron como herramientas de movilización política y cultural.

El análisis de tres fotografías seleccionadas permitirá explorar cómo estas imágenes construyeron significados en torno a estos eventos y cómo contribuyen a mantener vivos estos momentos en la memoria colectiva.

Revolución Popular Sandinista

7. Molotov Man "Hombre Molotov" (1979).



Fuente: Susan Meiselas

La fotografía titulada “Molotov Man”, capturada por Susan Meiselas, para la agencia fotográfica Magnum, durante la Revolución Sandinista en Nicaragua, es más que una instantánea de un conflicto armado; es un símbolo poderoso que cristaliza el heroísmo, la resistencia y la lucha por la justicia social. Tomada en 1979, en el contexto de un levantamiento popular contra la dictadura de Anastasio Somoza Debayle, esta imagen se erige como un emblema de la valentía del pueblo nicaragüense. La Revolución Sandinista, liderada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), buscaba poner fin a décadas de opresión y desigualdad, marcadas por la intervención extranjera y la concentración del poder en manos de una familia, historia que se repite en la actualidad.

El sitio web de Susan Meiselas guarda la siguiente descripción de la imagen:

El día antes de que Somoza huyera para siempre de Nicaragua, en julio de 1979, Susan fotografió al sandinista Pablo "Bareta" Arauz lanzando un cóctel molotov contra uno de los últimos regimientos de la Guardia Nacional somocista que quedaban bajo el control del dictador. Durante los meses y años siguientes, la imagen se convirtió en un símbolo de la revolución nicaragüense. Se podían ver murales y graffitis del "Hombre Molotov" por todo el país. Apareció en una caja de cerillas conmemorativa del primer aniversario de la revolución sandinista, en camisetas, folletos y anuncios. Veinticinco años más tarde, la imagen de Bareta fue adoptada como símbolo "oficial" del derrocamiento de la dictadura somocista por los sandinistas.

Meiselas, reconocida por su sensibilidad para documentar conflictos sociales y políticos, utilizó su cámara como una herramienta de denuncia y memoria. En Molotov Man, el protagonista principal emerge como un ícono de la resistencia: un joven combatiente sosteniendo un rifle y una botella incendiaria, la bomba molotov, listo para enfrentar las fuerzas militares. Su pose es una declaración de desafío, un acto de valentía frente a la adversidad. En el fondo, los sacos de arena y un vehículo blindado amplifican la atmósfera de confrontación directa, mientras que los colores apagados y los detalles crudos de la imagen resaltan la gravedad del momento.

El impacto de esta fotografía radica en su capacidad para trascender el evento particular que retrata. Más allá del contexto inmediato de la revolución, la imagen se ha convertido en un símbolo global de lucha popular. Su uso en murales, pancartas y otros medios visuales demuestra cómo los

significados de las imágenes pueden evolucionar con el tiempo y adaptarse a nuevas narrativas. Este proceso de apropiación cultural también genera reflexiones sobre la ética del fotoperiodismo y el papel de la fotografía como vehículo de memoria social.

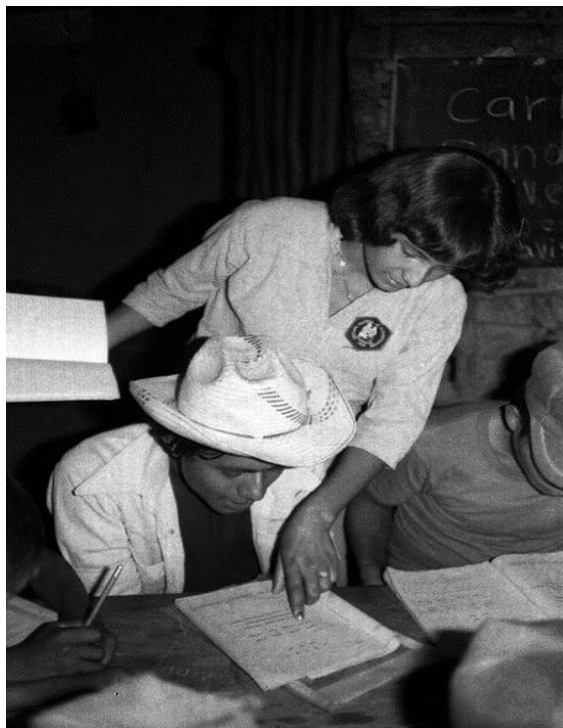
Desde una perspectiva teórica, Molotov Man puede analizarse como un "lugar de memoria" (Nora, 1984). La fotografía de Meiselas no solo documenta un momento histórico, sino que también lo inmortaliza, transformándolo en un referente para futuras generaciones. Como lo confirma Zelizer (1998), citada por Schevchenko (p. 283) la fotografía es fundamentalmente constitutiva de la memoria pública.

Otro punto a resaltar es que "Molotov Man", fue incluida en la lista de las 100 fotografías más influyentes de todos los tiempos, publicada en la revista TIME en 2015. Algunas de las palabras que resalta este reconocimiento: "Cuando los sandinistas tomaron el poder, la imagen se convirtió en el símbolo de la revolución: un dictador vilipendiado derrocado por un ejército de combatientes vestidos con vaqueros y armados con armas improvisadas". (Internet Archive, 2018)

A través de su lente, Meiselas construyó una narrativa y un "lugar de memoria" que refleja la humanidad y la complejidad de los individuos involucrados, lo que a su vez funge como puente entre el pasado y el presente. Este testimonio visual sigue resonando en debates contemporáneos sobre resistencia, memoria e identidad.

Cruzada Nacional de Alfabetización

8. Labores de alfabetización (1980).



Fuente: Orlando Valenzuela

El 24 de marzo de 1980 inició la que es considerada la mayor hazaña educativa y cultural de la historia de Nicaragua: la Cruzada Nacional de Alfabetización (CNA). Más de 95 mil voluntarios, entre los que había estudiantes, maestros, oficinistas, extranjeros, entre otros, se unieron para viajar a zonas rurales de Nicaragua para enseñar a leer y a escribir a más de la mitad de la población del país. Más que un esfuerzo educativo, esta cruzada se convirtió en un proyecto de inclusión social y cultural que buscaba cerrar brechas históricas de desigualdad.

Al término de la CNA, el 23 de agosto de 1980, la tasa de analfabetismo pasó de un 50.35% a un 12.96%. Poco tiempo después, el 30 de septiembre comenzó la alfabetización en inglés, miskito y sumo en las comunidades de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense, con el objetivo de alfabetizar a 16,500 nicaragüenses. El trabajo de alfabetización fue continuado hasta 1990. (MINED, s.f.)

La fotografía muestra una escena de enseñanza, donde una joven alfabetizadora guía a un aprendiz en su proceso de aprendizaje. Este momento enmarca el espíritu de solidaridad y esperanza que caracterizó este movimiento nacional.

Desde el punto de vista de la fotografía documental, Le Goff, citado por Bate (2010, pp. 246-247) argumenta que la fotografía, revoluciona la memoria: la multiplica y la democratiza, le confiere una precisión y una verdad nunca antes alcanzadas en la memoria visual, y permite conservar la memoria del tiempo y de la evolución cronológica.

En el caso de esta fotografía, esta cualidad se hace evidente. La imagen documenta un gran momento en la historia del país y actúa como un registro del esfuerzo colectivo por transformar la sociedad mediante la educación. La combinación de lo documental con lo simbólico refuerza el poder de estas imágenes como testimonios históricos que no solo representan el pasado, sino que también generan reflexiones contemporáneas sobre su significado. La noción de Le Goff sobre la democratización de la memoria es evidente aquí, ya que la fotografía permite que las historias de los involucrados, desde alfabetizadores hasta estudiantes, se immortalicen y formen parte de la memoria nacional.

Esta intersección entre memoria, historia y fotografía también ha sido explorada por teóricos como Fontcuberta (s.f.) quien señala:

Tanto nuestra noción de lo real como la esencia e nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento. (p. 36).

A partir de las perspectivas teóricas planteadas, la imagen muestra los principios centrales de la fotografía documental: capturar lo vivido, despertar la empatía y construir narrativas visuales que perduren en el tiempo. La fotografía es “espejo con memoria”.

Servicio Militar patriótico

9. Jóvenes cruzando un río, durante su Servicio Militar Patriótico en la década de los 80 (s.f.).



Fuente: Oscar Navarrete

La fotografía presentada, que documenta el Servicio Militar Patriótico (SMP) en Nicaragua, es un testimonio visual de una etapa crucial en la historia reciente del país. Introducido en 1983 durante el primer gobierno del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), el SMP fue un programa obligatorio para jóvenes nicaragüenses diseñado para defender la soberanía nacional frente a las agresiones de la "Contra", un movimiento insurgente apoyado por Estados Unidos. Esta imagen expone la dureza del conflicto y el rol de los ciudadanos en un esfuerzo bélico colectivo. Se constituye como un registro histórico que permite entender la dinámica de ese período.

El Servicio Militar Patriótico fue un esfuerzo controvertido que transformó profundamente la vida de muchos jóvenes y sus familias, un recuerdo que aun duele hasta estos días. En la imagen, se observa un grupo de soldados atravesando un río en la montaña nicaragüense, una representación cruda de las condiciones extremas en las que se desarrollaron muchas operaciones militares

durante este conflicto. La elección del escenario natural no es casual; enfatiza el vínculo entre los combatientes y el territorio que defienden, reforzando la narrativa de un pueblo dispuesto a sacrificarse por su soberanía. Aponte Isaza (2017) afirma:

La fotografía, al convertirse en referente histórico de un momento determinado, brinda a los pueblos la posibilidad de construir su memoria, además de preservar su historia, toda vez que por medio de las fotografías se acercan a una realidad que les es propia y, lo que es más importante, a entenderla. (p. 49)

A esta reflexión se puede añadir que, además de ser un vehículo para la construcción de memoria, la fotografía también puede actuar como un catalizador para debates contemporáneos sobre justicia social, reconciliación y el impacto de las políticas de guerra. En este caso, la imagen no solo inmortaliza las experiencias de los soldados en el SMP, sino que también invita a cuestionar los costos humanos y sociales de las decisiones políticas tomadas durante esa época.

En una entrevista realizada hace unos años al autor de la fotografía, Oscar Navarrete, quien es un fotoperiodista con más de 30 años de experiencia, expresaba sus consideraciones enmarcadas en las distintas imágenes que capturó durante ese período de la historia reciente de Nicaragua:

Eso es lo bueno de la fotografía. La fotografía va a documentar, estas imágenes van a servir de aquí a 20, a 50, a 100 años y la gente va a hablar de que aquí hubo una guerra civil y que nos matábamos entre hermanos nicaragüenses. Y allí van a estar esas imágenes, para inmortalizar en el tiempo un mal momento que nos tocó vivir a todos los nicaragüenses. (comunicación personal, 28 de julio 2014)

A este respecto, puede sumarse otra afirmación de Aponte Icaza (2017):

Para recordar sucesos es necesario construir imágenes, tener soportes gráficos que no solo nos muestren un instante de lo sucedido, sino que nos inciten a imaginar más allá de la imagen visible. Es aquí donde la fotografía cumple su objetivo en la construcción de memoria. (p. 49)

Al capturar esos instantes, la fotografía adopta la función de documentar las ideas, de ser un referente al cual una comunidad entera puede recurrir para construir, estimular y conservar ese

imaginario colectivo y de este modo la imagen se introduce y asienta en las mentes de cada miembro de una comunidad, que al reconocer y aprender el significado de esas imágenes puede valorarlo y transmitirlo a las generaciones futuras.

Esta fotografía del Servicio Militar Patriótico en Nicaragua es mucho más que un registro visual; es un testimonio que sintetiza historia y memoria. Esta fotografía preserva no solo los hechos del pasado, sino también las emociones y experiencias que definieron una época.

Las fotografías merecen ser conservadas porque ofrecen al hombre la posibilidad de capturar momentos específicos de un tiempo y lugar determinados, hace posible el encuentro con el pasado de una forma visual y estimula la memoria del individuo que observa la imagen, quien, además de las palabras que le relatan un acontecimiento pasado, tiene elementos visuales que lo ilustran, lo cual puede arraigar aún más un recuerdo. (Ramírez y Arreola, 2023, p. 10)

República Dominicana

Los 30 años de la dictadura que presidió Rafael Leónidas Trujillo hasta 1961 en República Dominicana, dejaron miles de memorias terroríficas y traumas que, para algunos, aún no sanan. Han pasado más de seis décadas, pero quedan destellos de opresión en el corazón y los recuerdos de las descendencias de aquellos que resistieron, viviendo o muriendo. Se hace necesario entonces, revivir y preservar las memorias colectivas que han sido relegadas al silencio o al descuido, ofreciendo a las nuevas generaciones una conexión viva con los acontecimientos y los protagonistas de un pasado marcado por la opresión. Un acto de recuperación que no solo se limita a la reconstrucción de eventos pasados, sino que también aspira a iluminar las sombras de la memoria, aportando claridad y comprensión sobre las experiencias de aquellos que sufrieron la pérdida de libertad.

10. Placa que figuraba en los hogares dominicanos durante la dictadura trujillista.



Fuente: Autor desconocido

Como explica (Jelin, 2002) abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Donde la fotografía actué entonces, en contra de la amnesia colectiva, desafiando la posibilidad de que las atrocidades del pasado caigan en el olvido. Reflexionar acerca de la crucial importancia de rescatar las memorias históricas y cultivar un discurso crítico en las nuevas generaciones se erige como una oportunidad ineludible.

Este ejercicio no solo busca evitar la repetición de los errores del pasado, sino que también se erige como una salvaguardia contra el resurgimiento de oscuros episodios al momento de elegir las autoridades estatales, y en esa perspectiva es donde la fotografía aporta una importante herramienta para la construcción de recuerdos.

11. Carro en que murió Trujillo por impactos de bala (1961).



Fuente: AGN / Imágenes de Nuestra Historia

“Las fotografías son recordatorios visibles de anteriores experiencias que nos invitan a reflexionar acerca de lo que ha sido, pero, de la misma manera, nos dicen cómo debemos recordarnos a nosotros mismos como personas jóvenes. Nosotros remodelamos nuestra imagen propia para que quepa en las imágenes de tiempos pasados. Nosotros usamos estas imágenes no para arreglar la memoria, sino para recorrer nuestras vivencias pasadas y reflexionar acerca de lo que ha sido, es y será” (van Dijck, 2008, p. 8).

Al reconstruir los perfiles de aquellos que participaron en la privación de libertad, se ofrece una oportunidad para comprender las complejidades y las consecuencias de esos actos, promoviendo así una conciencia crítica y una apreciación más profunda de la importancia de la libertad en la sociedad dominicana. En este sentido, la fotografía se convierte en un faro que ilumina las sombras del pasado, advirtiendo sobre los peligros que yacen en el olvido, y recordando a las nuevas generaciones que la vigilia constante es esencial para la preservación de la libertad y la justicia.

Guerra de abril de 1965 - Segunda intervención norteamericana en República Dominicana

“Ellos contaron el cuento, Francisco Alberto, y ellos no lo creyeron que tú te has ido no es cierto tú estás viviendo en el pueblo, Francisco Alberto, caramba. Media isla. En la zozobra del luto y de la sangre. Media isla y la presencia centenaria de los Yankees. Media isla, media isla bañada de febrero en Caracoles”.

Estrofa de canción de Ramón Leonardo, 1973

12. Coronel Francisco Alberto Caamaño Deño.



Fuente: Colaboración de Pablo López para Imágenes de Nuestra Historia

“La memoria arranca de una inscripción hecha en el cuerpo individual o social, de una marca que, incluso desapareciendo de la superficie, permanece allí como una especie de conector y desconector de la memoria. Puede ser una cicatriz o sencillamente una lastimadura no específica, difusa, pero de la que se conoce perfectamente su localización” (Calveiro, 2005).

La lucha que representaba Caamaño de Deño vivía en cada dominicano. Las fotografías, que captaron la esencia de esa lucha, permiten que se mantenga viva en la memoria social, incluso cuando las palabras y los relatos se desvanecen con el tiempo. Así, no solo se conserva la imagen

física de Caamaño, sino también su legado, su sacrificio y los ideales por los que luchó, convirtiéndolos en una parte viva de la identidad nacional.

Las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones narran sus pasados, para sí mismos y para otros y otras, que parecen estar dispuestas/os a visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus iconos y rastros, a preguntar e indagar. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. (Jelin, 2002)

13. Rechazo de los dominicanos a la intervención norteamericana del 1965.



Fuente: Juan Pérez Terrero

Un criollo, Senén Sosa, apretando los puños frente al militar estadounidense, como un gesto de resistencia y defensa de su tierra y su identidad, es una escena cargada de significados en el contexto de la fotografía como construcción de memoria. Esta imagen no solo captura un momento de confrontación, sino que actúa como un poderoso símbolo de lucha y afirmación cultural. Podemos entender cómo una fotografía puede convertirse en un medio clave para la preservación

y transmisión de una memoria colectiva que va más allá del simple acto de recordar, siendo capaz de construir una narrativa que conecta las emociones, las identidades y los conflictos de un pueblo.

“No existe una sola manera de acercarnos a la cosa recordada. Esta no es el final de una línea. Numerosos puntos de vista o estímulos convergen y conducen hasta ella. De forma parecida han de crear un contexto para la fotografía impresa, las palabras, las comparaciones y los signos; es decir, han de señalar y dejar abiertos diferentes accesos a la cosa. Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que ésta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos” (Berger, 2001). Es así como una imagen de una protesta puede resonar de manera diferente para quien la vivió en el momento, para quien estudia ese evento en un contexto histórico, o para quien observa la foto desde una perspectiva política o social distinta. En ese sentido, la memoria construida a partir de una fotografía no es solo el recuerdo de un individuo, sino una memoria colectiva, interconectada y que se puede reconstruir a través de diferentes puntos de vista.

CAPÍTULO II

MIRADAS QUE CUENTAN: EL PODER NARRATIVO DE LA FOTOGRAFÍA

Introducción

En el capítulo anterior se abordó la memoria como un territorio resistido, profundamente vinculado a los afectos, los silencios y las luchas sociales. Se planteó que la memoria no es un depósito estático del pasado, sino una práctica viva, relacional y conflictiva, atravesada por diversas experiencias de introspección. Desde esa mirada, se propuso pensar la memoria como un campo de tensiones donde se configuran sentidos, se disputan versiones del pasado y se construyen identidades colectivas. En ese entramado de fuerzas y relatos, la fotografía aparece como un lenguaje fundamental para narrar, recordar y resistir.

La imagen fotográfica, al igual que la memoria, es fragmentaria, selectiva y contextual. Pero lejos de representar una limitación, esa situación la convierte en una herramienta poderosa para la elaboración de relatos. La fotografía registra, archiva y testimonia, pero también interpela, emociona y moviliza. En contextos marcados por la violencia, el olvido impuesto o la censura, la fotografía se convierte en un dispositivo de memoria que activa formas de enunciación no oficiales, reconfigurando lo visible y lo decible. Así, la imagen no solo da cuenta del pasado, sino que interviene activamente en su construcción y en su resignificación.

Este segundo capítulo propone un giro hacia lo narrativo-visual, reconociendo en la fotografía un lenguaje que articula lo íntimo con lo colectivo, lo estético con lo político, y lo testimonial con lo afectivo. Al explorar distintos géneros fotográficos —como el álbum familiar, el fotoperiodismo y la fotografía documental— se busca comprender cómo las imágenes construyen relatos que no solo conservan la memoria, sino que la reactivan, la resignifican y la proyectan hacia el presente, el futuro y la transformación social. El álbum fotográfico, por ejemplo, se presenta como un archivo íntimo donde la vida cotidiana y las relaciones familiares adquieren forma visual, pero que también puede devenir en archivo colectivo cuando es recontextualizado, compartido o resignificado. El fotoperiodismo, por su parte, interviene en el espacio público mediante imágenes que condensan eventos, emociones y discursos sociales. Y la fotografía documental, con su vocación crítica, funciona como una herramienta para narrar lo que suele ser excluido de los relatos oficiales.

Estas prácticas fotográficas no deben entenderse solo desde su dimensión estética, sino también desde su potencial transformador. Al producir sentido sobre lo vivido, al hacer visible lo negado,

y al generar empatía y conciencia, las imágenes participan activamente en la conformación de una memoria colectiva que concientiza. La narrativa visual se convierte en una forma de intervención social.

En suma, este capítulo se propone analizar cómo distintos lenguajes fotográficos participan en la elaboración de relatos colectivos y en los procesos de transformación social. En un contexto en el que las imágenes circulan velozmente, pero donde muchas veces se omite lo esencial, este análisis busca devolverle a la fotografía su densidad histórica, política y emocional. Desde el álbum doméstico hasta la fotografía documental, cada imagen es una posibilidad de memoria, una forma de resistir al olvido y una herramienta para pensar en común el pasado que duele, pero también el futuro que se quiere construir.

Álbum fotográfico

El álbum como dispositivo narrativo: de lo familiar a lo colectivo

El álbum fotográfico, en su capacidad de organizar y preservar imágenes, es más que un simple contenedor de recuerdos. Es un mecanismo narrativo que, al ser abierto y examinado, despierta momentos del pasado, dándoles una forma de continuidad que trasciende el tiempo. Esta dinámica se desarrolla en un espacio simbólico, donde lo que parece ser un simple objeto privado se convierte en un lugar de reflexión colectiva. Como señala Silva (1998), cuando una familia abre su álbum “reinstala ahí mismo su imaginario de eternidad evocando el tiempo pasado en un presente continuo” (p. 38). Este acto de apertura, entonces, revive eventos, y los exhibe como si estuvieran ocurriendo nuevamente, como si no hubiera mediado entre el pasado y el presente.

La fotografía contenida en los álbumes no sólo conserva un pasado, sino que lo organiza y lo enuncia bajo un determinado principio narrativo. El álbum fotográfico, por su naturaleza, se define por su vinculación emocional con quienes lo crean. No solo es un dispositivo que archiva un montón de imágenes, sino un espacio de evocación de las pasiones humanas y familiares. Es, como señala Silva (1998):

Un tipo muy original de archivo, sentimental cuanto espontáneo; privado cuanto secreto e histórico, libre como ritualístico, en el cual retratamos las pasiones familiares. Pero entonces el álbum tiene que relacionarse con modos de la vida profunda, con imaginarios, con

evocaciones y retóricas en la forma como la familia y los seres humanos concebimos la vida" (p. 44).

En este sentido, el álbum refleja no solo el "yo" de quienes lo integran, sino también el inconsciente colectivo que construye significados a través de las imágenes. Cada fotografía en el álbum también preserva un conjunto de deseos, temores y anhelos que dan forma a la identidad familiar.

Asimismo, la función del álbum es, en muchos sentidos, la de un testigo, un guardián de lo que ya no es, y su existencia permite la reconstrucción de una realidad que está en constante transformación. La fotografía, al congelar un instante, combate el olvido y la muerte.

El álbum es, se insiste, un dispositivo narrativo que, al igual que la memoria misma, se organiza en torno a un principio de clasificación y orden. Bourdieu (2003) describe cómo el álbum familiar, al organizar las imágenes en un "orden cronológico", no solo crea un archivo personal, sino que también construye un "recuerdo social" que refuerza la identidad colectiva. Cada imagen, situada en un lugar específico dentro del álbum, se convierte en un monumento a un pasado compartido, que constituye la "verdad" de lo recordado. Este proceso, que también es de creación, implica que el álbum se convierte en una "narrativa horizontal atravesada por líneas de dimensión épica y anecdótica" (Langford, 2001, citada por Kuhn, 2007, p. 285).

Este orden no es meramente una disposición estética; refleja la estructura de la memoria misma, que se organiza tanto por eventos significativos como por conexiones afectivas. Langford (2001, citada por Kuhn, 2007, p. 285) destaca que los álbumes funcionan dentro de una "tradición oral performativa", donde las fotografías no solo sirven como elementos visuales, sino como activadores de relatos, tanto dentro de la familia como en el ámbito social. Cada observador, incluso ajeno a la historia familiar, puede tejer historias alrededor de las imágenes, transformando al álbum en un espacio de interpretación y reinterpretación continua.

En virtud de lo anterior, el álbum también responde a una necesidad de compartir, de conectar a otros con nuestras historias, y, a través de esa conexión, integrar lo personal en lo colectivo. Como señala Kaczan y González (2024), el álbum "recopila y ordena de forma creativa, permite el intercambio afectivo, favorece diálogos y la empatía con los otros al visualizar las historias" (p. 93).

El origen del álbum fotográfico se remonta a tiempos antiguos, cuando las civilizaciones utilizaban tablas blancas para registrar eventos importantes. Esta tradición, que se remonta al *album amicorum* romano, se transforma en el álbum fotográfico moderno, un espacio donde la familia y la sociedad se reencuentran a través de las imágenes que, al igual que los relatos orales, construyen una identidad. En su origen, como destaca la historia de la fotografía, estas colecciones eran un lujo de la aristocracia, pero con la masificación de la fotografía y la bajada de los costos, el álbum se democratizó, llegando a ser una práctica común en la mayoría de los hogares humanos.

Así, el álbum fotográfico no solo conserva la memoria del pasado, sino que actúa como un dispositivo de transformación del presente. La memoria visual se convierte, en este sentido, en un vehículo narrativo que conecta el "yo" con el "nosotros", en un proceso que involucra no solo la historia familiar, sino también las tensiones y los vínculos sociales y culturales que estructuran la vida en comunidad. La familia, a través del álbum, narra sus momentos felices, sus luchas, sus pérdidas y su visión del mundo, presentando su historia como un testimonio compartido de una experiencia común.

Álbumes que cuentan historias

Desde su aparición, los álbumes fotográficos han sido, un testimonio valioso no solo de momentos familiares, sino de las historias que las imágenes encierran. Estos álbumes funcionan como relatos visuales que conectan el pasado con el presente, recordando a los observadores la efimeridad del tiempo. La foto, como instrumento de memoria, establece una relación simbólica entre el momento capturado y la memoria colectiva.

Como señala Langford (2006), un álbum "es un depósito de memoria" que refleja la construcción de una representación social de los sujetos representados (p. 223). A través de las imágenes que lo componen, el álbum documenta y organiza el recuerdo en torno a una serie de significados que dan forma a la historia que cada familia o comunidad quiere contar. Esta organización de imágenes, según Triquell (2012), permite que el álbum sea un espacio donde "conviven distintas temporalidades y diferentes espacios", lo que aporta una profundidad de tiempo a las historias que se narran (p. 51).

De tal manera, los álbumes pueden ser comprendidos como espacios de producción activa de memoria. Su estructura visual permite organizar recuerdos, pero también los reinterpreta y actualiza según el momento en que se observan. Como apunta Kuhn (2007), "las fotografías y los álbumes familiares contienen significados, y también parecen infinitamente capaces de generar otros nuevos en el punto en el que la fotografía y el trabajo de memoria se encuentran" (p. 285). Esta capacidad de generar nuevos sentidos convierte al álbum en un archivo vivo, donde lo íntimo se transforma en relato compartido, y donde el pasado no permanece fijo, sino que se reactiva continuamente a través del acto de mirar.

Una forma concreta de observar cómo los álbumes fotográficos transitan de lo íntimo a lo colectivo es a través del análisis de archivos que reúnen y conservan imágenes familiares desde una perspectiva cultural y social más amplia. En este sentido, el archivo de la *Arab Image Foundation* (<https://arabimagefoundation.org/albums/index.html>) se convierte en un ejemplo ilustrativo y metodológicamente relevante. Fundada en 1997 en Beirut, esta institución se ha dedicado a la recopilación, preservación y estudio de fotografías del mundo árabe, muchas de ellas extraídas de álbumes personales y colecciones privadas. Al navegar por la colección, se evidencia cómo la fotografía no se limita a ser un simple recuerdo, sino que, al situarse en el espacio del archivo, se transforma en documento, huella y relato. Se comparten algunas capturas de pantalla del sitio.

14. Home del sitio web de Arab Image Foundation



Los cuarenta y cuatro álbumes de las colecciones de la AIF capturan fragmentos de la vida personal y familiar, acontecimientos políticos, así como paisajes y monumentos de la región, desde Irak, Siria, Líbano y Palestina hasta Egipto y Marruecos. Los álbumes reflejan el cuidado y la atención de sus propietarios originales en sus cubiertas encuadernadas a mano, sus meticulosas anotaciones y la selección de fotos incluidas. Estos recuerdos fueron confiados a la AIF por 13 titulares de colecciones diferentes. Se conservaron, catalogaron y digitalizaron en 2021 con el apoyo de la Fundación William Talbott Hillman.

A diferencia de la práctica estándar de digitalizar imágenes individualmente, en este trabajo quisimos enfatizar la situación de cada imagen y cómo se posicionaba dentro de su colectivo, lo que permitiría una lectura de cada imagen individual de una manera más holística y contextual.

Al representar todos los álbumes bajo nuestro cuidado en este formato, lo invitamos a hojear las páginas para una lectura tal como lo habrían querido sus propietarios.



Fuente: <https://arabimagefoundation.org/albums/index.html>

15. Ejemplar de un álbum fotográfico, con la siguiente descripción: *“Retratos y fotografías de salidas familiares, reuniones y ocasiones especiales se sujetan con bordes de montaje y se separan por finas hojas de pergamino”*.



Fuente: <https://arabimagefoundation.org/albums/index.html>

16. Otro ejemplar de un álbum fotográfico, con la siguiente descripción: *“Tomadas en Marruecos entre las décadas de 1930 y 1940, las fotografías son instantáneas informales de actividades de ocio y deportivas en jardines, junto al mar y alrededor de monumentos arquitectónicos marroquíes”*.



Fuente: <https://arabimagefoundation.org/albums/index.html>

17. Ejemplar de álbum fotográfico, con la siguiente descripción: “*Contiene impresiones en papel colodión de fotografías tomadas en el Hospital Evangélico de Nablus, Palestina, y sus alrededores, construido a principios del siglo XX*”.



Fuente: <https://arabimagefoundation.org/albums/index.html>

Cada fotografía contenida en este acervo puede leerse como una marca de identidad, como sugiere Silva (1998), una especie de "índice" que conecta a los individuos con su historia personal y colectiva (p. 88). Las imágenes no funcionan simplemente como testigos de lo cotidiano, sino que abren la posibilidad de interpretar los signos del pasado desde el presente. Por ejemplo, muchas de las fotografías recuperadas en el archivo retratan escenas familiares, paisajes urbanos y prácticas sociales constituyéndose así en testimonios visuales de lo que Triquell (2012) denomina "lo que ya no es" (p. 130).

La elección de este archivo responde a su capacidad para visibilizar cómo las memorias contenidas en los álbumes pueden adquirir un carácter colectivo al ser situadas en contextos más amplios de análisis:

Son testimonios históricos que nos permiten acceder a las producciones de la cultura material e inmaterial que construyen nuestras memorias sociales que nos permiten propiciar una cultura más participativa, recuperar y visibilizar las imágenes singulares de la vida cotidiana, y de este modo poner en valor su sentido histórico y social. (Kaczan & González, 2024, pp. 114-115)

A través de su trabajo curatorial, la *Arab Image Foundation* no solo conserva imágenes, sino que las reactiva como fuentes para la interpretación histórica, cultural y política.

Metodológicamente, este enfoque implica entender el álbum fotográfico como un archivo vivo, en el que las imágenes no están cerradas en su significado, sino abiertas a nuevas lecturas y resignificaciones. Así, el análisis del archivo de la *Arab Image Foundation* permite comprender cómo las narrativas visuales privadas pueden articularse con discursos sociales más amplios. En esta circulación, el álbum deja de ser un objeto doméstico para convertirse en un detonador de memoria cultural y colectiva.

El álbum como archivo de resistencia y cambio social

Aunque históricamente el álbum fotográfico ha sido concebido como un objeto doméstico, íntimamente ligado a la vida privada, en contextos de conflicto, desigualdad o despojo, puede convertirse en una herramienta poderosa de resistencia y agencia social. Es aquí que vale destacar que los álbumes ya no se limitan a registrar celebraciones familiares o hitos personales, sino que se transforman en archivos vivos desde los cuales es posible explorar el sentido del pasado, del presente y de lo colectivo.

El poder del álbum radica en su capacidad para resignificar lo íntimo, convirtiéndolo en un espacio donde lo personal se torna político. Como señala Triquell (2012), “el álbum familiar guarda en su interior una serie de memorias, no solo particulares sino también sociales, políticas, históricas y económicas” (p. 47). Esta condición lo convierte en una estructura narrativa que no solo ordena cronológicamente los recuerdos, sino que los inscribe dentro de procesos históricos más amplios. En él, la fotografía actúa como una “ilustración viva de modelos sociales y formas de vida culturales” (Triquell, 2012, p. 47), y cada imagen puede abrir la puerta a nuevos relatos que interpelan y denuncian.

Desde una mirada comunicacional, este uso del álbum se alinea con una concepción de la comunicación para el cambio social como praxis colectiva, centrada en la participación, la producción de sentidos y la posibilidad de tensionar narrativas hegemónicas. Tal como propone Lucero (2020), la comunicación transformadora implica “el poder de tomar la palabra” y de disputar sentidos desde los márgenes, en favor de una sociedad más justa y respetuosa de las diversidades humanas (p. 4). En este marco, los álbumes se vuelven espacios de participación afectiva y política: allí donde se pensaba que solo había memorias familiares, emergen testimonios de dolor, de lucha y de transformación.

Esta dimensión se vuelve aún más evidente si consideramos que “la fotografía inevitablemente se constituye como testimonio de lo que ya no es, de lo que ya no está” (Triquell, 2012, p. 130). La imagen se vuelve así una prueba de veracidad frente al olvido, un fragmento de historia recuperado frente a la arbitrariedad de las memorias oficiales. En palabras de Triquell (2012), “la fotografía viene a sistematizar y ordenar los acontecimientos importantes para la vida del sujeto, amenazados por la presencia del olvido” (p. 131).

Por otra parte, el carácter afectivo del álbum, el “mirar hacia atrás” que articula las inflexiones de la vida (Triquell, 2012, p. 51), lo convierte en un vehículo privilegiado para la memoria activa. Como explica Langford (2021), el álbum fotográfico “simboliza las conexiones con el pasado” (p. 3), y por tanto, se constituye como un marco mnemotécnico que permite mantener vivos y accesibles los recuerdos. En este sentido, el álbum no sustituye la memoria, sino que la sobrecarga y la estructura, permitiendo que las imágenes generen nuevos sentidos en cada narración (Langford, 2021, p. 21).

Desde lo metodológico, abordar los álbumes como dispositivos de resistencia implica entenderlos como archivos sociales en constante resignificación, cuyas imágenes no son objetos fijos, sino puntos de partida para relatos múltiples. Así lo entienden quienes, desde la práctica comunitaria o artística, emplean los álbumes como forma de reparación simbólica, reconstrucción de vínculos y reapropiación de la historia. En este proceso, como señalan Herrera Pineda y Echeverry Forero (2005), la fotografía ofrece “nuevas vías para comprender y dar sentido a los sucesos, reflexionar acerca de ellos y emprender rutas de afrontamiento a través de la construcción de nuevos significados y discursos” (p. 158).

Así, el álbum fotográfico deja de ser un simple contenedor de recuerdos personales para convertirse en un archivo visual desde donde se desafía el olvido, se narra la vida silenciada y se exige justicia. Es, en sí mismo, un acto de memoria militante, de enunciación política y de transformación social.

Fotoperiodismo: La fotografía como contadora de historia y hacedora de memoria

“Lo que la fotografía reproduce hasta el infinito solo tiene lugar una vez”.
Roland Barthes, autor del libro La Cámara Lúcida (1980)

Acontecimientos históricos de todos los ámbitos y cada rincón del mundo han sido documentados por un objeto dirigido mediante la sensibilidad del ojo humano. Desgracias, sucesos contados con una herramienta que inicia disparando, y en segundos, se convierte en un paso a la historia. Segundos que el fotoperiodismo inmortaliza con una cámara, y así es como una foto, que en su génesis no es superada por los años, pasa a ser una memoria que no termina, se reproduce y no yace en el olvido. Así lo confirma Osorio 2024:

“Es por ello, que siempre ha servido como una herramienta para probar la ocurrencia de cualquier evento, ya fuese en el ámbito periodístico, judicial o como evidencia de experiencias individuales o colectivas. La fotografía se erige como una huella del pasado, tanto a nivel personal como social”.

Es entonces la fotografía, emociones que afloran, el rastro de un presente que mañana será pasado y permanecerá en los años que albergarán el futuro. “Porque de esto también puede tratarse la imagen fotográfica: de armar, desarmar y rearmar. Siempre entendiendo a la fotografía como construcción, como la creación de un dispositivo que la arrime al artificio (y tensione su indicialidad) para conservar, sin embargo, en todos los casos, esa extraña y rica raíz que une la foto a la cosa, al mundo y al pasado”. (Fortuny 2014)

18. Derrumbe discoteca Jet Set, en República Dominicana.



Fuente: Periódico El Día

La autora subraya la significación, profundidad y el subtítulo que rodea la fotografía. Eso que denomina “indicialidad”, que no es más que la relación entre aquello que verificamos en medio de una escena física o representada por el arte gráfico, - y todo lo que representa lo que vemos-, la conexión con nuestra realidad, el referente que puede llegar a ser, la asociación de recuerdos que nos emana.

Sin ánimos de caer en sentimentalismos vanos, analizaremos la primera foto de este apartado, como una forma de evidenciar el fotoperiodismo como medio de memoria social en tiempos modernos. La imagen retrata en República Dominicana, desde la madrugada del 08 de abril del 2025, el recuerdo más doloroso, trágico y luctuoso no natural, en toda la historia del pueblo dominicano. Cuando aproximadamente 400 personas se encontraban en la discoteca más tradicional del país, Jet Set, en el marco del popular evento que durante décadas se denominaba: “lunes bailables”, se derrumba el techo del establecimiento, acabando con la vida de 233 personas, y dejando decenas de heridos.

19. Familiares a la espera de la entrega de los cuerpos.



Fuente: AFP

“El retrato permite mirar el rostro de los protagonistas de los hechos, de sujetos anónimos o conocidos que se revelan ante la cámara a través de gestos, sentimientos y emociones que también comunican, e incluso, expresan mucho mejor aquello donde la palabra puede quedar limitada”. (Pérez, 2017)

El Jet Set dejó de ser una representación de diversión clásica, músicaailable y dominicanidad, desde el monumento en que cobró la vida de centenas de personas, tanto dominicanos, como extranjeros residentes y visitantes. ¿Por qué esto en un ejemplo de fotoperiodismo es para la memoria colectiva? Este tipo de imagen sirve como un caso notable de fotoperiodismo, destinado a dar forma a la memoria colectiva, ya que se ha extendido en los medios nacionales y globales y se ha convertido en parte del imaginario social dominicano. Su poder para obtener una conciencia inmediata, incluso entre la diáspora, implica que ha obtenido un significado simbólico, la toma fotográfica y conectando a la identidad grupal del país.

Pero, sobre todo, porque se espera, servirá de antecedente para la creación de marcos regulatorios que garanticen la supervisión a las infraestructuras públicas y comerciales, además, la conciencia popular de mantenerse atentos y denunciar cualquier indicio de eventualidad catastrófica.

Fotoperiodismo en tiempos de la Inteligencia Artificial (IA)

Las nuevas tecnologías y la expansión de Internet profundizaron esta tensión. Es la velocidad de difusión, así como la cantidad de información puesta en juego, lo que facilita la circulación de contenidos falsos o manipulados. Es así que, la desinformación no solo circula de forma más acelerada, sino también reversible, ya que se puede transformar en un verdadero un contenido, aun siendo, resultando difícil que se logre separar lo que es real, de lo que no lo es.

“La verdad y la mentira siempre han sido nociones que, desde el punto de vista de la ética profesional, han estado presentes en el ámbito del periodismo y de la comunicación. Sin embargo, las nuevas tecnologías y la era de Internet parecen haber contribuido a que el engaño, el rumor y la divulgación de contenidos sin contrastar hayan proliferado de manera exponencial debido al gran flujo informativo existente y a la velocidad a la que se difunden los contenidos por la red”. (González, 2019)

20. IA muestra el peligroso viaje de 90 millas desde La Habana a Florida que algunos cubanos intentan.



Fuente: Michael Brown

Las imágenes generadas por inteligencia artificial constituyen un nuevo nivel de complejidad en la relación entre verdad visual y percepción pública, y es que pueden simular eventos, rostros o situaciones con un alto grado de realismo sin haber ocurrido nunca en el mundo que vemos y en el que vivimos (es lo que se denomina generar información falsa, o mejor dicho falsificarla o simularla). Cuando estas fotografías se difunden a través de las redes sociales e incluso los medios, sin ningún tipo de advertencia o de etiquetaje sobre su origen, la confianza de la opinión pública respecto a los fundamentos de la fotografía como prueba visual queda con bastante riesgo, y nos enfrentamos a unas bases cuestionadas en torno a las éticas en el fotoperiodismo.

En este sentido, la frontera que divide documento visual de ficción artificial se ve puesta en una urgencia, tanto para los profesionales de la comunicación, además de la memoria social que se basa en hechos verificables.

Fotografía documental: entre la estética y la verdad

Lo documental como construcción narrativa de lo real.

La fotografía documental ha sido considerada, desde siempre, como un espejo fiel de la realidad, un testigo visual de lo acontecido. Sin embargo, su aparente transparencia es también una forma compleja de mediación: una narrativa construida desde la subjetividad, la mirada y la técnica. La cámara, en tanto instrumento, no es un simple mediador pasivo, sino, como señala Margarita Ledo (1998): la “primera condición para que nuestra mirada se sienta activa, próxima a la construcción de la verdad histórica” (p. 13). En este sentido, lo documental no es solo lo real registrado, sino lo real interpretado y narrado a través de imágenes.

Lejos de ser neutra, la fotografía documental desenvuelve, como lo advierte también la autora supracitada, “una amplia y sofisticada red de notación de los fenómenos”, en la que intervienen no solo el contenido de lo fotografiado, sino también “el soporte, las formas del relato, el autor y el espectador” (1998, p. 13). Así, cada imagen documental es un cruce de decisiones técnicas y políticas, un relato visual que ordena el mundo en esquemas comprensibles, en patrones que nos permiten tomar lo vivido y conferirle sentido.

La dimensión estética de lo documental no es un mero ornamento, sino un lenguaje. Como plantea Walker Evans (citado por Fontcuberta, 1994), incluso cuando se parte de una actitud documental, los elementos plásticos (la composición, el foco, la atmósfera) no desaparecen, sino que “son puestos al servicio de un fin: hablar con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes” (p. 182). De esta forma, lo documental se convierte en una enunciación visual que busca conmover, interpelar, movilizar.

La supuesta fidelidad del dispositivo fotográfico ha sido uno de los argumentos que históricamente le han conferido a la imagen un estatus de prueba. En palabras de Ledo, la fotografía se anuncia como “valor de prueba”, por su capacidad de inscribir directamente la realidad sin modificar “todo aquello que entra a formar parte del campo de visión” (1998, p. 36). Sin embargo, esta cualidad no exime a la imagen de ser una construcción. Como afirma André Frizot (2009), la fotografía es inseparable de su tiempo, y en ella convergen “intenciones múltiples y motivaciones contradictorias” (p. 57). Lo documental, por tanto, se presenta como un campo de tensiones entre la evidencia y la interpretación, entre el registro y la mirada.

Finalmente, el poder de la imagen documental no reside únicamente en su estética o en su precisión técnica. Como sostiene Gisèle Freund (1974), su verdadero valor está en su capacidad de intensificar lo humano, de dotar a la visión de una nueva sensibilidad: “La fotografía no solo es un medio de descubrir la realidad. La naturaleza vista por la cámara es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crea la nueva visión” (p. 174).

Análisis de casos

La fotografía documental encarna las realidades, las confronta y las inscribe en la memoria colectiva como archivo vivo. En esta cualidad se sitúa su potencial político y social: registrar lo que otros silencian, proponer relatos alternativos y construir sentidos en tensión con las narrativas dominantes. Más que una imagen fija, la fotografía documental es una acción en el tiempo, una intervención en la mirada pública que puede devenir acto de resistencia, memoria o denuncia.

La imagen deja de ser una prueba objetiva para convertirse en una forma de pensamiento, un lenguaje que traduce la experiencia humana en claves visuales y afectivas.

Como primer caso, la fotografía que se analiza en este apartado fue tomada en 2015 como parte de un ensayo fotográfico documental desarrollado como proyecto final de licenciatura de la autora Villagra Mora. El ensayo retrata la vida cotidiana de una niña que vivía con cáncer en un contexto rural de Nicaragua. La intención no era mostrar la enfermedad desde el dramatismo, sino acompañar su vida, convivir con su entorno y registrar cómo la experiencia de vivir con una enfermedad grave se entreteje con la participación familiar, el juego, los estudios y los vínculos afectivos. Aquí, el gesto documental se aleja de la espectacularización del dolor para abrazar la observación sensible y crítica.

21. Fotografía del ensayo fotográfico “Rayitos de vida”, de la coautora Villagra Mora. Guarda la siguiente descripción *“También le gustan los animales. Entre sus favoritos están los cerdos y los patos. Es dueña de una cerda que sus padres le regalaron hace un año (...)”*.



Fuente: Lissa Marie Villagra Mora

En la imagen, la niña aparece vertiendo agua de un balde a otro. A su lado, un cerdo observa desde la sombra de un árbol. Los colores del plástico, el polvo seco del suelo y la vegetación escasa

enmarcan una escena cotidiana que, sin embargo, condensa múltiples capas de lectura. La imagen no busca denunciar de forma explícita, sino implicar al espectador en una experiencia de vida compleja.

Este tipo de representación visual desafía los imaginarios tradicionales de la infancia enferma, que tienden a la victimización o la estetización del sufrimiento. La imagen aquí no es objeto de consumo rápido, sino una forma de narrar lo íntimo desde la dignidad. Frizot (2009) señala que “una fotografía es el punto en el que coincide todo aquello que la hace posible en ese preciso instante... es un momento en que convergen intenciones múltiples y motivaciones contradictorias” (p. 57).

Asimismo, la fotografía documental opera como una forma de percepción social. Freund (1974) reconoce que la fotografía no solo es un medio de descubrir la realidad... influye en nuestra manera de ver y crea una nueva visión (p. 174). En ese sentido, la imagen que aquí se presenta no busca respuestas inmediatas ni se construye desde el espectáculo. Por el contrario, interpela a través de una estética del cuidado, una ética del encuentro, y una voluntad de resistir al olvido.

En última instancia, la fotografía documental, entendida desde esta perspectiva, “no es la verdad ni es la única posibilidad fotográfica, pero es uno de los caminos visibles del papel de la subjetividad... que nos permite operar con abstracciones tan prácticas como la racionalidad” (Ledo, 1998, pp. 40-41). Así, este trabajo fotográfico no solo documenta una experiencia individual, sino que la inscribe en los relatos colectivos sobre el cuidado, la infancia, la enfermedad y las desigualdades.

La fotografía documental como herramienta de empoderamiento comunitario y transformación social

A través de su capacidad para capturar la realidad tal como es, la fotografía documental tiene el poder de generar conciencia, visibilizar luchas olvidadas e incidir en las dinámicas de poder existentes. Además, su dimensión social y política ha sido ampliamente reconocida, como lo destaca Aaron Siskind (citado por Fontcuberta, 1994), quien afirma que la fotografía documental tiene el propósito de “registrar todas las facetas de las relaciones sociales” (p. 181), lo que refleja

su capacidad para no solo observar, sino también para participar activamente en la transformación de la sociedad.

En esta dimensión afectiva y política, la imagen documental deviene nómada. Ledo (1998) explica que la memoria, “como parte de la historia de la mirada”, encuentra su lugar en “esa foto nómada sobre la que sentir, ahora de nuevo, las cosas que alguna vez, para nosotros, ocurrieron” (pp. 14-15). A través de las imágenes documentales, las comunidades pueden reconectar con su historia, trayendo a la actualidad recuerdos de luchas, resistencias y superación, pero también de injusticias.

La fotografía documental no solo registra la realidad, sino que también construye memoria y narrativa. En esta línea, Van Alphen (citada por Ledo, 1998) afirma que la fotografía documental “se origina, procede y expresa su interés por los fenómenos sociales y por el desarrollo” (p. 125). No se trata solo de una observación pasiva, sino de un acto de intervención, de participación en la configuración de la realidad social. Este papel activo convierte a la fotografía en una herramienta de transformación, en un medio que desafía las narrativas dominantes y abre espacio para nuevas polifonías.

Por su capacidad para visibilizar las luchas de las comunidades, la fotografía documental se convierte en un potente instrumento de empoderamiento. Como destaca Freund (1974), “la fotografía, gracias a su poder de reproducir exactamente la realidad externa, le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social” (p. 8). Este poder de representación se convierte en un medio clave para que las comunidades marginadas se hagan escuchar, para que sus historias sean contadas en sus propios términos.

El poder transformador de la fotografía documental radica en su capacidad para incidir en las percepciones sociales. No solo sirve como un registro, sino como un medio para desafiar las injusticias y cambiar la manera en que se perciben ciertos fenómenos sociales

Cabe citar a Yáñez, citado por Del Valle Gastaminza (2002), quien plantea tres núcleos compositivos para la estructura de la fotografía documental:

El factor ético implícito en el hecho de buscar la verdad mediante la testificación de la realidad. El factor documentogénico, o el poder de despertar el interés del espectador por el simple paso del tiempo. El tercer factor es el objetivismo, solo atemperado por las decisiones técnicas y compositivas del fotógrafo.

22. Condiciones de trabajo de los niños en fábricas y minas durante el siglo XX.



Fuente: Lewis Hine

La fotografía documental muestra el valor de los protagonistas, inmortaliza el mundo que se ha elegido a través de la cámara y establece una relación humana, compasiva y objetiva con la realidad constante que se fotografía.

“La fotografía documental incursiona de manera trascendental en la comunicación, crea una corriente de opinión constante con el espectador mediante el momento captado. Precisamente

gracias a su poder de captación, evoca formas de sentir y de pensar lo que se está viviendo, y se mantiene tras años de incidencia en la información pública”. (Ramírez Montúfar, 2023)

El impacto de la fotografía documental va más allá del momento actual y está en el tiempo, ya que se integra en los procesos de construcción de la memoria colectiva. Muchas de estas fotografías quedan para ser tomadas como imágenes de referencia que evocan épocas históricas, luchas sociales, tragedias o logros que pueden formar parte de los recuerdos de una comunidad. De esta forma, la fotografía documental no sólo cuenta un evento, sino que ayuda a delimitar de qué manera una sociedad recuerda y entiende su historia, construyendo imágenes que constituyen símbolos perdurables de ese pasado común.

“La categoría “documental” designa imágenes que principalmente confían en la cámara pues se basan en el efecto-verdad que se establece con el referente, decretando, por tanto, que la imagen lleva implícito el valor de testimonio. La fotografía documental es una imagen que constata, que certifica un acontecimiento, que se basa en la capacidad de la fotografía para acercar la realidad al lector de imágenes, lo cual no significa que la foto documental sea la verdad, ni la única posibilidad fotográfica”. Guerrero González-Valerio (2018)

En ese sentido, la fotografía documental puede ser una herramienta de certificación visual puesto que supone un acontecimiento registrado en su fidelidad. Se trata del poder de la fotografía, en el sentido de entender que esa realidad puede ser acercada al espectador y le sea permitido leer aquello que seguramente no puede haber visto, pero que con la imagen puede verificar. Esta es una de las razones que refuerzan su posible uso informativo y en la creación de historias sobre el mundo social.

Se convierte en un vehículo de transformación social porque es capaz de generar cambios en la forma en que las comunidades son vistas y entendidas. Al proporcionar una representación auténtica de las luchas y realidades de los grupos marginados, la fotografía documental desafía las narrativas dominantes y ofrece una plataforma para que estas comunidades cuenten su propia historia. Este proceso de visibilidad y reconfiguración de la realidad social es lo que hace de la fotografía documental una herramienta clave para la transformación social.

CAPÍTULO III

DE LA IMAGEN AL PROCESO: HERRAMIENTAS PARA APLICAR LA FOTOGRAFÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA Y CAMBIO SOCIAL

Introducción

Una foto no es una prueba, sino una huella a la vez del objeto por fotografiar, que es incognoscible e infotografiable, del sujeto que fotografía, que también es incognoscible, y del material fotográfico; por tanto, es la articulación de dos enigmas, el de objeto y el del sujeto. Por eso la fotografía es interesante: no da una respuesta, sino que plantea e impone ese enigma de enigmas que hace pasar al receptor de un deseo real a una apertura sobre lo imaginario, de un sentido de interrogación sobre el sentido, de una certeza a una inquietud, de una solución a un problema (2009)

François Soulages

A lo largo de los capítulos anteriores se ha argumentado que la fotografía es una herramienta con un alto significado y con poder testimonial y narrativo, capaz de detonar memorias, generar preguntas e instar transformaciones sociales. Desde el análisis histórico de imágenes emblemáticas hasta la exploración de los géneros fotográficos como productores de sentido, se ha evidenciado cómo la imagen fotográfica participa activamente en la configuración de narrativas sociales sobre el pasado y el presente. En este orden de ideas, el presente capítulo propone avanzar hacia la acción metodológica, explorando cómo la fotografía puede ser aplicada conscientemente en procesos de construcción de memoria y cambio social.

Este capítulo se orienta a desarrollar un marco conceptual y metodológico para la aplicación de la fotografía como herramienta activa de construcción de memoria para el cambio social, de forma que pueda ser empleada por profesionales, organizaciones y comunidades con el propósito de promover la comprensión crítica del pasado, la expresión simbólica de experiencias y la reconstrucción del tejido social. Por eso, se parte de la premisa de que fotografiar no es un acto neutro, sino una manera de mirar, narrar y posicionarse frente al mundo.

Aplicar la fotografía en este sentido exige una reflexión a detalle de su rol como práctica social, política y educativa. La fotografía es representación; implica decisiones sobre qué mostrar, cómo encuadrar y qué dejar fuera del campo visual. Toda imagen lleva implícita una mirada situada, una posición frente al poder, la historia y el otro.

Ahora, desde la perspectiva de la comunicación para el cambio social, la fotografía constituye un lenguaje accesible y transdisciplinar, que permite a sujetos históricamente invisibilizados o silenciados producir sus propios relatos y resignificar su experiencia. Su potencial no reside

únicamente en su valor estético o documental, también está en su capacidad para generar espacios de diálogo, participación y agencia. En este punto se articula también con la pedagogía crítica, al entender la fotografía como una práctica que posibilita procesos de concientización, cuestionamiento y transformación.

Estas aproximaciones encuentran concreción metodológica en enfoques como la fotografía participativa, el fotodocumentalismo comunitario o las prácticas visuales colaborativas, donde el objetivo no es solo obtener imágenes, sino generar procesos de reflexión colectiva, intercambio de saberes y construcción simbólica de sentido.

De esta forma, utilizar la fotografía como herramienta aplicada a la memoria y al cambio social implica, al mismo tiempo, una responsabilidad ética, una sensibilidad política y una disposición metodológica. Lo que se pretende abordar en este capítulo es la presentación de un conjunto de herramientas agrupadas en tres bloques: participativas, educativas-simbólicas y tecnológicas, con sus respectivos ejemplos y posibles usos. Estas propuestas buscan ofrecer rutas prácticas para quienes deseen trabajar con la fotografía como medio de memoria activa, expresión crítica y acción colectiva, en distintos contextos de transformación social.

Herramientas metodológicas participativas

Las herramientas metodológicas participativas que aprovechan la fotografía como medio de expresión surgen de una visión transformadora tanto de la imagen como del acto de narrar. En estas prácticas, el valor de la fotografía reside en su capacidad para registrar o representar y en su potencial para activar procesos de escucha, memoria, toma de conciencia y acción colectiva, como se ha argumentado previamente. El sujeto deja de ser un objeto retratado desde la mirada externa y se convierte en autor de su propia narrativa visual; no se trata de documentar desde afuera, sino de mirar desde adentro, desde la experiencia vivida, desde la territorialidad sentida.

Estas metodologías se sitúan dentro de los enfoques de la comunicación participativa, la pedagogía crítica y la investigación-acción, y se fundamentan en una crítica a las formas extractivistas de producción visual que históricamente han representado a comunidades en situación de vulnerabilidad sin su consentimiento o sin reconocer su agencia. Frente a estas lógicas, lo participativo propone devolver a los individuos el derecho a construir sus propias imágenes, a

nombrar sus mundos y a compartirlos desde su singularidad, sin filtros impuestos por intereses externos.

El uso de la fotografía como herramienta participativa no implica únicamente entregar cámaras o facilitar el acceso a medios técnicos; requiere generar condiciones afectivas, éticas y pedagógicas que permitan que el acto de fotografiar se transforme en una experiencia reveladora. Fotografiar es más que disparar un obturador: es decidir qué contar, cómo contarlo, a quién mostrárselo, qué recuerdos convocar y qué futuros imaginar. En contextos donde las memorias han sido negadas, borradas o distorsionadas, el acto de construir una imagen desde la experiencia propia puede adquirir un carácter profundamente político y reparador.

Este tipo de herramientas se aplican comúnmente en procesos comunitarios, educativos, terapéuticos o de investigación social, donde la fotografía es entendida como un camino para fortalecer el sentido de pertenencia, reconstruir relatos colectivos, visibilizar problemáticas sociales y promover la participación activa. Las imágenes que emergen de estas experiencias no son neutras: son expresiones de deseo, denuncia, memoria, resistencia, duelo o esperanza, y adquieren un valor aún mayor cuando son compartidas, discutidas y resignificadas en colectivo.

Asimismo, estas metodologías reconocen que la fotografía puede generar espacios de diálogo entre generaciones, entre saberes, entre memorias individuales y colectivas. Un álbum familiar redefinido colectivamente, un mural fotográfico instalado en una plaza pública, o un diario visual configurado por múltiples voces, pueden convertirse en dispositivos de memoria activa que interpelan a la comunidad y abren caminos para nuevas formas de organización social.

El rol de quien facilita estas experiencias es también fundamental. No se trata de guiar desde una posición de poder, sino de acompañar con sensibilidad, generando confianza, escuchando sin juzgar y construyendo espacios horizontales de creación. La participación fotográfica no puede forzarse ni instrumentalizarse, debe surgir de un proceso de construcción conjunta, en el que cada persona decida libremente qué mostrar, qué ocultar y cómo narrarse.

Finalmente, es importante subrayar que estas herramientas no persiguen una estética determinada, ni una calidad técnica en sentido estricto. Su valor reside en el proceso, en la experiencia compartida, en la emoción que se activa, en la historia que se rescata. Por ello, la fotografía participativa debe entenderse más como un lenguaje del vínculo que como una técnica del

encuadre, más como una práctica de reconocimiento mutuo que como una operación de representación.

En las secciones siguientes se presentarán algunas de las herramientas más relevantes en este campo, como el *Photovoice*, los talleres comunitarios de fotografía y las narrativas visuales colectivas. Cada una de ellas ofrece rutas posibles para trabajar la imagen como mediadora entre memoria y transformación social, desde una perspectiva crítica, situada y profundamente humana.

Photovoice

El *Photovoice* (Fotovoz, en español) es una de las metodologías participativas más reconocidas y utilizadas en el ámbito de la comunicación para el cambio social, la educación popular y la investigación-acción. De acuerdo con diversas lecturas realizadas, el origen del *photovoice* se remonta a los inicios de los 90's, cuando fue desarrollado por Caroline Wang y Mary Ann Burris para describir el enfoque de combinar la narrativa con la fotografía para explorar cuestiones comunitarias.

Lejos de ser una técnica meramente documental, el *photovoice* constituye una herramienta de participación que pone en el centro la voz visual de quienes han sido históricamente silenciados. Según Wang y Burris (1997), el *photovoice* es “un proceso mediante el cual las personas pueden identificar, representar y mejorar su comunidad a través de una técnica fotográfica específica” (p. 369). Su sentido radica en que permite a las personas actuar como “registradores y posibles catalizadores del cambio en sus propias comunidades” (p. 369).

Esta metodología se basa en una lógica de redistribución simbólica del poder narrativo. Poner la cámara en manos de los propios participantes significa romper con las estructuras convencionales de representación, en las que los relatos sobre comunidades en situación de exclusión han sido producidos por actores externos (periodistas, investigadores, instituciones), muchas veces con lógicas extractivistas o distantes. En cambio, el *photovoice* parte del reconocimiento de que las personas tienen un saber situado sobre su propia experiencia, y una comprensión profunda de las realidades que enfrentan en su entorno cotidiano (Wang & Burris, 1997, p. 370).

El método tiene tres objetivos principales: (1) permitir que las personas registren y reflexionen sobre las fortalezas y preocupaciones de su comunidad; (2) promover el diálogo crítico sobre temas

importantes mediante la discusión grupal de las imágenes; y (3) alcanzar a los responsables de la formulación de políticas con evidencia visual construida desde las experiencias vividas (Wang & Burris, 1997, p. 370). Tal como lo sintetizan Hergenrather et al. (2009), el *photovoice* “ofrece a los participantes la oportunidad de tomar fotografías que aborden una preocupación importante de la comunidad y presentarlas en un debate grupal que les permita reflexionar sobre fortalezas, compartir conocimientos, y organizar un foro para presentar sus experiencias vividas” (p. 687).

En términos metodológicos, el *photovoice* puede comprenderse como un proceso compuesto por una serie de momentos interconectados que integran sensibilización, producción, diálogo y acción. Esta secuencia no debe entenderse como una receta técnica, sino como una interpretación metodológica basada en Wang y Burris (1997), que ha sido desarrollada y adaptada por diversos autores y experiencias en distintos contextos. Más que una metodología cerrada, se trata de una práctica flexible, sensible a los territorios y a las personas que la llevan a cabo.

El proceso suele comenzar con un momento de acercamiento y preparación, en el que se construye un marco ético y pedagógico para el trabajo visual. En este espacio se comparten los principios básicos de la fotografía, se discuten las intenciones del proyecto y se promueve la reflexión sobre el poder de la imagen, su relación con la memoria y su potencial para representar o transformar realidades. Este primer momento es clave para que los participantes no solo aprendan a usar la cámara, sino que también comprendan que están por emprender un ejercicio de autorrepresentación y posicionamiento crítico frente al mundo.

Luego se da paso a un momento de producción visual, en el cual los y las participantes toman fotografías sobre aspectos que consideran significativos, problemáticos o esperanzadores en su vida cotidiana. Estas imágenes no buscan lograr una estética profesional, sino capturar fragmentos del entorno desde una mirada situada. Como señalan Wang & Burris (1997), esta metodología es accesible a cualquier persona que pueda aprender a usar una cámara automática, sin necesidad de saber leer o escribir (p. 372), lo que permite incluir a sectores históricamente excluidos del discurso institucional o académico.

Un tercer momento es el de diálogo colectivo, donde las imágenes producidas se comparten, se contextualizan y se analizan en grupo. Este intercambio activa una lectura crítica del entorno y de

las condiciones estructurales que atraviesan a los participantes. Tal como lo explican Wang & Burris (1997), esta instancia incluye tres acciones complementarias: seleccionar las imágenes más significativas, contextualizar los relatos detrás de ellas y codificar colectivamente sus múltiples significados (pp. 380–381). Y en palabras de Hergenrather et al. (2009), “la fotografía proporciona a los participantes una voz y un lenguaje a través de los cuales expresar sus preocupaciones más importantes” (p. 695).

Finalmente, muchas experiencias de *photovoice* incluyen un momento de apertura al espacio público, donde los hallazgos visuales y discursivos del proceso se comparten en exposiciones comunitarias, foros ciudadanos o encuentros con tomadores de decisión. Este paso no es decorativo: busca incidir, sensibilizar, disputar relatos dominantes e introducir narrativas comunitarias en el debate público. Como afirman Wang & Burris (1997), “las imágenes pueden alimentar la conciencia crítica y la acción colectiva al hacer una declaración política sobre la realidad de la vida de las personas” (p. 384).

Desde un enfoque freiriano, la imagen producida por los participantes funciona como dispositivo problematizador, capaz de abrir interrogantes sobre la vida cotidiana, los conflictos y las estructuras que sostienen la desigualdad. “Las imágenes producidas y los temas discutidos y formulados por las personas pueden estimular la acción social” (Wang & Burris, 1997, p. 373), siempre y cuando estén inscritas en un proceso colectivo de reflexión y escucha.

A nivel comunitario, el Photovoice permite construir lo que Hergenrather et al. (2009) llaman una “representación ampliada de voces y realidades que frecuentemente no son consideradas” (p. 694). Este aspecto es clave en procesos de construcción de memoria social, especialmente en contextos donde el relato hegemónico ha borrado o distorsionado las voces de mujeres, pueblos indígenas, jóvenes, personas en situación de discapacidad o víctimas de violencia estructural. La imagen, cuando es generada desde abajo, se convierte en una forma de recuperación simbólica, de resistencia y de dignificación.

Un ejemplo paradigmático del uso del Photovoice es el proyecto titulado *Chinese Village Women as Visual Anthropologists: A Participatory Approach to Reaching Policymakers*, desarrollado por Caroline Wang, Mary Ann Burris y Xiang Yue Ping (1996) en la provincia de Yunnan, China.

Este proyecto es considerado el estudio fundacional del *photovoice* y fue diseñado para empoderar a mujeres rurales con escasos recursos y con muy baja representación en los procesos de toma de decisiones. Al proporcionarles cámaras fotográficas y acompañarlas en un proceso de reflexión visual y crítica colectiva, las autoras buscaban no solo documentar la vida de estas mujeres, sino también activar un proceso de incidencia social y política.

Las imágenes producidas por las participantes documentaron de manera directa y emocional las condiciones de vida, el trabajo, la salud, el entorno y las aspiraciones de las mujeres en sus comunidades. Según Wang y Burris (1997), el proceso permitió a estas mujeres actuar como “registradoras y posibles catalizadores del cambio en sus propias comunidades” (p. 369).

El poder del proyecto no radicó solamente en el registro visual, sino en su capacidad de transformación simbólica y política. Las imágenes resultantes fueron presentadas en exposiciones públicas que incluyeron la participación de autoridades, medios de comunicación, organizaciones locales y vecinos de la comunidad. Esto permitió crear puentes inéditos entre las mujeres rurales y quienes tomaban decisiones sobre sus vidas. Como lo expresan Wang et al. (1996), “una mujer del campo normalmente no podría aspirar a tener una audiencia con un responsable político encargado de gobernar las zonas rurales, pero sus fotos sí pueden” (p. 1393).

23. Mujer en el posparto¹.



Fuente: Fu Qiong

La fotografía se convirtió así en un canal poderoso: “mediante el uso de un canal innovador y poderoso, la fotografía realizada por mujeres rurales llama la atención sobre los detalles más íntimos de su vida cotidiana y despierta el interés y la curiosidad de la población en general” (Wang et al., 1996, p. 1394). Las imágenes transmitieron “las voces de mujeres que normalmente no serían escuchadas” (p. 1396), y les permitieron presentar de manera concreta y visual sus preocupaciones en torno a salud, educación, trabajo no remunerado, maternidad y participación social.

El impacto fue tangible. A raíz del proyecto, se promovieron cambios en políticas locales como la creación de guarderías para apoyar a madres trabajadoras, la formación de comadronas para

¹ Esta imagen forma parte del trabajo *Chinese Village Women as Visual Anthropologists: A Participatory Approach to Reaching Policymakers*. Las fotografías de este estudio no pueden apreciarse con detalle, ya que fueron escaneadas con bajo contraste.

mejorar la atención en salud materna y la asignación de becas escolares a niñas, independientemente de sus ingresos, para combatir el sesgo patriarcal que limitaba el acceso de las mujeres a la educación.

Desde una perspectiva feminista, el proyecto también tuvo un fuerte efecto en el empoderamiento subjetivo de las participantes. El simple hecho de tomar fotografías, mostrar sus mundos y ser escuchadas públicamente desafió estereotipos que asociaban a las mujeres rurales con la pasividad, la ignorancia o la dependencia. Como señala Wang et al. (1996), el proyecto “se inspira en una corriente de pensamiento feminista que valora la experiencia de las mujeres como catalizador de la acción social” (p. 1393). Las imágenes se volvieron prueba de la inteligencia, creatividad y agencia de quienes las produjeron.

Un segundo ejemplo significativo del uso del *photovoice*, esta vez en el contexto centroamericano, es un proyecto desarrollado en la comunidad rural de Rosa Grande, en la Costa Caribe Norte de Nicaragua, por un equipo de estudiantes de ingeniería de la Universidad de Virginia, en el 2012. Esta experiencia se propuso adaptar la metodología *photovoice* a un contexto de colaboración intercultural, con el fin de escuchar activamente a la comunidad y generar procesos de reflexión y acción participativa en torno a los desafíos locales de desarrollo.

La metodología empleada combinó la entrega de cámaras a miembros de la comunidad, entrevistas individuales sobre las imágenes producidas, y una exhibición fotográfica pública que facilitó el diálogo colectivo. Las fotografías tenían como propósito representar aspectos del entorno que fueran importantes para las personas, ya sea por su valor simbólico, por su relación con necesidades insatisfechas, o por ser elementos representativos de Rosa Grande como comunidad (Aslam et al., 2013, p. 40). Este enfoque no se centró en el déficit, sino en lo significativo: lo que duele, lo que falta, pero también lo que importa y lo que sostiene.

A través del análisis colectivo de las imágenes, se identificaron cuatro temas prioritarios para los habitantes: la calidad del agua, la precariedad de la infraestructura habitacional, la degradación medioambiental y las deficiencias en las instalaciones educativas y recreativas (Aslam et al., 2013, p. 40). Estos ejes no fueron definidos por los investigadores, sino que emergieron de la mirada

situada de quienes viven allí, lo que refuerza uno de los principios centrales del *photovoice*: la generación de conocimiento desde la experiencia vivida.

Más allá del diagnóstico, el proceso tuvo un impacto concreto en la organización comunitaria y el empoderamiento local. Como señalan Aslam et al. (2013), el *photovoice* no solo sirvió para escuchar a la comunidad, sino que también aumentó las oportunidades de interacción entre los participantes, transformando percepciones individuales en ideales compartidos para el bienestar común (p. 45). La exhibición fotográfica y las conversaciones que la acompañaron se convirtieron en una plataforma para imaginar soluciones sostenibles y fomentar la participación en futuros proyectos de desarrollo.

24. Enseñanza a los participantes del uso de las cámaras en una reunión del photovoice.



Fuente: Proyecto *Effective community listening: A case study on Photovoice in rural Nicaragua*. TRADUCCIÓN: *Escucha comunitaria eficaz: un estudio de caso sobre Photovoice en la Nicaragua rural*.

Talleres comunitarios de fotografía

Los talleres comunitarios de fotografía son espacios pedagógicos, creativos y políticos donde la imagen fotográfica se convierte en un medio para reflexionar sobre la vida en comunidad, activar memorias colectivas y promover procesos de transformación social desde abajo. En estos espacios

de participación, la fotografía se concibe como un lenguaje accesible, un dispositivo de diálogo y de reconstrucción de identidades y territorios.

Lejos de una práctica neutral, la fotografía participativa tiene la capacidad de activar procesos de autoreconocimiento y de restablecimiento simbólico del lugar que cada persona ocupa en su comunidad. En palabras de Llosa, citada por Fairey (2016), la cámara puede ser un medio para “recuperar el control y reafirmar la identidad”, especialmente en contextos donde los sujetos han sido históricamente representados por otros, o excluidos de los relatos públicos. Como plantea Franzen & Orr (2016), “la fotografía es un medio por el cual entramos en las negociaciones sociales y culturales y en las reflexiones sobre la creación de significado” (p. 2). Esta dimensión dialógica está en el corazón de los talleres comunitarios.

Uno de los grandes aportes de los talleres es que permiten redefinir la representación: quienes históricamente han sido mirados por otros (ONGs, medios, instituciones) se convierten en sujetos que deciden cómo representar su entorno, sus problemas, sus memorias y sus sueños. Así, “al involucrar a los miembros de la comunidad en el proceso, los fotógrafos pueden garantizar una representación más precisa y matizada de la vida comunitaria” (Snapbar, 2024).

Los talleres comunitarios también permiten articular diversas herramientas metodológicas como recorridos fotográficos, diarios visuales, entrevistas fotográficas, álbumes comentados o murales colectivos, que no sólo generan imágenes, sino que promueven la conversación, la escucha y la reflexión colectiva. Estas estrategias ayudan a construir narrativas visuales compartidas, como bien señala Snapbar (2024): “a través de sus lentes, los fotógrafos pueden tejer una narrativa visual que celebra la diversidad, desafía las percepciones y fomenta una comprensión más profunda del mundo en el que vivimos”.

Los impactos de estos talleres son múltiples. En términos personales, fortalecen la autoestima, la expresión y la agencia de quienes participan. En lo colectivo, fomentan la cohesión, el sentido de pertenencia y el reconocimiento mutuo. “La fotografía colaborativa no solo amplifica las voces de los miembros de la comunidad, sino que también fomenta un sentido de pertenencia y orgullo” (Snapbar, 2024).

En contextos educativos, rurales, urbanos o de postconflicto, los talleres comunitarios pueden funcionar como espacios de sanación simbólica y de reconstrucción de memorias sociales. Como lo plantea Fairey (2016), los proyectos que permiten a las personas representarse, cuestionar su lugar en el mundo y generar nuevas narrativas son fundamentales en estrategias de cambio social.

El uso de tecnologías accesibles como smartphones o plataformas digitales también ha democratizado la práctica de estos talleres. Como destaca Snapbar (2024), “el avance de la tecnología ha democratizado el campo de la fotografía, proporcionando a las comunidades nuevas oportunidades para expresarse”. El uso de redes sociales, álbumes digitales o edición móvil permite expandir el alcance de los proyectos, sin perder su dimensión comunitaria.

En este marco de ideas, es importante destacar el proyecto TAFOS- Talleres de Fotografía Social. Desarrollado en Perú entre 1986 y 1998, el proyecto TAFOS es uno de los referentes más importantes de fotografía comunitaria participativa en América Latina. En una época marcada por la violencia armada, la exclusión estructural y las crisis de representatividad política, TAFOS apostó por poner la cámara en manos de campesinos, jóvenes urbanos, obreros y pobladores indígenas para que fueran ellos mismos quienes documentaran su realidad, desde su propia mirada. En palabras del texto que recoge la memoria de este proyecto, “la imagen en la foto nos ayudaría mucho a darnos cuenta, a que se den cuenta, a dar cuenta de lo que hacemos” (Peirano, 2006, p. 10). Esta frase sintetiza el fundamento ético y comunicativo del proyecto: utilizar la fotografía no como adorno informativo sino como instrumento de concientización, memoria e intervención.

El proyecto fue liderado por Thomas y Helga Müller, quienes lo iniciaron en Ocongate, Cusco; El Agustino, Lima, extendiéndose posteriormente a diversas partes del país.

La metodología de TAFOS no partía de la enseñanza técnica convencional, sino de la confianza en el saber visual y narrativo ya existente en las comunidades. La imagen era tratada como un lenguaje que el poblador andino podía articular desde su propia cultura visual. Como observa Müller, “el poblador de la sierra posee... un rico almacén de imágenes de su mundo. A este lo conoce muy profundamente, aunque desde una percepción mágica que muchas veces no logra hacer explícitos sus conflictos y fortalezas” (2006, p. 20). La fotografía, entonces, funcionó como un “puente” entre una forma de mirar arraigada en la tradición oral y la posibilidad de construir

una conciencia crítica sobre lo cotidiano. De ahí que las imágenes producidas no se limitaran a testimoniar lo evidente, sino que dieran lugar a un proceso colectivo de interpretación y empoderamiento. En efecto, “la fotografía, un medio ajeno a su normal producción de imágenes, ha ayudado al campesino andino a recuperar la distancia respecto de su propia forma de ser y a construir una mirada más crítica y menos mágica de esta” (Müller, 2006, p. 21).

25. Participantes de los Talleres de Fotografía Social (TAFOS).



Fuente: País Luz: TAFOS Perú 1986–1998.

Las historias de los talleres reflejan la potencia transformadora de este enfoque. En Ocongate, por ejemplo, la fotografía fue utilizada inicialmente para denunciar a un juez corrupto, marcando el inicio de un uso instrumental de la imagen como herramienta de justicia y reclamo. En El Agustino, jóvenes de barrios populares emplearon la fotografía para construir identidad barrial y proyectarse colectivamente: “las precarias condiciones de vida y vivienda... se convirtieron en el tema principal de su trabajo y del calendario que lograron publicar” (Müller, 2006, p. 22).

A lo largo del proyecto, las imágenes sirvieron para todo: desde campañas de denuncia hasta celebraciones comunitarias, pasando por memorias de líderes asesinados, mapas visuales de organización social y documentos para procesos judiciales.

Lo extraordinario de TAFOS fue, además, su capacidad de generar un archivo gráfico desde los márgenes. Un archivo que desborda los usos estéticos o periodísticos para convertirse en un acto de afirmación cultural y política. “La fotografía no les ha servido como instrumento retórico o informativo, sino como medio para observarse, comunicarse, reconocerse y entretenerse con sus propias imágenes” (Peirano, 2006, p. 13). En este sentido, el archivo TAFOS no solo conserva fotos, sino que resguarda formas de vida, de lucha y de representación negadas por el discurso oficial. De acuerdo con <https://imagingpeace.org>, son 150 000 negativos los que conforman el archivo de TAFOS, resguardados actualmente por la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima.

El proyecto fue también una toma de posición frente a los modos dominantes de producción de sentido. Como se afirma en el prólogo: “Nunca quedó más claro que la foto deja constancia, da fe, autentifica... mucho más que cualquier testigo o notario externo” (Peirano, 2006, p. 13). La fotografía popular, lejos de ser ingenua, devino en documento ético y político.

En continuidad con estas experiencias, el proyecto Miradas de Solentiname, desarrollado en el archipiélago de Solentiname, en Nicaragua constituye otro ejemplo significativo de taller comunitario de fotografía. Desarrollado en el archipiélago nicaragüense de Solentiname, al sureste del Lago de Nicaragua, entre 2010 y 2011, este proceso consistió en una serie de talleres de fotografía dirigidos a niños y adolescentes de comunidades rurales, impulsados por el fotógrafo y académico brasileño Tiago Genoveze.

La propuesta no surgió directamente desde la comunidad, pero fue profundamente influenciada por su historia cultural. Como explica Genoveze, “fue justo el legado de generaciones anteriores de artistas, poetas y artesanos solentinameños lo que me inspiró a llevar los talleres allá. Sin esos legados, los talleres jamás hubieran ocurrido”. El proyecto fue motivado, además, por referentes como el documental “Nacidos en el burdel”, el cuento “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar, y el legado poético y político de Ernesto Cardenal. Recién graduado en literatura y

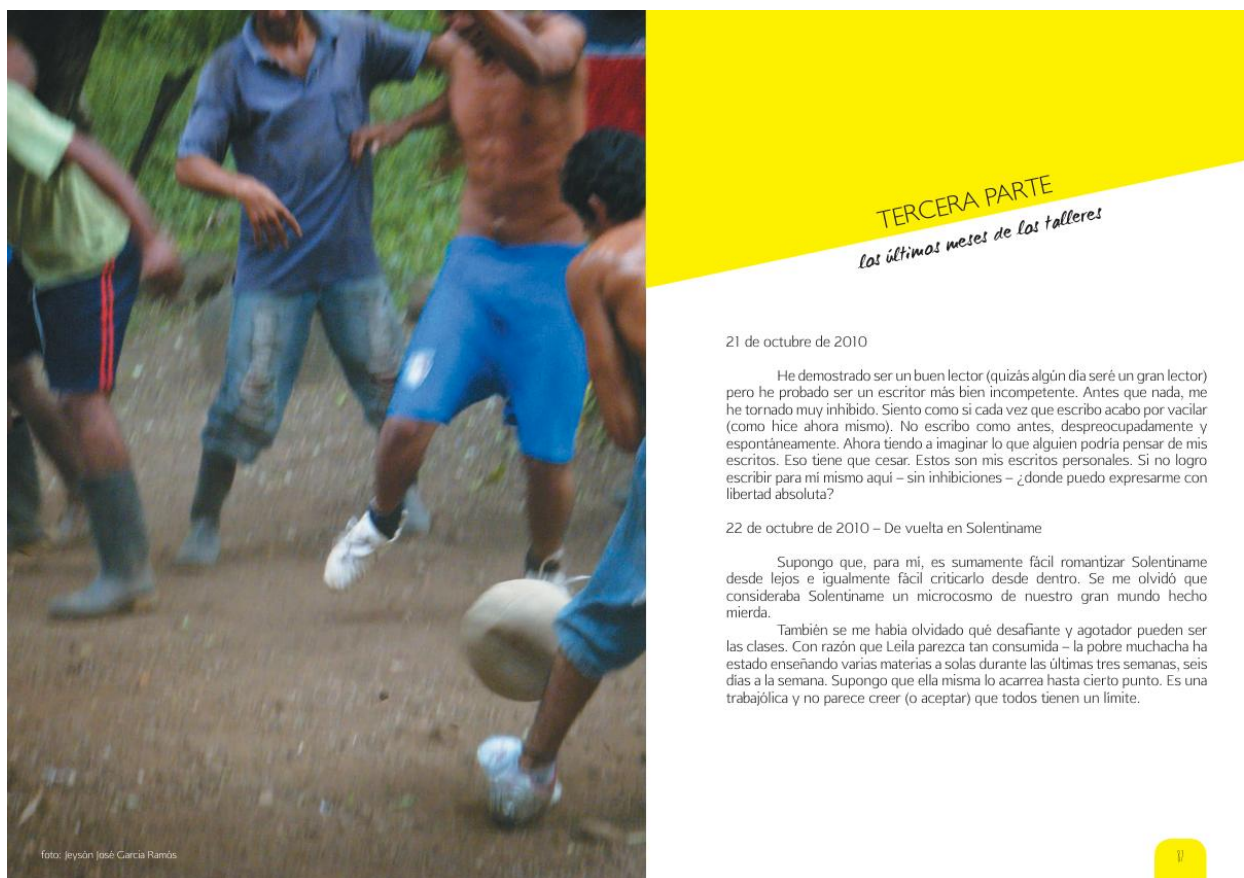
fotoperiodismo, Genoveze buscaba una experiencia que le permitiera combinar el trabajo comunitario con el impulso creativo y personal: “me estimuló mucho la idea de darle la oportunidad a niños y jóvenes que nunca habían usado una cámara de experimentar con el medio”. (entrevista personal, junio 2025).

Los talleres se desarrollaron con recursos limitados, con unas 17 cámaras digitales básicas, y se integraron a una pequeña ONG local que aceptó incluir la propuesta dentro de su programa educativo. La participación de la comunidad se fue construyendo gradualmente. Aunque en un inicio algunos adultos eran escépticos y llegaron a pensar que los jóvenes no se interesarían o dañarían el equipo, la experiencia fue ganando legitimidad a medida que los talleres se llenaban, sin importar el clima o la estación.

Metodológicamente, los talleres combinaron exploración libre con consignas fotográficas concretas. En aproximadamente la mitad de las sesiones, Genoveze ofrecía instrucciones básicas y dejaba que los participantes fotografiaran lo que quisieran. En las otras, proponía desafíos como hacer retratos, buscar perspectivas inusuales o captar escenas de la naturaleza. La idea central no era formar fotógrafos técnicos, sino generar un espacio para la creatividad, el juego y la construcción de memoria visual: “mi primer objetivo era ofrecerles una oportunidad para divertirse y ejercer su creatividad. Al ver la calidad de sus fotos, me di cuenta que la obra colectiva de ellos representaba un archivo histórico muy importante de aquellas islas”. (comunicación personal, junio 2025).

El resultado final del proceso fue la publicación del *libro Miradas de Solentiname* en 2014, tras tres años de curaduría, edición y diseño. El proyecto fue autofinanciado inicialmente, y posteriormente contó con una beca de la organización Hivos, que permitió su impresión y distribución. El libro no se comercializó, sino que fue entregado gratuitamente a todos los participantes, así como a bibliotecas, universidades, centros culturales y organizaciones de Centroamérica.

Miradas de Solentiname se consolidó como una experiencia de narrativa visual colectiva, en la que la fotografía no solo funcionó como una herramienta expresiva, sino como medio para construir archivo, memoria y visibilidad desde las juventudes rurales.

26. Captura de pantalla de página interior del libro *Miradas de Solentiname*.

Fuente: Tiago Genoveze.

Narrativas Visuales

Las narrativas visuales constituyen un enfoque metodológico que permite a individuos y comunidades construir relatos desde la imagen, combinando expresión personal, memoria colectiva y reflexión crítica. Este tipo de prácticas no se limitan a la representación de lo real, sino que habilitan un espacio para interpretar, resignificar y dialogar con las experiencias vividas.

A diferencia de métodos más estructurados como el *photovoice*, las narrativas visuales proponen un campo de mayor libertad formal, en el que lo testimonial, lo afectivo y lo simbólico pueden

entrelazarse. Se despliegan en formatos como álbumes colectivos, diarios visuales, collages fotográficos y, en su forma más compleja, ensayos fotográficos, que combinan imagen, palabra, secuencia y montaje.

El álbum colectivo es una de las expresiones más potentes de esta metodología. En él, las imágenes dejan de ser archivos personales para convertirse en piezas de una memoria compartida. Como señala Suárez (2019), “el álbum es el contenedor de la historia (...) de sus integrantes; en este se encuentran las fotografías que narran la vida en conjunto; es la recopilación del pasado y el presente en imágenes” (p. 64). Estas imágenes, al ser vistas, comentadas o resignificadas, activan la posibilidad de narrar desde múltiples voces y generar diálogos sobre la experiencia, el dolor o la pertenencia.

Por su parte, el diario visual permite un registro íntimo de la cotidianidad, en el que cada imagen puede funcionar como fragmento o huella. Estas narrativas, aunque personales, se transforman en actos de resistencia ante el olvido. Como indica Suárez (2019), “toda fotografía, como los recuerdos, son residuos del pasado, pero en todo caso son testimonios de su propio tiempo” (p. 68). El diario visual se vuelve entonces un espacio para mirar(se) y archivar afectos, silencios, duelos o transformaciones.

El collage fotográfico introduce una lógica más disruptiva. Su nombre proviene del francés *coller*, que significa pegar (Moreno Bravo, s.f.), y su práctica implica superponer imágenes, recortes y fragmentos para construir un todo que dialogue con lo onírico, lo simbólico o lo político. Esta técnica permite resignificar lo real al romper la linealidad narrativa, proponiendo composiciones que apelan a la emoción, al desorden como forma de memoria, y a la crítica social desde el montaje.

En todos estos formatos, la fotografía actúa como un medio de construcción de significado, donde las imágenes no son simples ilustraciones sino lenguajes en sí mismas. Como recuerda Bonhomme (2022), “a través de la fotografía, podemos representar aquella realidad no hablada y visibilizar lo que ha permanecido oculto” (p. 6).

En este marco, el ensayo fotográfico se presenta como una forma más estructurada y compleja, que combina la secuencia visual con elementos narrativos y reflexivos. Según Vásquez Escalona (2011), el ensayo fotográfico “es una narración visual larga (...) un conjunto de más de diez

imágenes que estructuradas coherentemente exponen los pensamientos, reflexiones y hallazgos del fotógrafo sobre un asunto al que ha dedicado un tiempo en su investigación” (p. 303). Su lógica es cercana a la del relato o el reportaje, pero su fuerza radica en la capacidad del lenguaje visual para producir sentidos que van más allá de la palabra.

Como afirma Colorado Nates (2025), “una secuencia fotográfica bien construida puede comunicar una historia con una eficacia que trasciende el lenguaje verbal [...] Contar una historia con fotos no es solo cuestión de estilo: es una estrategia comunicativa profunda”. La fotografía, que a diferencia del cine o la literatura no dispone de un tiempo narrativo lineal, se vale de la secuencia para generar una estructura con inicio, desarrollo y cierre. En palabras del mismo autor: “la narración no es un recurso accesorio, sino una necesidad fundamental del ser humano para entender su realidad” (Colorado Nates, 2025).

Así entendido, el ensayo fotográfico no solo documenta, sino que interpreta, posiciona y comunica. Es una herramienta ética, estética y política, que en contextos de investigación social o procesos comunitarios permite dar visibilidad a lo excluido, crear relatos críticos y construir conocimiento situado. En esta tesis, se retoma esta forma como una vía metodológica clave para conectar la fotografía con el ejercicio de la memoria y la posibilidad del cambio social.

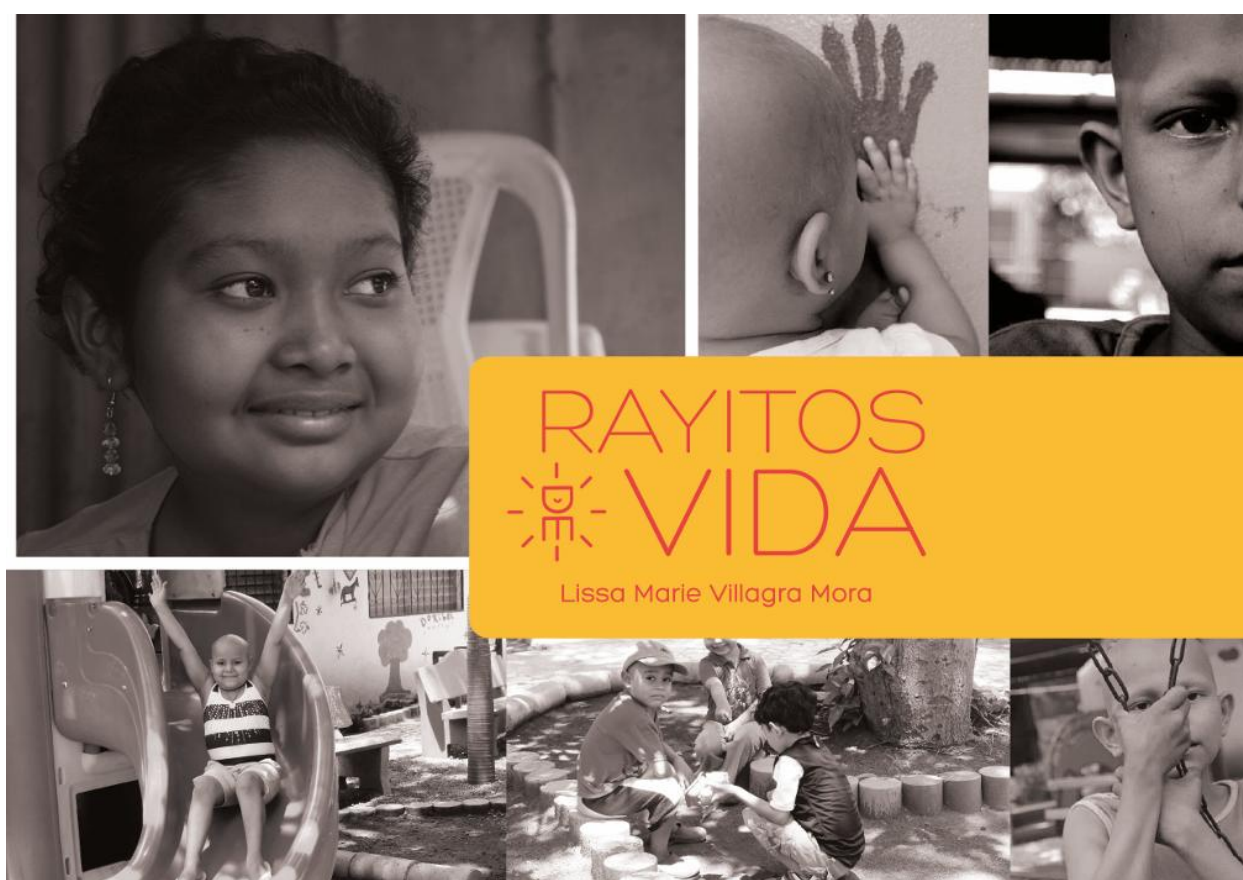
Un ejemplo concreto del uso del ensayo fotográfico como herramienta metodológica y narrativa visual es *Rayitos de Vida*, un proyecto documental desarrollado por la autora Villagra Mora como parte de su trabajo de grado en Comunicación Social. Tal como fue introducido en el capítulo anterior, el ensayo se centra en la vida cotidiana de Jennifer, una niña nicaragüense que convivía con el cáncer en un entorno rural, y propone una mirada visual que se distancia tanto de la estetización del sufrimiento como del dramatismo condescendiente. Su objetivo no fue registrar la enfermedad en sí misma, sino acompañar y documentar las tramas familiares, afectivas y cotidianas que configuran una vida en medio del dolor.

La imagen analizada previamente, en la que la niña aparece vertiendo agua junto a un cerdo bajo la sombra de un árbol, condensa la propuesta estética y ética del proyecto: una fotografía que no busca denunciar de forma explícita, sino implicar al espectador en una experiencia compleja, en la que lo cotidiano, el juego y el cuidado se entrelazan con la fragilidad y la esperanza. Como se

planteó entonces, este tipo de representación visual desafía los imaginarios tradicionales de la infancia enferma, al evitar la victimización y en su lugar construir dignidad desde lo íntimo.

Rayitos de Vida está compuesto por una secuencia de imágenes agrupadas en tres series temáticas: Una pequeña flor nace para la batalla, Amor verdadero y Diversión en el calor de casa. Cada una fue construida a partir del acompañamiento prolongado a la familia, el uso respetuoso de la cámara, y una narrativa sensible que combina fotografía documental con textos breves y observaciones etnográficas.

27. Captura de pantalla de la portada del ensayo fotográfico *Rayitos de Vida*.



Fuente: Lissa Marie Villagra Mora.

A nivel metodológico, el ensayo fotográfico aquí no se limita a un dispositivo de exposición visual, sino que actúa como una forma de archivo afectivo y de construcción de memoria situada. En palabras de Suárez (2019), “la fotografía tiene intrínsecamente la capacidad de mostrar el pasado en fracciones, como la memoria: recortes seleccionados de la primera realidad de la dimensión de la vida de alguien” (p. 68).

Desde la estructura visual, el proyecto responde a los principios que definen al ensayo fotográfico como forma narrativa: secuencia, ritmo, enfoque, punto de vista. El ensayo también fue validado mediante un ejercicio de lectura crítica en grupos focales con estudiantes de comunicación, quienes coincidieron en señalar su aporte a un “periodismo otro”: más humano, más respetuoso, más transformador.

Como dispositivo pedagógico y de intervención, Rayitos de Vida permite pensar cómo el ensayo fotográfico puede ser una herramienta de construcción de sentido, archivo emocional y narración crítica. En él, la fotografía opera no como simple testimonio, sino como forma viva de habitar y compartir lo que no siempre puede ser dicho con palabras. Una memoria visual, situada, afectiva y comprometida con el derecho a narrarse desde la vida, y no solo desde el dolor.

En lo digital, imágenes y miles de historias de un tiempo, o de muchos tiempos

“Lo que hace de la fotografía un invento extraño es que sus materias primas principales son la luz y el tiempo” (2024).

John Peter Berger, crítico de arte, novelista y pintor inglés.

El mundo actual se caracteriza, en gran medida, por el auge del internet en todo cuanto aquello rodea el devenir humano, desde las automatizaciones hospitalarias, hasta el uso cotidiano del GPS para movilizarse, forman parte de un redireccionamiento en el comportamiento social. Es así como las colectividades, así como todos los elementos que la fundamentan, se han visto en la necesidad de evolucionar y adaptarse a las exigencias de los nuevos tiempos, pero sobre todo a las demandas de las recientes generaciones. La fotografía, en este caso, ha estado exenta de esta compleja realidad, pues con la digitalización se han agregado importantes desafíos que no pretendemos abordar en este artículo, pero que, en términos de su rol en la construcción de memoria, se hace necesario al menos referirlas de forma superficial. Así lo explica Alberich (2003):

“El tránsito hacia la nueva fotografía digital implica un desplazamiento revolucionario de los fundamentos conceptuales y tecnológicos que han sido hegemónicos a lo largo de los más de ciento cincuenta años de la fotografía tradicional. Más allá del uso de un nuevo vocabulario básico, el tratamiento con imágenes digitales comporta el acceso a un nuevo territorio discursivo”.

Como expresa el autor, la digitalización no solo alteró la forma en la que se utilizan las fotografías, sino que transformó la forma de comprenderlas, transmitirles atribuirles significado. Ahora, requiere revisar todo, lo que sea el ser humano entendido como tal en una imagen, su lugar cultural y comunicacional. En este nuevo marco, se convierte la fotografía en un instrumento dinámico para construir memoria, una memoria más inmediata, intensiva y fugaz pero también más participativa, colectiva y sujeta a constantes procesos de representaciones.

Ahora bien, si enmarcamos cómo las nuevas tecnologías han transformado las metodologías para abordar herramientas de construcción de memoria colectiva en torno a la fotografía, debemos mencionar las plataformas digitales que lo permiten, facilitan y almacenan a lo largo de los años.

“La irrupción de los smartphones y su conexión permanente a internet ha permitido la creación, modificación y publicación de imágenes a un ritmo vertiginoso. Además, el aumento en el ancho de banda ha sido clave para pasar del texto a las imágenes fijas y en movimiento. El nuevo lenguaje transmedia e intertextual está transformando nuestra cultura”. Alberich-Pascual, Jordi (2019).

Continúan:

“La imagen se convierte no sólo en un medio de expresión y de prescripción de sentidos, sino en un lenguaje universal, una forma natural y espontánea de relacionarnos con los demás. Esta revalorización de la imagen también nos obliga a reflexionar sobre la importancia de: la construcción social de lo visual; comprender el acto de ver y los mecanismos de nuestro pensamiento visual”.

Plataformas de archivo social comunitario

Así, el uso de la fotografía para promover la comprensión de eventos históricos y fortalecer el recuerdo colectivo se ha convertido también en un objetivo común entre diversos usuarios de plataformas digitales como Instagram. A continuación, veamos un ejemplo:

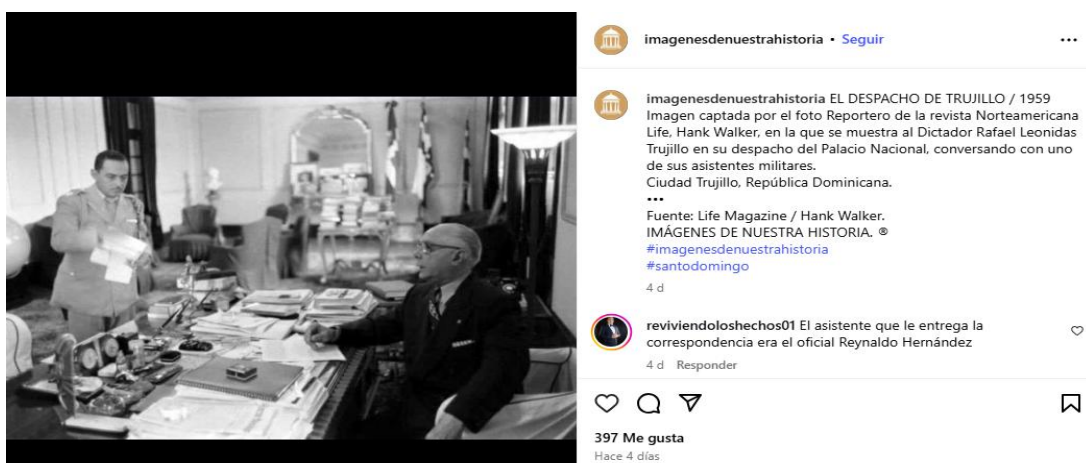
28. Captura de pantalla del perfil de Instagram: @imagenesdenuestrahistoria.



Fuente: Perfil de Instagram: @imagenesdenuestrahistoria

El caso referido refleja cómo una cuenta o perfil de Instagram en República Dominicana, un país que ya hemos mencionado en otros capítulos, busca rescatar archivos fotográficos que marcaron el transcurrir histórico de esta nación, exponiendo imágenes de personas, hechos, lugares o simplemente rasgos culturales y sociales que caracterizaron diversas épocas.

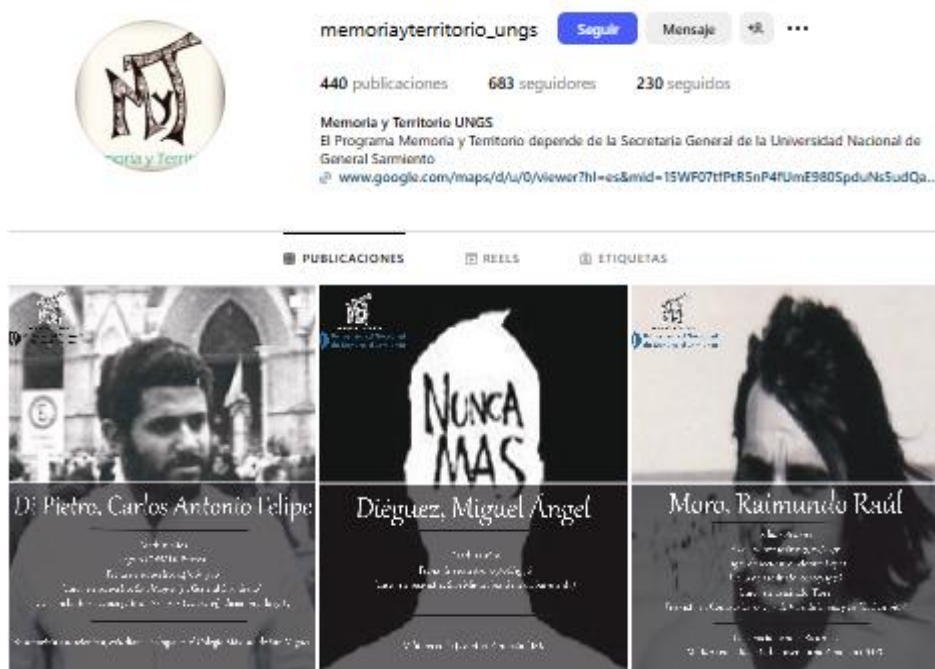
29. Captura de pantalla del perfil de Instagram: @imagenesdenuestrahistoria, que muestra una fotografía del despacho de Rafael Trujillo, en 1959.



Fuente: Hank Walker, para *Life Magazine*, en el Perfil de Instagram: @imagenesdenuestrahistoria

Con este tipo de iniciativas digitales se logra conservar a nivel visual fragmentos del pasado, creando al tiempo, formas nuevas de interacción con la memoria colectiva, viejos relatos se reescriben, bien a través de comentarios, etiquetas o publicaciones compartidas, donde las viejas fotografías conectan generaciones resignificándolas. La fotografía vuelve a cobrar vida, en un nuevo contexto, siendo el entorno digital, vehículo de identidad, reflexión histórica y resistencia cultural.

30. Captura de pantalla del perfil de Instagram: @memoriayterritorio_ungs



Fuente: Perfil de Instagram: @memoriayterritorio_ungs

“A partir de las virtudes que les otorgó el desarrollo tecnológico de punta y en su dinámica de producción cultural que conquistaron históricamente, los medios de difusión colectivos ejercen una fuerte presencia activa en la creación y reproducción diaria de la memoria y el olvido social. Con sus grandísimas capacidades materiales y de posicionamiento social, los medios sustituyen la memoria histórica larga y profunda por la memoria mediática rápida, corta, efímera y superficial, sobre todo en las urbes”. Esteinou (2010).

En este sentido, plataformas como Instagram, Flickr y diversos blogs que actúan como repositorios colaborativos en línea, concretizan un nuevo uso de la imagen y el testimonio, pero se abren

también a memorias menos exclusivas, más afectivas, más contextualizadas. Estas nuevas formas de archivo no solo documentan el quehacer, sino que también se oponen al olvido.

Una muestra de cómo se elaboran estas nuevas maneras de uso de la fotografía es el activismo visual. Esta forma transforma la imagen en un instrumento de denuncia, resistencia o visibilizarían de historias acalladas silenciadas en la actualidad. En plataformas digitales, los colectivos, los artistas, las sensibilidades de los mismos ciudadanos utilizan la fotografía no para hacer el registro de lo que ocurre sino para intervenir en la esfera pública, sacando emociones, y de esta forma, tomando conciencia de problemáticas sociales, políticas o ambientales.

31. Captura de pantalla del perfil de Instagram: @h.i.j.o. s_capital



Fuente: Perfil de Instagram: @h.i.j.o. s_capital

La cuenta de Instagram y blog, Hijos Capital conforman un espacio digital de activismo visual y de memoria militante, articulado con el colectivo H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) que nació en Argentina en 1995. Esta iniciativa comenzó como respuesta a un contexto de impunidad de los crímenes de la última dictadura militar, buscando el juicio y castigo a los responsables del genocidio. A través de publicaciones que

combinan imágenes, testimonios, así como archivos documentales, la cuenta preserva la memoria de los 30.000 detenidos o desaparecidos, al tiempo que articula un relato colectivo de lucha y reparación.

En esos términos, la fotografía que antes era solo registro del mundo, ahora, ya no es solo eso, sino que también se convierte en un medio para discutir relatos, reclamar justicias o conservar memorias que muchas veces se han borrado de los discursos oficiales.

Editar, transformar y narrar con software de imágenes

“La aparición de las cámaras fotográficas digitales y los móviles con cámara ha provocado un importante incremento en la creación de fotos. La imagen digital es rápida, barata y cómoda, y esto ha generado un uso masivo en la creación de imágenes. En el modelo analógico medíamos mucho las condiciones que deseábamos obtener, ahora son tomadas con carácter más irreflexivo (independientemente de actividades más profesionales), y las posibilidades compartir mediante la red hace que intercambiemos con otros usuarios como amigos y familiares”. Gómez, R. (2012).

Tal como explica el autor mencionado, la imagen se ha democratizado gracias a la tecnología, de tal forma que se puede producir, editar y difundir imágenes sin la necesidad de intermediarios profesionales o institucionales de ningún tipo. Este alcance ilimitado ha permitido diversificar los modos de representación, multiplicando los relatos visuales posibles y dejado al descubierto memorias que, en otra ocasión, irían relegadas u ocultas en los archivos oficiales.

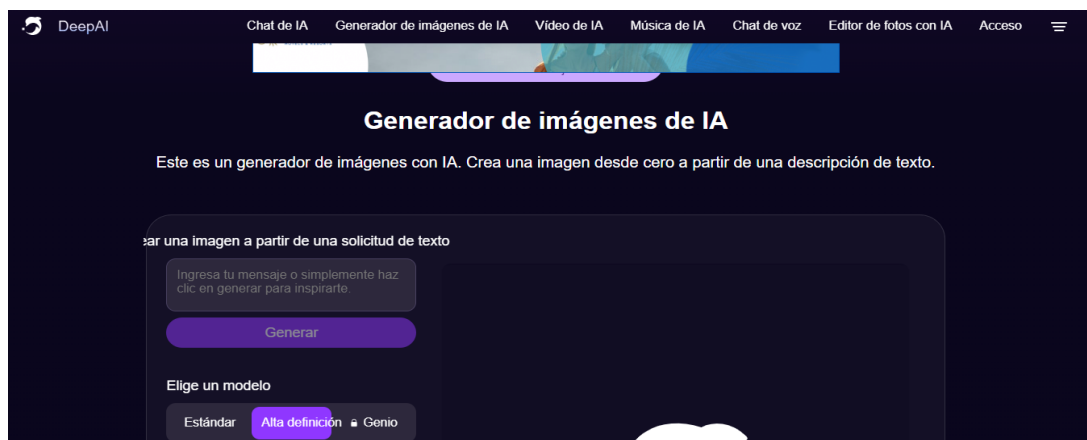
Veamos, a continuación, algunas de las aplicaciones móviles o plataformas web que han incorporado la función de generar imágenes en los servicios propuestos, ofreciendo posibilidades de creación y expresión digital adicional a los usuarios.

32. Captura de pantalla de la página web: https://www.canva.com/es_co/generador-imagenes-ia/



Fuente: Página web: https://www.canva.com/es_co/generador-imagenes-ia/

33. Captura de pantalla de la página web: <https://deepai.org/machine-learning-model/text2img>



Fuente: Página web: <https://deepai.org/machine-learning-model/text2img>

No obstante, esto también implica un nuevo desafío para la memoria colectiva, dada la coexistencia de tantas distintas perspectivas como modos de leer una misma imagen. La memoria no se construye de forma aislada desde los hechos, sino que está en conexión con las miradas subjetivas, las particulares y los sesgos culturales que atraviesan toda representación visual.

Llegados a este punto, es imposible no mencionar la utilización de la Inteligencia Artificial (IA) en la construcción de relatos actuales o pasados, y, por consiguiente, en la creación memoria colectiva. Aunque el objetivo no es sumergirnos en este apartado, sino más bien, reconocerlo, pues es una problemática que aún se encuentra en discusión en la comunidad científica en términos éticos.

“Es innegable que la IA tiene aspectos positivos que permiten producir imágenes increíblemente realistas con facilidad. Sin embargo, también plantea problemas y riesgos que requieren atención, por ejemplo, falta de regulaciones en los programas de IA que procesan imágenes que pueden generar sesgos o estereotipos visuales”. (Lazo et al., 2024)

Herramientas educativas y simbólicas: Fotografía y memoria en participación ciudadana

“Para interpretar una imagen es necesario conocer la cultura que la sustenta y el momento histórico al que pertenece, todo remojado con las creencias personales. Una imagen no significa lo mismo para cada ser humano, en momentos históricos o culturas distintas; nunca es la realidad misma, aunque se relacione con ella.” Muñoz Morellà. (2020).

34. Captura de pantalla del perfil de Instagram: @antiguosalumnosanrafael, que muestra la imagen de estudiantes que dramatizaban el Concilio Vaticano II en 2007, del Centro Educativo San Rafael en San Cristóbal, República Dominicana.



Fuente: Perfil de Instagram: @antiguosalumnosanrafael

La imagen anterior fue tomada del lugar referido en el título, en el marco de un ejercicio teológico sobre la elección del papa en el Concilio Vaticano II como parte del programa académico en la case Formación Humana y Religiosa, versión teología del Colegio oficializado San Rafael, ubicada en la provincia de San Cristóbal, República Dominicana.

Más que el propio sentido de lo documental de esta fotografía, es un ejercicio con un evidente valor simbólico y pedagógico para la experiencia formativa de los estudiantes. Para sus protagonistas, esta imagen no solo consigna uno de los momentos académicos vividos, sino que constituye un símbolo de memoria compartida, en ella se evidencia un saber que articula aprendizajes religiosos con reflexiones críticas e identidad.

En educación, la imagen deja de ser una simple ilustración para convertirse en la propia herramienta que moviliza significados y resignifica el aprendizaje, la cual, a su vez, refuerza la pertenencia.

Este tipo de prácticas permiten comprender que la imagen también enseña, no solo sobre aquello que representa, sino sobre los modos en que las comunidades aprenden, interpretan y se relacionan con el mundo.

Desde esta misma comprensión simbólica de la imagen, resulta pertinente considerar una propuesta visual de carácter autobiográfico y artístico: *Manifiesto de la depresión*, un ensayo fotográfico desarrollado por la co-autora de esta tesis Villagra Mora. La serie fue concebida como una exploración de la experiencia emocional del dolor psíquico, utilizando la fotografía no como ilustración de un diagnóstico, sino como medio de expresión simbólica y reflexiva. A través de composiciones poéticas, el proyecto construye un lenguaje visual que no pretende explicar la depresión, sino habitarla y compartirla con quienes miran.

Las imágenes no apelan al dramatismo, sino a la contención; no buscan victimizar, sino representar con dignidad. Así, el proyecto puede ser leído también como un archivo emocional que, al hacer visible lo silenciado, puede ser activado en procesos de educación emocional, prevención del estigma o construcción de espacios seguros para hablar del sufrimiento.

En este sentido, aunque nace desde lo personal, la propuesta tiene potencial formativo y transformador. La fotografía funciona aquí como un manifiesto visual que interpela, que humaniza,

que acompaña. No es solo un ejercicio estético, sino un gesto de memoria emocional compartida, una herramienta simbólica para comprender lo que a veces no se puede decir con palabras. Esta experiencia reafirma que las herramientas educativas basadas en la imagen no se restringen al aula ni a los materiales escolares: se expanden hacia el arte, la vida y la subjetividad, convirtiéndose en puentes entre el dolor, el aprendizaje y el reconocimiento mutuo.

35. Imagen del proyecto fotográfico "Manifiesto de la depresión", elaborado por la coautora Lissa Marie Villagra Mora.



Fuente: Lissa Marie Villagra Mora.

CONCLUSIONES

APUNTES FINALES PARA LA REFLEXIÓN

El presente trabajo ha explorado de manera crítica y reflexiva el papel de la fotografía como herramienta para la construcción de memoria colectiva orientada al cambio social. Durante el transcurso del estudio documental, se ha demostrado que la fotografía opera como un lenguaje cargado de sentidos sociales, políticos, históricos y afectivos, participando de forma activa en la construcción de significados sobre lo vivido y aquello que se decide conservar o transformar.

El enfoque adoptado ha permitido comprender la fotografía como una práctica situada, atravesada por relaciones de poder, contextos culturales y decisiones simbólicas que afectan tanto su producción como su circulación y su lectura. En este sentido, la fotografía aparece como una forma de narrar el mundo, pero también de disputarlo. A través de ella se pueden consolidar imaginarios, subvertirlos; perpetuar silencios o romperlos; reproducir estereotipos o desmontarlos. De ahí que, uno de los aportes centrales de este trabajo fue desnaturalizar la imagen fotográfica, analizando su dimensión política, ética y cultural en el contexto de las memorias sociales.

Toda fotografía implica un punto de vista, una decisión sobre qué mostrar y qué excluir, una forma de enmarcar lo visible y, por tanto, de orientar su lectura e interpretación. A través de la lente, se recortan pedazos del mundo que, mediante su conservación, adquieren una densidad simbólica que sobrepasa su contenido literal. De esta forma, la fotografía se convierte en un artefacto generador de sentido, que articula narrativas sobre el pasado, interpela al presente y proyecta posibilidades de futuro. Esta capacidad de resignificar la experiencia y de activar procesos de reflexión es lo que permite afirmar que la fotografía puede contribuir al cambio social, en la medida en que hace visibles realidades ocultas, mantiene viva la memoria colectiva, legitima otras voces y abre espacios para el reconocimiento y la transformación.

Desde el primer capítulo, esta investigación ha evidenciado que la fotografía opera como un lenguaje universal con la capacidad de condensar y transmitir significados complejos, transformándose en un medio de evocación de memoria social. El análisis de diversos estudios de caso incluidos en esta tesis, que abarcan contextos globales como el Holocausto, el 11-S, así como experiencias latinoamericanas y caribeñas como la Revolución Sandinista, la dictadura de Rafael Trujillo en República Dominicana, la Cruzada Nacional de Alfabetización en Nicaragua o la intervención estadounidense en Guatemala, permite dimensionar la diversidad de funciones que la fotografía puede asumir en la construcción de la memoria colectiva. En escenarios de violencia y

trauma, la fotografía actúa como evidencia de lo indecible, como documento irrefutable de atrocidades y violaciones de derechos humanos, mientras se convierte en un archivo necesario para la justicia y la reparación simbólica.

Al mismo tiempo, la fotografía también puede funcionar como herramienta de propaganda y legitimación del poder. Las imágenes de revoluciones o campañas de alfabetización buscan moldear la memoria histórica, construir héroes y gestas, consolidar un relato que dé coherencia y legitimidad a un proyecto político. Sin embargo, este potencial de consolidación de imaginarios no es unidireccional, ya que la fotografía también puede alterar los discursos dominantes y visibilizar resistencias. Imágenes captadas por actores no oficiales, fotógrafos independientes o participantes de procesos comunitarios pueden documentar realidades excluidas, denunciar injusticias, dignificar a las víctimas y fortalecer la memoria crítica. En todos estos contextos, el poder de la imagen no reside solo en lo que muestra, sino en la forma en que interpela a las audiencias, genera empatía o rechazo, moviliza emociones y consolida relatos colectivos.

Otro hallazgo central de este trabajo es el reconocimiento de la diversidad de géneros y prácticas fotográficas- álbum familiar, fotoperiodismo, fotografía documental- y su aporte diferencial en la construcción de memoria. Cada forma de producción y uso de la imagen fotográfica implica lógicas propias, sentidos específicos y efectos distintos en los procesos sociales de recuerdo, interpretación y transmisión. Comprender esta diversidad es esencial para valorar la fotografía como herramienta metodológica en procesos orientados al cambio social.

El álbum familiar constituye un espacio íntimo y relacional donde se consolidan identidades compartidas y se valida la memoria personal, así como la comunitaria. No se trata solo de una colección de imágenes, es también un dispositivo narrativo que organiza el tiempo vivido, jerarquiza momentos significativos y establece un relato de continuidad familiar y social. El álbum actúa como un archivo afectivo que refuerza vínculos, construye genealogías simbólicas y proyecta modelos de pertenencia e identidad. Sin embargo, su carácter aparentemente privado no lo exime de implicaciones sociales y políticas: las elecciones sobre qué se incluye o se excluye, cómo se narra el pasado y a quiénes se les otorga visibilidad revelan tensiones, silencios y negociaciones que configuran la memoria. Así, el álbum fotográfico es también un escenario donde se disputan sentidos sobre la historia familiar y, por extensión, sobre la historia social.

Por su parte, el fotoperiodismo desempeña un papel fundamental en la visibilización pública y la construcción de conciencia crítica sobre los acontecimientos actuales y pasados. Su fuerza radica en la capacidad de generar empatía, de documentar crisis y conflictos, de hacer presente lo ausente y de cuestionar las versiones oficiales de los hechos. Las imágenes fotoperiodísticas han sido históricamente instrumentos de denuncia, de movilización social y de memoria colectiva. Al capturar el instante decisivo de la tragedia o la resistencia, estas fotografías se convierten en símbolos que condensan la experiencia colectiva, sensibilizan audiencias y exigen respuestas éticas. No obstante, también pueden ser apropiadas para construir relatos hegemónicos o justificar intervenciones, lo que obliga a problematizar su uso y a promover lecturas críticas que reconozcan su dimensión política y su potencial transformador.

La fotografía documental, en cambio, articula de manera singular la dimensión estética con la testimonial. Su valor no reside únicamente en la belleza formal o en la técnica, sino en la capacidad de proponer representaciones complejas y reflexivas de la realidad. Ofrece, además, tiempo para la contemplación, para la investigación y para la construcción de relatos profundos que interpelan al espectador más allá del impacto inmediato. Reconocer este potencial exige prácticas éticas y comprometidas, sensibles a las voces y experiencias de quienes son fotografiados.

Asimismo, la investigación destaca el potencial de la fotografía como estrategia metodológica de empoderamiento, participación y transformación social. Al entregar la cámara a los actores sociales, se rompe con la mirada hegemónica y unilateral del observador externo y se fomenta la producción de narrativas propias. Esta práctica democratiza la creación de imágenes, desplazando el poder de representación hacia quienes han sido históricamente silenciados o marginados. La fotografía participativa no solo documenta realidades desde adentro, sino que genera procesos de reflexión comunitaria, de diálogo horizontal y de acción colectiva. Su valor no se limita al producto final, sino que reside en el proceso mismo, en el aprendizaje compartido, en la construcción de confianza y en la creación de redes de solidaridad que pueden fortalecer la organización comunitaria y la defensa de derechos.

Este enfoque también implica reconocer que la fotografía no es un objeto pasivo, sino una práctica social situada. Las imágenes fotográficas son producidas, circuladas e interpretadas en contextos históricos, culturales y políticos específicos, y sus significados no son fijos ni universales. Pueden ser utilizadas tanto para perpetuar silencios, estigmas e invisibilizaciones como para dar voz a

quienes han sido excluidos de los relatos oficiales. Esta ambivalencia obliga a una mirada crítica y ética, consciente de las desigualdades estructurales presentes en la producción y el consumo de imágenes.

En síntesis, esta investigación sostiene que la fotografía, entendida como lenguaje visual, documento social y práctica didáctica, constituye una herramienta poderosa para construir memoria y fomentar transformaciones sociales. Al ofrecer representaciones que permiten reconocer, recordar y reflexionar críticamente sobre el pasado, la fotografía contribuye a fortalecer la conciencia histórica, la identidad colectiva y la participación ciudadana. De cara a los desafíos contemporáneos, se vuelve imperativo explorar y potenciar su aplicación en estrategias educativas, artísticas, y comunitarias comprometidas con la justicia social, la equidad y la dignidad humana.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Colorado, J. (2019). *Hablar de fotografía es hablar de historia y de memoria*. En *La fotografía, un documento social* (pp.99-106). Colombia: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Ediciones USTA. Ediciones Desde Abajo

Abad Gómez, R. (2012). *La web 2.0 como herramienta didáctica de apoyo en el proceso de enseñanza-aprendizaje: Aplicación del blog en los estudios de Bellas Artes* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).

Alberich, Jordi (2003). *Herramientas y conceptos básicos en sistemas de fotografía digital*. UOC. <http://www.uoc.edu/dt/20228/index.html>

Alchetron (24 de octubre de 2024) 1954 Guatemalan coup d'état. <https://alchetron.com/1954-Guatemalan-d'état>

Amparo Muñoz Morellà. (mayo 5, 2020). "La función social de la fotografía". ANDANAFoto.com. | <https://andanafoto.com/la-funcion-social-de-la-fotografia/>

Aponte Isaza, M. C. (2017) *La fotografía en la construcción y preservación de la memoria histórica y colectiva*, Revista de las Fuerzas Armadas, (241), pp. 45–51. doi: 10.25062/0120-0631.839.

Aristóteles (1987) *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural* [Archivo PDF]. https://ia804507.us.archive.org/14/items/acerca-de-la-generacion-y-la-corrupcion.-tratados-breves-de-historia-natural-aristoteles/Acerca%20de%20la%20generaci%C3%B3n%20y%20la%20corrupci%C3%B3n.%20Tratados%20breves%20de%20historia%20natural%20-%20Arist%C3%B3teles_text.pdf.

Aslam et al (2013). *Effective community listening: A case study on Photovoice in rural Nicaragua*. International Journal for Service Learning in Engineering. 8(1), 36–47. <https://doi.org/10.24908/ij sle.v8i1.4535>

Ávila Dávila, J. D. (2013) *Operación PBSUCCESS, la intervención norteamericana en Guatemala en 1954* [Monografía, Universidad Galileo]. <https://biblioteca.galileo.edu/tesario/bitstream/123456789/945/1/TESIS%20Jerson%20David%20Avila%20Oliva.pdf>

Azoulay, A. (2008) *The Civil Contract of Photography* [Archivo PDF]. <https://www.are.na/block/11274400>.

Barrantes, R. (1999). *Investigación, un camino al conocimiento: un enfoque cuantitativo*. San José, Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia.

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. España: Paidós.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona,:Paidós.

Bate, D. (2010) *The Memory of Photography, Photographies*. 3:2, 243-257, DOI: 10.1080/17540763.2010.499609.

Berger, J. (s.f.) *Modos de ver*. [Archivo PDF]. <https://comprenderparticipando.com/wp-content/uploads/2017/05/Modos-de-ver-John-Berger.pdf>

Berger, J. (2001) *Mirar*. Barcelona: Editorial GG, SL.

Bernal, C. (2010). *Metodología de la investigación: administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. (3ra. ed.). España: Pearson.

Bonhomme, M. (2022) Prólogo. En Sepúlveda, D., & Ortiz, F. (Eds.) *Narrativas Visuales: La fotografía como metodología en las ciencias sociales*. Chile: Narrativas Visuales. https://www.researchgate.net/profile/Francisca-Ortiz-Ruiz/publication/365477099_Narrativas_Visuales_La_fotografia_como_metodologia_en_las_ciencias_sociales/links/6376b3621766b34c54321e95/Narrativas-Visuales-La-fotografia-como-metodologia-en-las-ciencias-sociales.pdf

Borges Vaz dos Reis, E.T. (2003). *La fotografía documental contemporánea en Brasil* (Capítulos 3, 4 y 5). Universidad de Barcelona, España. <http://hdl.handle.net/2445/41512>

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (T. Mercado, Trans.). Editorial Gustavo Gili.

British Broadcasting Corporation (23 de abril de 2021) *How the Bay of Pigs invasion began - and failed - 60 years on.* <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-56808455>

Cadava, E. (1998) *Words of Light: Theses on the Photography of History* [Archivo PDF]. https://monoskop.org/images/f/fa/Cadava_Eduardo_Words_of_Light_Theses_on_the_Photography_of_History_1997.pdf.

Cantón-Correa, Francisco-Javier; Alberich-Pascual, Jordi (2019). “Construcción social de la imagen de una ciudad a través de Instagram: el caso de Granada”. *El profesional de la información*, v. 28, n. 1, e280108. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.08>

Chomsky, N. (2003) *Hegemony or survival : America's quest for global dominance.* [Archivo PDF]. https://arxiujosepserradell.cat/wp-content/uploads/2023/05/Hegemony-or-Survival-Americas-Quest-for-Global-Dominance-Noam-Chomsky-z-lib.org_.pdf

Colorado Nates, Ó. (19 de abril de 2025). *Fotografía y narrativa visual. Oscar en Fotos.* <https://oscarenfotos.com/2025/04/19/fotografia-y-narrativa-visual/>

da Silva Catela, L., Giordano, M. y Jelin. E. (2010). *Fotografía e identidad: Captura por la cámara, devolución por la memoria.* Argentina: Nueva Trilce

De Vreesse, S. (2020). *Intervencionismo estadounidense en América Latina . En América Latina 1918-1945 y la intervención de E.U..* Portal Académico del CCH, UNAM. <https://portalacademico.cch.unam.mx/historiauniversal2/america-latina-1918-1945/intervencionismo-de-eu>

Ebbinghaus, H. (1885) *Über das Gedächtnis. Untersuchungen zur experimentellen Psychologie* [Archivo PDF]. <https://tile.loc.gov/storage-services/public/gdcmassbookdig/berdasgedcht00ebbi/berdasgedcht00ebbi.pdf>.

El Arte Hoy (25 de noviembre de 2024). *¿Qué son las exposiciones de fotografía comunitarias?* <https://elartehoy.com/que-son-las-exposiciones-de-fotografia-comunitarias/>

Esteinou Madrid, J. (2010). *Los medios de información colectivos y la reproducción de la memoria social*. Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial, 6(1), 71- 95.

Fairey, T. (2018). *These Photos Were My Life: understanding the impact of participatory photography projects*. Community Development Journal, 53(4), 618–636. <https://www.jstor.org/stable/26535044>

Fontcuberta, J. (2003) *Estética fotográfica*. (1a. ed.). España: Editorial Gustavo Gili, SK, Barcelona.

Fontcuberta, J. (s.f.) *El beso de Judas: fotografía y verdad*. [Archivo PDF]. <https://static1.squarespace.com/static/626a68515de33e12233e067e/t/6290f3adcf27ca59416af397/1653666745225/El+beso+de+Judas+-+Joan+Fontcuberta.pdf>

Franzen, S., & Orr, J. (2016). *Participatory Research and Visual Methods*. Visual Methodologies, 4(1), 1-9. <http://journals.sfu.ca/vm/index.php/vm/article/view/80>

Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social*: Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL.

Gernsheim, H. (1962) *Creative photography* [Fotografía Creativa]. [Archivo PDF]. <https://dn790006.ca.archive.org/0/items/creativePhotography/creativePhotography.pdf>

Getty Images. (2013). *Bay of pigs, 1961, captured mercenaries during the bay of pigs invasion*. [Fotografía]. <https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/bay-of-pigs-captured-mercenaries-during-the-bay-fotograf%C3%ADa-de-noticias/170985817?adppopup=true>

Getty Images. (2016). *Soldiers Hold Guns on Effigy of Arbenz*. [Fotografía]. <https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/esquipula-guatemala-an-effigy-of-former-fotograf%C3%ADa-de-noticias/515450954?adppopup=true>

Halbwachs M. (1950) *Marcos sociales de la memoria*. París: Éditions Albin Michel, S.A.

Halbwachs, M. (2016). *La memoria colectiva*. [Archivo PDF]. <https://ia804509.us.archive.org/4/items/HALBWACHSM.LaMemoriaColectiva/HALBWA CHS%2C%20M.%20La%20memoria%20colectiva.pdf>

Hergenrather et al (2009). Photovoice as community-based participatory research: A qualitative review. *American Journal of Health Behavior*, 33(6), 686–698. <https://doi.org/10.5993/AJHB.33.6.6>

Hirsch, M. (1997) *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. <https://archive.org/details/familyframesphot0000hirs/page/22/mode/2up?q=postmemory>.

Imaging Peace. (s.f.). *TAFOS – Talleres de Fotografía Social, Perú*. <https://imagingpeace.org/index.php/tafos-es/>

Infobae (15 de abril de 2011). *Bahía de Cochinos: la invasión que quiso cambiar la historia cubana*. <https://www.infobae.com/2011/04/16/1023155-bahia-cochinos-la-invasion-que-quiso-cambiar-la-historia-cubana/>

Internacional de Resistentes a la Guerra. (1998). *Informe sobre el país: Nicaragua*. https://wri-irg.org/es/programmes/world_survey/country_report/de/Nicaragua

Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores, S. A.

Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. [Archivo PDF]. https://banner9.icesi.edu.co/ic_contenidos_pdf/adjuntos/202210/202210_11112_12481.pdf

Kossoy, B. (2001) *Fotografía e historia*. [Archivo PDF]. <https://metodosytecnicasdeinvestigacion2unpsjb.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/11/boris-kossoy-fotografc3ada-e-historia.pdf>.

Lazo, O.R., Alava, V.N., Pita, G.A., y Pinchao, W.G. (2024). *Impacto de la inteligencia artificial aplicada a la fotografía digital en la labor del diseñador gráfico*. *Revista San Gregorio*, 1(Especial_2), 60-68. http://dx.doi.org/10.36097/rsan.v1iEspecial_2.3206

Lee Miller Archives. (2013). *A pile of starved bodies*. [Fotografía]. <https://images.leemiller.co.uk/media/Published-in-US-Vogue-Believe-It-June-1945-page->

[104-and-in-UK-Vogue-June-1945-page-104-/o8Q4Rv5a-HWSGBfmQhAfHg..a?ts=jFjtRqXuEDISGTt5Gv0b16ZM5HV1NsiZR0ym-VdR3_E.a](https://www.vogue.com/104-and-in-UK-Vogue-June-1945-page-104-/o8Q4Rv5a-HWSGBfmQhAfHg..a?ts=jFjtRqXuEDISGTt5Gv0b16ZM5HV1NsiZR0ym-VdR3_E.a)

Martínez, L. (2015) Trans-gredir el estigma: enfrentando la pornomiseria dentro de la comunicación y la academia. En *RIESGOS, JUEGOS Y ESPECTÁCULOS Itinerarios de comunicación para la paz*. (p. 197-230) [Archivo PDF] <https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/43106/Obracompleta.Coleccionagendasydebates.2021Gomezpablo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Mason, A. (2016). *La guerra fría*. [Archivo PDF]. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5769512.pdf>

Mendoza, J. (2005) *Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. El lenguaje constructor de memoria*. [Archivo PDF] <https://www.redalyc.org/pdf/537/53700801.pdf>

Miller, L. (1945). *Germans are like this*. USA Vogue (102j-105) [Archivo PDF]. <https://archive.vogue.com/issue/19450601/print>.

Ministerio de Educación (s.f.) *Cruzada Nacional de Alfabetización*. <https://www.mined.gob.ni/cruzada-nacional-de-alfabetizacion-2/#:~:text=En%20el%20camino%20de%20tan,%C3%B3rgano%20oficial%20de%20la%20CNA.&text=1%2D%20Combatir%20el%20problema%20social,Ministerio%20de%20Educaci%C3%B3n%20de%20Adultos>.

Moreno Bravo, J. E. (s.f.). Dilo en multimedia: Collage fotográfico. http://www.ete.enp.unam.mx/InformETE/011/InformETE_011_DM-Collage%20fotografico.pdf

Müller, T. J. (2006). Espejos con memoria. En L. Peirano (Ed.), *País de luz: Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú 1986–1998* (pp. 16–32). <https://www.thomasmullerperu.com/wp-content/uploads/2018/01/Pais-Luz-Talleres-de-Fotografia-Social-TAFOS-Peru-1986-1998.pdf>

Múnera Barbosa, B. E. & Chaves G., J. I. (2019). *La fotografía, un documento social*. Bogotá, D. C., Colombia: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano; Ediciones USTA; Ediciones Desde Abajo.

Nora, P. (2008) *Les lieux de mémoire* [Archivo PDF]. https://horomicos.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/07/nora_lugares_memoria.pdf

Nykiforuk et al (2011). Photovoice as a method for revealing community perceptions of the built and social environment. *International Journal of Qualitative Methods*, 10(2), 103–124. <https://doi.org/10.1177/160940691101000201>

Olaya, V. & Herrera, M. C. (2014) *Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (2), 89-106. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma>

Olivares, I. (13 de septiembre de 2023). *40 años del servicio militar: Las heridas abiertas de la guerra de los 80*. Confidencial. <https://confidencial.digital/nacion/40-anos-del-servicio-militar-las-heridas-abiertas-de-la-guerra-de-los-80/>

Organización de las Naciones Unidas para la Cultura, las Ciencias y la Educación – UNESCO (s.f.) *La Cruzada Nacional de Alfabetización*. <https://www.unesco.org/es/memory-world/national-literacy-crusade>.

Organización Internacional para las Migraciones (OIM) Colombia (29 de Agosto de 2019). *La exposición 'El testigo: memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado' en el Museo La Tertulia de Cali*. <https://colombia.iom.int/es/news/la-exposicion-el-testigo-memorias-del-conflicto-armado-colombiano-en-el-lente-y-la-voz-de-jesus-abad-colorado-en-el-museo-la-tertulia-de-cali>

Otero, G. M. (2010) *Fotografía Cubana, Absolut Revolution (1959-1969)*. *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas* 3, 1 (2010): 8-22 [Archivo PDF]. <https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1021&context=hemisphere>

Calveiro, P. (2005) *Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia*. [Archivo PDF]

Peirano, L. (Ed.). (2006). *País de luz: Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú 1986–1998* (1.^a ed.). Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://www.thomasmullerperu.com/wp-content/uploads/2018/01/Pais-Luz-Talleres-de-Fotografia-Social-TAFOS-Peru-1986-1998.pdf>

Platón (1871) *Menon*. Obras completas de Platón, tomo 4, Medina y Navarro, págs. 275-345. [Archivo PDF]. <https://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf04275.pdf>.

Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP. (s.f.). Proyecto TAFOS. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/tafos/proyec_tafos.htm

Pumar Martínez, C. (1996) *1898 en el contexto del intervencionismo norteamericano en hispanomérica*. Estudios de historia social y económica de América, 1996, n.13, p. 253-261 [Archivo PDF]. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/12461/1898_pumar_EHSEA_1996.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ramírez, M. y Arreola, A. (2023). *La fotografía como memoria histórica y la importancia de su rescate*. Revista Interamericana de Bibliotecología, 46(2), e345544. <https://doi.org/10.17533/udea.rib.v46n2e345544>

Restrepo A., C. M. (2013) *La fotografía como herramienta de construcción de memoria social* [Monografía, Universidad de Nariño]. <https://sired.udenar.edu.co/2900/1/89889.pdf>

Reyes, F. (2010). *'El Olvido Que Seremos' y 'Mi Confesión': testimonio, memoria e historia*. Comunicación y ciudadanía , 24 - 30.

Reyes, F. (2018). *Memoria, territorio e identidad. La masacre del Alto Naya, Colombia*. Bogotá: Ediciones USTA.

Reyes, F. (2019). *Ni verdad ni justicia en la masacre del Alto Naya*. Colombia: Athenea digital. Revista de pensamiento e investigación social, 1 - 20.

Ricoeur, P. (2000) *La memoria, la historia, el olvido* [Archivo PDF]. <https://archive.org/details/RICOEURP.LaMemoriaLaHistoriaElOlvidoLAV/page/n1/mode/2up?view=theater>.

Rovira Mas, J. (21 de mayo de 2017) *United Fruit Company*. <https://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/u/united-fruit-company#:~:text=Se%20fue%20configurando%20como%20una,especific%C3%B3%2C%20el%20caso%20nacional%20costarricense>

Sabino, C. (1996). *El proceso de investigación*. [Archivo PDF].

Sánchez Zapatero, J. (2010). *La cultura de la memoria*. [Archivo PDF]. <http://www.pliegosdeyuste.eu/n1112pliegos/pdfs/25-30.pdf>

Shevchenko, O. (n.d.). *The mirror with a memory: Placing photography in memory studies*. En *Routledge International Handbook of Memory Studies* (pp. 272-287). https://anso.williams.edu/files/2014/04/Memory-and-Photography_ch-23.pdf.

Smilde, K. (s.f.). *¿Qué es el Holocausto?*. Anne Frank House. <https://www.annefrank.org/es/ana-frank/en-foco/que-es-el-holocausto/>

Snapbar (23 de abril de 2024). *Rethinking Community Photography: Beyond Traditional Methods*. <https://snapbar.com/blog/rethinking-community-photography-beyond-traditional-methods#:~:text=The%20earliest%20pioneers%20of%20community,visual%20records%20of%20shared%20experiences>.

Sontag, S. (1977) *Sobre la Fotografía*. España: Penguin Random House Grupo Editorial.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. [Archivo PDF]. https://www.blog.fotoespacio.cl/wp-content/uploads/2013/08/Sontag_Ante_el_dolor_de_los_demas.pdf.

Susan Meiselas Photographer (s.f.) *Molotov man*. <https://susanmeiselas.com/nicaragua-molotov>.

Tagg, J. (2005) *El peso de la representación* [Archivo PDF]. https://www.academia.edu/33621431/El_peso_de_la_representacion_pdf

Time (2015) *MOLOTOV MAN/ Susan Meiselas, 1979*. En 100 photographs: the most influential images of all time (pp. 76-77). <https://archive.org/details/100photographsmo0000unse/page/232/mode/2up?view=theater>.

Van Dijck, J. (2008). *Digital photography: communication, identity, memory* (p. 8). <https://es.scribd.com/doc/101876930/Van-Dijk-Digital-Photography-Communication-Identity-Memory#content=query:remodel,pageNum:8,indexOnPage:0,bestMatch:false>

Vicente, R. (1 de marzo de 2018) Guatemala: el primer golpe de la CIA en América Latina. <https://vocesenelfenix.economicas.uba.ar/guatemala-el-primer-golpe-de-la-cia-en-america-latina/>

Villagra Mora, L. M. (2015) Ensayo fotográfico documental “Rayitos de vida”, la historia de lucha y fe de Jennifer Fabiola Lara Gonzáles y su familia contra la leucemia. Managua, Nicaragua.

Villagra Mora, L. M. (2016) *Manifiesto de la depresión*. [Fotografía].

Voltairenet (26 de mayo de 2005). *Cronología: intervenciones militares de EE.UU. en América Latina*. <https://www.voltairenet.org/article125406.html>

Wallace, A. (19 de octubre de 2017). La historia del "hombre molotov", el nicaragüense que aparece en una de "las 100 fotos más influyentes de todos los tiempos". *British Broadcasting Corporation*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41607301>.

Wang et al (1996). Chinese village women as visual anthropologists: A participatory approach to reaching policymakers. *Social Science & Medicine*, 42(10), 1391–1400. [https://doi.org/10.1016/0277-9536\(95\)00287-1](https://doi.org/10.1016/0277-9536(95)00287-1)

Wang, C., & Burris, M. A. (1997). Photovoice: Concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Education & Behavior*, 24(3), 369–387. <https://doi.org/10.1177/109019819702400309>

Zelizer, B. (1998). *Covering atrocity in image*. En *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye* (pp.86-104). Chicago: The University of Chicago Press.
http://repository.upenn.edu/asc_papers/8.