



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS SOCIALES.

**UN ANÁLISIS DEL TRABAJO FOTOGRÁFICO
DE LOLA ÁLVAREZ BRAVO.**

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciatura en sociología

P R E S E N T A

Gloria Yereth Atenco De León



DIRECTOR DE TESIS
Mtro. Arturo Manuel Chávez López

Ciudad Universitaria, CD. MX. 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. Fotografía y ciencias sociales	7
1.1 Observar lo social.....	10
1.1.1 Trabajos para-sociológicos y fotografías dirigidas	14
1.1.2 Usos de la fotografía en ciencias sociales.....	23
1.2 Sociología y fotografía	29
1.2.1 Sociología visual	34
1.2.2 La fotografía como objeto artístico	43
1.2.3 Sociología del arte	49
Capítulo 2. Identidad y fotografía en México	64
2.1 El valor fotográfico.....	65
2.2 Imaginarios e identidades sociales: breve esbozo histórico de la fotografía en México..	70
2.2.1 Primeras impresiones	73
2.2.2 Fotoperiodismo en México	83
2.2.3 Renacimiento mexicano	86
2.2.4 La óptica moderna	88
Capítulo 3. El análisis fotográfico.....	96
3.1 Aportes y riesgos teórico – metodológicos, ¿cómo se lee una fotografía?	99
3.2 El método	110
3.2.1 La selección del corpus fotográfico	111
3.3 Esfera de crítica social y fotografía de vida cotidiana	116
3.4 Promoción cultural y formación fotográfica en México.....	134
3.5 Ser mujer y fotógrafa	147
Consideraciones finales	160
Bibliografía.....	163

Introducción

El interés por la fotografía en esta investigación es doble. En primer lugar, importa conocer todo lo que, desde las ciencias sociales, se ha reflexionado sobre esta herramienta de representación gráfica como parte importante en la documentación socio-histórica y la expresión artística.

En segundo lugar, interesa que el lector tenga presente, en todo momento, la distinción de la fotografía como práctica e imagen ya que es algo, que desde la óptica de Pierre Bourdieu, tiene implicaciones directas en su concepción como herramienta de investigación o como objeto de estudio pues la complejidad que caracteriza la reflexión sobre fotografía esta ligada principalmente a la veracidad del referente, a los motivos de su realización pero sobre todo, a la atribución de usos y funciones sociales.

En el primer capítulo se mencionan las cualidades que hacen posible el vínculo entre la fotografía y las ciencias sociales puesto que la necesidad de atesorar un recuerdo, de probar la existencia de un hecho histórico o de algún personaje importante para el colectivo o la simple emisión y recepción de mensajes de forma gráfica además de la sensibilidad otorgada al espectador debido a la interacción con la calidad técnica y la cualidad estética de las fotografías son responsables de un entramado complejo de cuatiosa riqueza analítica a la hora de aventurar la comprensión de algunas prácticas sociales como, en este caso, la construcción de identidades.

Se expondrá también en que consiste la distinción entre trabajos denominados *parasociológicos* los cuales, sin ser realizados por investigadores sociales, reflejan inquietudes propias nuestra disciplina y trabajos que, desde las ciencias sociales utilizan a la fotografía como una herramienta de investigación (*fotografía dirigida*) o como un objeto de estudio ya sea para la conservación de la imagen de un hecho histórico y sus transformaciones en el tiempo o para observar a detalle y comprender la dinámica de diversas prácticas sociales en las que lo fotográfico esta involucrado.

Asimismo, se hará mención de algunos trabajos que han considerado a la fotografía como objeto de reflexión metodológica, entre los que destacan los

realizados por Pierre Bourdieu, Erving Goffman, Howard Becker así como también de propuestas teóricas – como las de Gisele Freund, Roland Barthes y Gilberto Giménez – que reflexionan en torno a las posibilidades que la fotografía brinda a las ciencias sociales para comprender lo social.

Sin embargo, debido a la multiplicidad de perspectivas que existen sobre la relación entre la fotografía y la sociedad, se dará prioridad a dos perspectivas en particular las cuales otorgan mayor sustento teórico y metodológico a esta investigación en lo que refiere al análisis de la fotografía y el papel que juega en la construcción de identidades sociales.

Por una parte, la sociología visual acentúa el potencial que el material gráfico tiene para la comprensión de las relaciones que existen entre los procesos de realización, observación y análisis de prácticas e imágenes fotográficas. Por otra, la sociología del arte brinda las herramientas conceptuales para reflexionar sobre la fotografía como una producción social inserta dentro del campo de lo artístico ya que la fotografía, en esta investigación, será considerada como un objeto de arte desde la óptica de autores como Umberto Eco, Alphonse Silberman, Pierre Bourdieu y Alfredo De Paz.

Objeto artístico porque esta sujeto a múltiples interpretaciones sin perder su base estructural, como ya se verá mas adelante, pero en camino de legitimación, como asegura Pierre Bourdieu, debido a que sigue siendo una práctica que hasta el día de hoy esta en constante transformación y representa diversas estéticas sociales no solo las pertenecientes al campo artístico.

Aunado a esto, es importante mencionar que esta asignación de valor artístico a la fotografía encuentra su fundamento debido al contexto en el que está inserto el trabajo fotográfico de Lola Álvarez Bravo, *leitmotiv* de esta investigación.

Dolores Martínez de Anda, mayormente conocida como Lola Álvarez Bravo debido a su matrimonio con el también afamado fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, nació en Lagos de Moreno, Jalisco destacando de forma importante en el oficio de fotógrafa ya que a manera de filtro, logró representar en sus fotografías, el contexto que vivió al estar inmersa en una sociedad en donde predominaba la presencia de hombres en la realización de determinados oficios.

Asimismo, en su trabajo se pueden ver representadas las relaciones ideológicas que tejió con el círculo cultural e intelectual del México posrevolucionario posicionando, a ella y a su trabajo fotográfico, como importante en la conservación y difusión de la cultura del país.

En el segundo capítulo se reflexionará sobre conceptos como identidad e imaginarios sociales mientras se presenta paralelamente un breve esbozo histórico de la fotografía en México el cual está dividido en cuatro etapas con la intención de conocer los usos y funciones que le fueron asignados en México.

Se mostrarán las características que, como publicidad (propaganda política), objeto de control (fotografía de reos y prostitutas en tiempos de Porfirio Díaz), realización estética y documentación histórica, han hecho de la fotografía parte importante en la construcción de la memoria visual de un país cuya diversidad cultural y transformaciones sociales han sido muchas.

Por último, el tercer capítulo demostrará el resultado de un ejercicio en donde se condensan las reflexiones que se han presentado en los capítulos anteriores con la intención de posicionar a la fotografía como objeto de estudio que, al mismo tiempo, es una herramienta de investigación en las ciencias sociales.

Se presentará un método de aproximación al análisis de la fotografía considerándola como un objeto inserto dentro del campo artístico sin omitir sus cualidades para atesorar las imágenes del cambio social ni mucho menos la relación que existe entre el realizador, la imagen, el espectador y los contextos de cada uno, los cuales a manera de coordenadas situacionales son *habitus* y *ethos* que, desde la óptica de Pierre Bourdieu, permiten la identificación y clasificación de valores asignados a la fotografía así como la identificación de usos y funciones sociales que, como herramienta gráfica le permiten influir o no en la construcción de identidades sociales.

De esta manera, se analizará una selección representativa del archivo fotográfico de Lola Álvarez Bravo, el cual fue dividido en 3 grandes esferas (crítica social y fotografías de la vida cotidiana, promoción cultural y formación fotográfica en México, y ser mujer y fotógrafa) esto con la intención de comprender el vínculo existente entre la fotografía y la consolidación de identidades sociales.

El método considera la selección del corpus fotográfico, la descripción del canal comunicativo, el vaciado descriptivo, la exposición de los contextos sociales y biográficos de la realización fotográfica, la clasificación de la obra considerando el valor y significado atribuido por los usuarios e interpretes de la obra para finalmente, en la conclusión, tejer relaciones entre todas estas variables para posteriormente considerar la relación que el conjunto de características impactan en términos de la construcción de imaginarios sociales y posteriormente de la consolidación de identidades sociales.

Vale la pena hacer mención de que este método, surge como respuesta a la multiplicidad de perspectivas y aproximaciones metodológicas que en esta investigación se identificaron ya que la consideración de, por un lado, la cualidad subjetiva de producciones sociales como la fotografía y, por el otro, de las posibilidades multiinterpretativas de objetos considerados dentro del campo artístico serán siempre variables y por lo tanto es complejo abrazarlas sin algunos tropiezos sin embargo, cito in extenso:

La sociología supone, por su existencia misma, la superación de la oposición ficticia que subjetivistas y objetivistas hacen sugerir arbitrariamente. Si la sociología como ciencia objetiva es posible, es porque existen relaciones exteriores, necesarias, independientes de las voluntades individuales y, si se quiere, inconscientes (en el sentido de que no se entregan a la simple reflexión) que solo pueden ser captadas por medio del subterfugio de la observación y la experimentación objetivas, dicho de otro modo, puesto que los sujetos no guardan toda la significación de sus comportamientos como dato inmediato de la conciencia y que sus conductas encierran siempre más sentido que el que puedan saber y querer, es que la sociología no puede ser una ciencia puramente reflexiva que accede a la certidumbre absoluta sólo por el retorno sobre la experiencia subjetiva y que puede ser, al mismo tiempo, una ciencia objetiva de lo objetivo (y de lo subjetivo), es decir, una ciencia experimental, siendo la experiencia, como dice Claude Bernard, la “única medicación entre lo objetivo y lo subjetivo.”¹

¹ Pierre Bourdieu (comp.), *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1989.

Capítulo 1. Fotografía y ciencias sociales

Las ciencias sociales comenzaron a considerar a la fotografía como una herramienta de representación gráfica que debido a sus características actualmente juega un papel importante en la forma en la que los sujetos sociales interactuamos mediante imágenes.

Por esa razón, comprender la naturaleza de lo fotográfico² en su relación con las ciencias sociales implica reconocer la complejidad teórica y metodológica que rodea a la fotografía provocando importantes debates sobre lo verdadero, el arte, la ilustración de textos científicos, la construcción de la memoria histórica, etcétera.

Para Gisèle Freund³, la fotografía no sólo reside en el hecho de que es un ejercicio de realización estética, como lo es para muchos amantes de la fotografía, sino en que “es uno de los medios más eficaces para moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento”⁴.

En este sentido, la fotografía, asegura Humberto Calderón Sánchez en el libro *Introducción al conocimiento de la imagen. Sociedad, medios, educación*⁵, es una representación de lo real que debe considerarse como la realidad misma debido a que mediante ella es posible el establecimiento de algunos modelos de conductas que forjan, actualizan y mantienen modos de vida o pautas de acción social:

Ahí está el “voyeur social” viendo las imágenes “no” una representación del mundo y “sí” la mismísima realidad. Éstas le son tan convincentes que, solas o vinculadas a otros lenguajes, lo envuelven en una serie de avatares.⁶

Por lo tanto, se puede decir que la fotografía es un producto socio-cultural que, desde la perspectiva de Calderon, sirve para mostrar y aprehender el mundo que

² Lo fotográfico tiene relación inmediata con: a) las distintas formas en que se realizan las fotografías, es decir, lo que Pierre Bourdieu denomina la práctica fotográfica, y con b) las imágenes fotográficas en sí mismas, asegurando que la fotografía no sólo es una imagen sino que es resultado de una práctica social cuyos objetivos son variables. Distinción establecida a partir de las reflexiones de Pierre Bourdieu [y otros.] en *Un Arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003 y Pierre Bourdieu. *Argelia. Imágenes del desarraigo*. El Colegio de Michoacán, 2008.

³ Fotógrafa nacida en Berlín el año de 1908, que realizó algunos estudios en La Sorboné de París y es autora del libro *La fotografía como documento social* publicado en 1974.

⁴ Gisèle Freund. *La fotografía como documento social*. México, Gustavo Gili, 1993, p. 8

⁵ Humberto Calderón, *Introducción al conocimiento de la imagen. Sociedad, medios, educación*, 2009.

⁶ *Ibíd.*, pp. 124.

habitamos, debido a que la carga cultural y simbólica que le ha sido atribuida la inserta en un mundo mediático relacionándola directamente con la emisión y recepción de mensajes cuya sintaxis, decodificación, recepción, interpretación y valoración se rige bajo lógicas distintas al texto escrito o al conocimiento que se comparte cara a cara en la vida cotidiana⁷.

No obstante aproximarse al universo fotográfico no sólo implica realizar la distinción entre prácticas e imágenes también se debe considerar su incidencia en lo social tal como lo plantea Calderón.

Philippe Dubois, en el libro *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*⁸, afirma que la imagen fotográfica debe ser considerada como un *verdadero acto icónico*⁹ en el cual se involucran productor y espectador en una relación mediada por contextos sociales y biográficos:

La foto no es sólo una imagen (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima...¹⁰

En consecuencia, este acto icónico puede ser considerado como una posible vía de acceso al conocimiento de lo social que además incide en el proceso de aprendizaje y en la consolidación de, por ejemplo, identidades sociales porque, como afirma Dubois, “este acto no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la toma) sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación”¹¹.

La complejidad que abraza a la fotografía en relación con las ciencias sociales reside en las distinciones hechas con anterioridad pues, como objeto de estudio, ha sido construida por una multiplicidad de perspectivas las cuales condensan

⁷ *Ibíd.*.

⁸ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1994., pp. 191

⁹ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ *Ibíd.*

reflexiones y conceptualizaciones desde diversas ópticas disciplinares, las cuales, merece la pena revisar a profundidad.

Sin embargo, a continuación se hará mención de sólo tres perspectivas que a la luz de los propósitos de esta investigación son importantes para la construcción de la fotografía en un objeto de estudio sociológico.

La primera perspectiva a considerar esta relacionada con los críticos de arte encargados de que, en la mayoría de los escritos sobre fotografía, se priorice la reflexión de criterios estéticos y técnicos, considerándola como un objeto que permite solamente la expresión artística.

Aquí el estudio de los estilos y su constitución en géneros fotográficos están ligados a las distintas etapas históricas pero estas últimas no roban protagonismo como si sucede desde la perspectiva histórica en la que los libros o ensayos que abordan la cuestión fotográfica priorizan el desarrollo histórico de la fotografía permitiendo al lector conocer la fecha de creación, las personas involucradas en su evolución tecnológica y sus transformaciones a lo largo del tiempo¹².

Finalmente, la tercer perspectiva a considerar se ha ido consolidando gracias a que existen otras formas de reflexionar sobre ella. Como ejemplo están: el libro de Gisèle Freund *La fotografía como documento social*¹³; y el libro de Susan Sontag¹⁴, en el cual se recopilan seis ensayos que escribió para el *The New York Review of Book* y que lleva por título *Sobre la fotografía*¹⁵.

Cabe resaltar que en dichas publicaciones, ambas, Freund y Sontag, fotógrafas con estudios en sociología, reflexionan sobre las implicaciones que la imagen y la práctica fotográfica tienen en relación con lo social, definiéndola como una forma de expresión y documentación gráfica propia de los sujetos sociales.

¹² Ver Beaumont, Newhall., *Historia de la fotografía: Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, GG, 2002, pp. Beaumont Newhall es reconocido por ser uno de los pioneros en escribir libros sobre fotografía como *The History of photography from 1839 to the present day* (1982) y *The Daguerreotype in America* (1976) además de realizar fotografías y curar exposiciones fotográficas junto a personajes como Ansel Adams o Henrie Cartier-Bresson.

¹³ Gisèle Freund, 1993. *Óp. Cit.*

¹⁴ Novelista, ensayista nacida en Nueva York el año de 1933. Escribió libros como *Contra la interpretación y otros ensayos* (1966), *Sobre la fotografía* (1977), *Estuche de muerte* (1967), entre otros. En 2003 recibió el premio Príncipe de Asturias de las letras.

¹⁵ Susan Sontag, *Sobre fotografía*, Barcelona, DEBOLSILLO, 2004., p. 224

Es por esta última forma de escribir sobre fotografía que surge la inquietud por reflexionar sobre la posible relación que existe entre la interacción social mediante fotografías y la consolidación de identidades, sin omitir la reflexión obligada de la fotografía como un ejercicio de documentación y observación histórico-social además de ser un ejercicio de expresión artística y contemplación estética.

En consecuencia, la finalidad de este capítulo es mostrar las relaciones existentes entre la fotografía y las ciencias sociales, brindando los elementos necesarios para la construcción de la fotografía como un objeto de estudio que, en su análisis, permita la comprensión de la construcción de imaginarios sociales y como esta incide en la consolidación de identidades sociales a partir de la interacción que los sujetos tienen con la fotografía, en particular, con el trabajo fotográfico de Lola Álvarez Bravo, nacida en Lagos de Moreno Jalisco a principios del siglo XX, cuyas imágenes condensan el resultado de un ejercicio de documentación histórica comprometida con una alta carga estética.

1.1 Observar lo social

La lectura de *La fotografía como fuente de sentidos* de Hugo José Suárez fue el incipiente acercamiento para reflexionar sobre la fotografía como una herramienta para observar lo social. En dicho libro, el autor señala que las relaciones entre fotografía y sociología, comparten fecha y lugar de origen: Francia, siglo XIX; sin embargo, también señala que dichas relaciones son complejas debido a que la fotografía, desde la óptica de Pierre Bourdieu, es una *práctica social* de realización, conservación y visualización¹⁶ que permite al investigador, comprender el cambio histórico¹⁷.

La fotografía es algo que, por un lado, se hace, es una acción social en la cual se establece, por ejemplo, qué, cómo y para qué tomar fotografías de un viaje, una boda, unas ruinas históricas o una marcha estudiantil. Mientras que, por otro lado, es algo que se ve, lee e interpreta, es decir que a través de la observación de fotografías es posible tener mayores referentes de una festividad que ya no existe

¹⁶ Pierre Bourdieu (comp.), *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1989.

¹⁷ Pierre Bourdieu. *Argelia. Imágenes del desarraigo*. El Colegio de Michoacán, 2008.

o conocer los distintos códigos de vestimenta en épocas pasadas o en la actualidad.

La fotografía pone en contacto directo al espectador – denominado por Roland Barthes como *aquel que compulsa en periódicos, libros, álbumes, archivos o colecciones de fotos*¹⁸–, con la realidad social de su interés permitiéndole visualizar y comprender fenómenos sociales diversos, por ejemplo, la consolidación de identidades o el proceso de construcción de la memoria histórica de un país en determinada época, por ejemplo, el interés de Pierre Bourdieu sobre la fotografía, le permitió observar que existe un procesos de asignación de usos y funciones sociales a la fotografía que la orilla a ser parte importante de la vida cotidiana en tanto participa activamente en la solemnización y perdurabilidad de prácticas rituales¹⁹, tal como se menciona a continuación:

Si admitimos, con Durkheim, que la fiesta tiene la función de revivificar y recrear al grupo, se entiende que la fotografía tenga algo que ver con ella, puesto que proporciona el medio de solemnizar esos momentos culminantes de la vida social en los que el grupo reafirma solemnemente su unidad. En el caso de la boda, la imagen que fija para la eternidad al grupo reunido o mejor dicho, a la reunión de dos grupos, se inscribe necesariamente en un ritual cuya función es consagrar, es decir, sancionar y santificar la unión entre dos grupos que se realiza a través de la unión de dos individuos.²⁰

Por lo anterior es que Suárez, a través de la revisión de teóricos sociales como Bourdieu e investigaciones sociológicas relacionadas con la fotografía, propone una distinción importante al concebir a la fotografía como un objeto de estudio que nos acerca al conocimiento de prácticas sociales relacionadas con la realización e interacción mediante imágenes; y como otra de las tantas maneras que tiene el investigador para observar lo social.

Suárez considera a la fotografía como un objeto de estudio que permite al investigador el análisis de prácticas de realización, interpretación y uso de imágenes fotográficas. Mientras que, como herramienta de observación, le

¹⁸ Roland Barthes., *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, España: Paidós, 1998., p. 28

¹⁹ Pierre Bourdieu (comp.), *La fotografía: un arte intermedio*. Op. cit., pp., 37 – 53.

²⁰ *Ibíd.*, p., 40

permite, al investigador, la realización, clasificación y análisis de imágenes relacionadas con el tema de su interés²¹.

Por consiguiente, a continuación se muestran ejemplos de lo anteriormente dicho. El primero (fotografía como objeto de estudio) es aquel en donde Suárez, al interesarse sociológicamente por el archivo fotográfico de Julio Cordero²², establece a través del análisis de su obra fotográfica, categorías y estructuras simbólicas que le permiten reconstruir el discurso visual de la época en la que fueron realizadas, cuyo valor icónico para Bolivia es alto:

A partir de los años 80, el uso de las imágenes de Cordero tomadas a la ciudad y sus personajes ha ido adquiriendo mayor importancia. Primeramente, algunos locales comerciales comenzaron a decorar sus paredes con imágenes antiguas. Luego esa práctica se expandió hasta convertirse en íconos que fácilmente se los puede encontrar en cualquier lugar público. Hoy, las fotos se las consigue en copias no oficiales en calles de La Paz a precios populares.²³

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, y haciendo referencia a las distinciones establecidas, la práctica fotográfica de Cordero, en su dimensión de objeto de estudio, implica para Suárez conocer todo lo relacionado con la producción de sus fotografías (el cómo) y la asignación de usos o funciones que se le otorgan socialmente (el por qué y el para qué).

Como segundo ejemplo, en *Ver y creer. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco*²⁴, trabajo realizado también por Hugo José Suárez, el investigador se da a la tarea de realizar y recolectar imágenes fotográficas de pintas y altares que existen en la colonia El Ajusco, en la Ciudad de México, con la única finalidad de estudiar y reflexionar sobre las prácticas rituales que existen alrededor de dichos altares, lo cual, a diferencia de lo que sucede con el análisis de la práctica fotográfica de Cordero, refiere a cuestiones relacionadas con la

²¹ Más adelante, la distinción entre sociología visual y sociología del arte apoyará en la comprensión de esta distinción.

²² Fotógrafo boliviano, cuyo archivo está compuesto por miles de retratos de la sociedad en Bolivia en la primera mitad del siglo XX.

²³ Véase, Hugo José Suárez, *La fotografía como fuente de sentidos*, 2008, Costa Rica., FLACSO., 2008., p. 49.

²⁴ Hugo José Suárez., *Ver y creer. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco.*, México, Quinta Chilla, 2012.

realización y análisis de fotografías realizadas por el investigador para reflexionar sobre lo que está siendo retratado, es decir, *la imagen en sí misma*.

En consecuencia, la fotografía al ser una práctica social de realización, conservación y visualización del cambio histórico es un objeto de estudio y una herramienta que permite observar, comprender y reflexionar lo social.

Por su parte, el interesado en la fotografía como objeto de estudio, podrá establecer relaciones entre la producción, recepción e interpretación de las prácticas e imágenes fotográficas, las cuales, están mediadas en todo momento por contextos socio-biográficos, tal como afirma Bourdieu a continuación:

Comprender adecuadamente una fotografía, ya sea su autor un campesino corso, un pequeño burgués de Boloña o un profesional parisino, no es solamente recuperar las significaciones que proclama, es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor; es, también, descifrar el excedente de significación que *traiciona*, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico.²⁵

Mientras que, por otra parte, la fotografía como herramienta gráfica de investigación será considerada dentro de las ciencias sociales como un método de observación y descripción de prácticas sociales variadas y que, muy a la manera antropológica – como las grabadoras de audio o los diarios de campo–, siempre arrojará datos sobre la realidad social²⁶. De esta manera es como se puede considerar la existencia de dos grandes formas de observar, y en consecuencia, estudiar lo social.

A continuación se presentarán dos aspectos que han permitido que la fotografía y las ciencias sociales siempre hayan estado vinculadas. Por un lado, están los científicos sociales cuyas inquietudes investigativas se han materializado en la realización de fotografías (fotografías dirigidas-herramienta de investigación). Por otro, se puede hablar de fotógrafos, versados más en la utilización técnica de la fotografía, cuyos intereses o temas tienen alto contenido social (trabajos para-sociológicos objeto de estudio).

²⁵ Pierre Bourdieu (comp.) *La fotografía: un arte intermedio*. Op. cit., p. 23.

²⁶ Suárez, 2008, p. 22.

1.1.1 Trabajos para-sociológicos y fotografías dirigidas

Suárez²⁷ distingue *los trabajos para-sociológicos*, entendidos como aquellos en donde el realizador no se plantea la producción fotográfica como parte de una inquietud sociológica, de las *fotografías dirigidas*²⁸, que son producto de los trabajos en los cuales se priorizan usos de la fotografía para responder a un interés en específico.

La distinción es importante porque al realizar una investigación cuyo propósito es trabajar con algún archivo fotográfico o una sola imagen, es necesario identificarla, aunque sea en un primer momento, como un producto social que fue realizado con alguna intención o motivo en particular, ya que, tal como afirma Bourdieu, el sentido atribuido socialmente a la práctica e imagen fotográfica determina a su vez la comprensión de esta como una expresión artística, un ejercicio de documentación histórica o un proyecto de investigación social.

Con respecto a los trabajos *para-sociológicos*, Suárez categoriza a fotógrafos que, sin estar vinculados a la sociología, dejan plasmadas inquietudes de tipo sociológico. En este caso, podría decirse que el sentido es atribuido por el observador e investigador y no precisamente por el realizador fotográfico (aunque también existen casos en los que el sentido atribuido por ambos coincide).

Por ejemplo, según Suárez, Henri Cartier-Bresson²⁹ logró que en su libro *Les Européens*³⁰ pudieran responderse muchas preguntas acerca del significado de ser europeo después de transitar por los años de guerra:

Al observar el clásico libro *Les Européens*, de Henri Cartier-Bresson, publicado en 1955 en una magnífica edición de colección que lleva de portada un dibujo de Joan Miró, es fácil darse cuenta que la motivación no es reportar periodísticamente un determinado acontecimiento social; lo que

²⁷ *Ibíd.*, 2008.

²⁸ A la realización de fotografías realizadas con objetivos e intenciones muy claras (“yo hago fotografías de movimientos sociales para analizarlas después”); por tener ya impreso el sentido que el investigador le otorgó antes de realizarlas, retomando las reflexiones de Franz Schultheis, serán denominadas como *fotografías dirigidas*.

²⁹ Henri Cartier-Bresson (1908-2004) es un reconocido fotógrafo francés que estudió pintura y estuvo vinculado a la escena surrealista parisina. Además de estas altamente vinculado con la escena artística e intelectual mexicana de la posrevolución.

³⁰ Henri Cartier-Bresson, *Les Européens.*, Paris. Editions Verve, 1955.

se pretende es mostrar qué significa ser europeo en esos años, poniendo particular atención a la vida cotidiana.³¹

Si se observa con detalle la imagen intitulada "*I am looking for any kind of work, sign hanging around the neck of this young German.*" (pág. 15) por el año en que fue tomada y el nombre que el fotógrafo le dio a la misma, asegura Suárez, se puede inferir que la guerra fue una de las causas por las cuales muchos quedaron sin empleo y buscaban servir en cualquier oficio, siempre y cuando se les garantizará un ingreso económico que los proveyera de comida, techo y vestido.

Por consiguiente, al observar dicha imagen, es posible que en el espectador (sujeto a determinado contexto social, cultural y biográfico), surjan algunos sentimientos empáticos o, como afirma Hugo José Suárez, sentidos contextuales que, en correspondencia con el tiempo histórico y los acontecimientos sucedidos en el año en que fue tomada la fotografía, otorguen un interés particular sobre la imagen realizada por Cartier-Bresson.



Henri Cartier-Bresson, *I am looking for any kind of work, sign hanging around the neck of this young German*
Hamburg. West Germany. December 1952, January 1953.³²

³¹ Suárez, 2008, p. 21.

³² Fotografía tomada de: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/henri-cartier-bressons-les-europeens/>

Dicho trastrocamiento empático tiene relación con lo que, por su parte afirma Gilberto Giménez³³ con respecto a la identidad y el carácter intersubjetivo que le caracteriza, ya que la identidad es definida por Giménez como: “la auto-percepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la aprobación de los otros sujetos”³⁴.

Por lo tanto, es posible que alguien fuera de contexto pudiera no corresponder con lo que la imagen y el fotógrafo quisieron transmitir, sin embargo, las coordenadas espacio temporales serán aquellas que dicten, desde la biografía de un sujeto social, si esa imagen les evocará algo y provocará en ellos el *pinchazo*, definido por Roland Barthes, como el azar que en la fotografía lastima, punza³⁵ y cuya fortaleza depende de la aprobación, reconocimiento o desvalorización que se le atribuya no solo a la imagen sino a lo que representa histórica, social y biográficamente.

A diferencia de la fotografía realizada por Cartier-Bresson, fotógrafo con estudios en pintura, los estudios de economía en la Universidad de São Paulo de Sebastião Salgado³⁶ y su experiencia con la fotografía como forma de exploración visual de lo social, le fueron suficientes para realizar trabajos que materializaron algunos conceptos reflexionados por él, desde la perspectiva de las ciencias sociales, como la pobreza, las condiciones de los trabajadores, la marginalidad o la migración, lo cual consciente o inconscientemente se traduce en palabras del fotógrafo como una evolución natural en su profesión³⁷:

En Brasil, había estado muy metido en temas sociales y estábamos en una época de militancia política. Además llegamos a estudiar a Francia después de 1968. Todo era activismo, política, militancia y temas sociales.

³³ Gimenez, Gilberto., *Identidades sociales*, México, 2009.

³⁴ Ibid, 2009; pág. 29.

³⁵ Véase Roland Barthes., *La camera lucida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós, 1998., pp.

65

³⁶ Fotógrafo sociodocumental y fotoreportero brasileño nacido en el año de 1944. Con diez libros publicados y muchas exposiciones fue nombrado Representante Especial del UNICEF en el año 2001 por dedicarse a retratar la vida de los desposeídos alrededor del mundo. Más sobre su biografía en: <https://www.unicef.org/spanish/salgado/bio.htm>

³⁷ Más adelante se hablará de la importancia de considerar el *habitus* y *ethos* (Bourdieu), en la realización y observación fotográfica.

Convertirme en fotógrafo social y documental fue una evolución natural para mí.³⁸

Para muestra de lo anterior, la fotografía titulada *Workers struggle to remove bolt* tomada en Kuwait, en ella Salgado captura las condiciones de los trabajadores (especialistas en neutralización de bombas y un número limitado de bomberos especializados en campos petrolíferos del mundo) que participaron apagando los 700 pozos petrolíferos que fueron incendiados en enero de 1991 como resultado de la Guerra del Golfo, causando un gran impacto ambiental hasta nuestros días.



Sebastiao Salgado, *Workers Struggle to Remove Bolts*,
Oil Wells, Kuwait, 1991³⁹

Por último, el fotógrafo Francisco Mata Rosas⁴⁰, mexicano con estudios en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana-

³⁸ Sebastiao Salgado en https://oscarenfotos.com/2013/02/23/sebastiao-salgado/#_edn10

³⁹ Imagen tomada de: <https://www.artsy.net/artwork/sebastiao-salgado-workers-struggle-to-remove-bolts-oil-wells-kuwait>

⁴⁰ “Es uno de los exponentes más reconocidos de la fotografía contemporánea (...) Se desempeñó como fotoperiodista en el diario La Jornada de México, 1986-1992. Su trabajo fotográfico se ha publicado en varios de los principales periódicos y revistas de Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Francia, Inglaterra y México.

Xochimilco de 1979 a1983⁴¹ y una maestría en Artes visuales en la UNAM, tuvo razones suficientes para que, obedeciendo a sus intuiciones fotográficas, realizará un archivo visual sobre un barrio tan complejo como el de Tepito⁴² sin otra justificación más que la curiosidad por los grandes contrastes de un barrio como éste.

A Tepito se le conoce como 'Tepito, el barrio bravo'. Entonces contextualmente yo lo único que hice fue mover el calificativo de lugar: en vez de 'Tepito el barrio bravo', 'Tepito, bravo el barrio', y este simple movimiento del calificativo cambia el concepto de Tepito. Las imágenes de decomisos, de enfrentamientos con la policía, de muertos, de tráfico de drogas, todas esas imágenes las vemos en los periódicos. A mí me interesaba ver lo que hay detrás de esas fotos en los periódicos. Fue muy interesante inmiscuirme en este barrio y ver cómo se mueve, cómo conviven las personas.⁴³

Las imágenes realizadas sobre algún tema en particular pueden, como se lee anteriormente, ser solo resultado de una forma de ver la totalidad, para Mata Rosas, eso dio fundamento a su trabajo sobre Tepito y lo que él vio del barrio. Francisco Mata Rosa, aporta a la percepción que en el imaginario se tiene de Tepito y el aporte de sus fotografías, va más allá de mostrar, como dice anteriormente, imágenes de enfrentamientos con la policía, muertos o tráfico de drogas.⁴⁴

En contraste con los trabajos considerados *para-sociológicos*, las *fotografías dirigidas* son realizadas con un sentido específico. Por ejemplo, la fotografía del tipo etnográfico, como un ejercicio de realización dirigido, es concebida por Pierre Bourdieu como un recurso mediante el cual, el investigador, objetiva y almacena datos para posteriormente analizarlos lo que no sucede con el trabajo de Mata Rosas pues no llega al plano del análisis científico.

Sus fotografías han sido expuestas en: México, Holanda, Alemania, Italia, España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Escocia, Japón, Argentina, Brasil, Panamá, Uruguay, Ecuador, Perú, Honduras, Cuba y Costa Rica....”

⁴¹ <http://www.franciscomata.com.mx/biografia.html>

⁴² <http://www.franciscomata.com.mx/biografia.html>

Barrio bravo de la ciudad de México en la Delegación Cuauhtémoc. <http://www.letraslibres.com/mexico/bienvenidos-tepito>

⁴³ Francisco Mata Rosas en *Fotografía Mata: retratando la cultura popular* por Diana Luz Peña en <http://mexicanadecomunicacion.com.mx>.

⁴⁴ Véase: http://www.franciscomata.com.mx/galeria_tepito.html (visto por última vez 22/07/2019)

Este tipo de fotografía, asegura Bourdieu, es útil para lograr una reflexión más completa sobre los temas de interés del investigador ya que las imágenes respaldan, a manera de prueba, lo que con teoría se busca reflexionar.

En *Argelia: imágenes del desarraigo*⁴⁵, Bourdieu explica de qué forma la relación que se estableció entre él y la fotografía le permitió profundizar sobre las múltiples consecuencias de la guerra en Argelia, ya que tal propósito fue logrado gracias a la observación detenida de fotografías realizadas por él mismo.

En consecuencia, las mutaciones sociológicas y las transformaciones sociales por la guerra en Argelia fueron más evidentes para Bourdieu, al ser observadas a detalle en fotografías hechas con una finalidad e intención explícita: *objetivar determinados momentos de lo social y crear una distancia espacio/temporal en términos de lo que una aproximación/reflexión etnológica, antropológica o sociológica requería*⁴⁶, tal como se puede observar en la fotografía y texto descrito a continuación:



Pierre Bourdieu, *Sin título*
Argelia⁴⁷,

En la cubierta de *Travail et travailleurs en Algérie* puse una foto que, en mi opinión, es muy característica: son obreros agrícolas en la llanura de la

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Argelia. Imágenes del desarraigo*, Op. cit.

⁴⁶ *Ibíd.*, pp., 37

⁴⁷ Imagen tomada de http://cdn.sociologiac.net/2008/12/bourdieu_03.jpg en Pierre Bourdieu, *Argelia: imágenes del desarraigo*, pág. 41.

Mitidia, cerca de Argel. Trabajan en cadena, sulfatan y están unidos por una manguera que los ata a una máquina donde se transporta el sulfato, avanzan en líneas de cinco, seis, quizá más. Aquí podemos ver claramente la situación de estas gentes y, al mismo tiempo, la industrialización del trabajo agrícola en las grandes granjas coloniales, que estaban muy avanzadas con respecto a la agricultura francesa.⁴⁸

De lo anterior se infiere que la asignación del valor probatorio de las fotografías realizadas por el sociólogo francés sustenta a su vez las reflexiones teóricas de sus propias investigaciones, es decir, las imágenes son parte de la investigación y como argumento forman parte del ejercicio de comprensión por lo que en Argelia, la guerra y la industrialización causó para los trabajadores⁴⁹.

A manera de recuento, se puede decir que los trabajos *para-sociológicos* son denominados así por ser producciones fotográficas que, sin ser realizadas dentro de un proyecto de investigación social ni ser sometidas a un proceso de reflexión desde la perspectiva de las ciencias sociales, aportan a la construcción del imaginario colectivo⁵⁰ de, por ejemplo, un barrio como el de Tepito o conceptos y fenómenos sociales como la pobreza y la migración como objeto de estudio de lo social son de una enorme riqueza.

Mientras que las fotografías dirigidas son realizadas con un motivo y una intencionalidad determinada, delimitando muchas veces los valores, usos y sentidos que se le podrían atribuir a estas mismas en el transcurso de la investigación.

Aunado a esto, se debe tener presente la distinción entre investigadores, fotógrafos y espectadores, muchas veces convertidos en usuarios⁵¹, ya que existen dos tipos de investigadores, los que hacen fotografías (herramienta de

⁴⁸ *Ibíd.*, pp., 41.

⁴⁹ Véase, Pierre Bourdieu. *Argelia. Imágenes del desarraigo*. El Colegio de Michoacán, México, 2008.

⁵⁰ Más adelante reflexionaré sobre el concepto de imaginario y su constitución, sin embargo es pertinente mencionar por ahora que es una dimensión constitutiva del ser, tal como afirma Blanca Solares en *Aproximaciones a la noción del imaginario* en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, 2006., pp., 129-141.

⁵¹ La distinción entre espectador y usuario tiene que ver con que el primero refiere al sujeto que interactúa constantemente con imágenes, las mira en el periódico, en revistas, en anuncios publicitarios y actualmente en redes sociales (Barthes); mientras que el usuario será aquel que utiliza propiamente la fotografía con algún propósito, por ejemplo, aprender algo y que cuenta con las habilidades necesarias para poder realizar una lectura e interpretación adecuada. Ver: Becker Howard, *El trabajo de los usuarios* en *Para hablar de la sociedad: La Sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005

investigación) realizadas bajo el velo de científico social y cuya intención es observar detenidamente y conservar la memoria de lo que les interesa para reflexionar sobre un tema como la guerra en Argelia e investigadores que analizan fotografías (objeto de estudio) hechas por otros investigadores o por sujetos enmarcados dentro de determinado círculo social (arte, periodismo, rituales sociales, mujeres, niños) generando una cadena de interacción más compleja relacionada con la atribución de valor a lo fotográfico (práctica e imagen) mismo que es objeto de interés en esta investigación, pero de eso ya se hablará más adelante.

Por ahora, lo que interesa rescatar es que mediante ese tipo de fotografías, el espectador (especializado o no) será capaz de formarse una idea más completa sobre ciertos aspectos de la sociedad en un tiempo y espacio determinados. Por ejemplo, podrá conocer sobre las implicaciones de ser europeo después de la segunda guerra mundial como lo hizo Cartier-Bresson o más específicamente, de las condiciones de los trabajadores en Argelia a causa de la guerra.

De lo anterior se puede decir que el espectador, aquel que interactúa con la imagen fotográfica, es susceptible de identificarse con la imagen en el sentido que anteriormente se describe en palabras de Gilberto Gimenez (carácter intersubjetivo de la identidad) pero también en el sentido barthesiano, de conmoverse cultural o emocionalmente (pinchazo) en tanto que la condición de verdad y la composición estética corresponde con los hechos que son retratados en determinado tiempo y espacio.

Dicha relación, entre la fotografía y la reacción experimentada en el sujeto ante ella, puede ser explicada mediante los siguientes conceptos: *studium* y el *punctum*⁵². Para Barthes, el *studium* es el interés general del espectador, una emoción impulsada racionalmente por una cultura moral o política. Es tener el gusto por algo o alguien, una suerte de dedicación general sin algún énfasis especial, es, en sus propias palabras: un “deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta / no me gusta, i like / i don't*. El *studium* pertenece

⁵² Barthes, Op. cit.

a la categoría del *to like* y no del *to love*: moviliza un deseo a medias, un querer a medias”⁵³.

Mientras que el *punctum* se presenta como el azar que en la fotografía despierta al espectador, es el detalle que *permite entender la diferencia entre lo pornográfico y lo erótico*, el sentido propio de la fotografía; aquello que no está codificado culturalmente como el *studium* y que “es también un pinchazo, un agujerito, una pequeña mancha, un pequeño corte y también una casualidad. Es ese azar que en la fotografía despunta (pero que también lastima, punza)”⁵⁴.

Estas categorías de entendimiento que surgen a partir de la relación entre la observación de fotografías y la reacción ante ellas, tienen a su vez relación con lo que Gilberto Giménez⁵⁵ define como *la pertenencia social*, la cual implica, a grandes rasgos, la posibilidad de inclusión de la personalidad individual, (debido a la fuerza del pinchazo con que se perciba dicha imagen), en una colectividad hacia la cual constantemente se está experimentando el denominado sentimiento de lealtad⁵⁶ y correspondencia de verdad.

Debido a que el sentimiento de lealtad se debe a la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico-cultural⁵⁷ de la colectividad, la generación de sentimientos de reconocimiento, rechazo, aprobación o desaprobación de lo que se mira en las fotografías es generado forzosamente en el espectador al mirar fotografías, algunas le interesarán más (*punctum*) otras menos o de forma más superficial (*studium*) pero, como ya mencionamos anteriormente, el sentido de la imagen será atribuido en mayor parte por el espectador o el usuario.

En consecuencia, los trabajos *para-sociológicos* así como también las *fotografías dirigidas*, pueden representar para el investigador social una fuente de sentidos, como asegura Hugo José Suárez, es decir, un campo amplio de exploración para reflexionar sobre diversos fenómenos sociales, los cuales se han ido transformando y materializando en fotografías a lo largo del tiempo, tal como se puede observar en el trabajo de Lola Álvarez Bravo, las cuales son fotografías

⁵³ Ibid., p. 61-66.

⁵⁴ Ibid., p. 65

⁵⁵ Gimenez, Gilberto., *Identidades sociales*, México, 2009.

⁵⁶ Ibid, p. 31.

⁵⁷ Ibid, p. 31.

que documentan el cambio histórico-social y cuyo matiz estético suma complejidad interpretativa a sus fotografías.

Sin embargo, no basta observar fotografías y reconocer el pinchazo que en el espectador genera el sentido de reconocimiento o no. Para Suárez, observar fotografías bajo un marco teórico y metodológico, no importando el motivo de su origen (parasociológico o dirigido) permite una lectura más completa de la práctica e imagen fotográfica, es decir, limpia, en la medida de lo posible, de toda atribución social, pero antes es preciso conocer las perspectivas teóricas, los métodos y algunos usos que se le han atribuido a la fotografía desde la trinchera de las ciencias sociales.

1.1.2 Usos de la fotografía en ciencias sociales

Aunado a la diferenciación, entre los trabajos *para-sociológicos* y *las fotografías dirigidas*, realizada en el apartado anterior, es importante hacer otra distinción entre los usos que se le asignan a la fotografía sobre todo en investigaciones de corte sociológico.

A continuación se presentarán dos usos más comunes. El primero es aquel en el que se priorizan las cualidades de la fotografía como herramienta de investigación, es decir, como una de las tantas estrategias que tiene el investigador para comprender lo social.

El segundo implica la consideración de ésta (la fotografía) como complemento para la reflexión sociológica, es decir, que la fotografía no será solo el sustento visual de lo que se reflexiona de forma verbal o escrita sino que será información que aportará gran cantidad de detalles a la comprensión de cualquier fenómeno social⁵⁸.

⁵⁸ Esta aseveración es sumamente importante debido a que la posibilidad de que las palabras aderecen los retazos de imágenes que vamos identificando, existe. Es decir, le imprimen la fuerza necesaria para ser comprendidas, no sólo le dan rostro a las grafías. Rápidamente diré que no es lo mismo ver la imagen de Sebastião Salgado titulada *Workers Struggle to Remove Bolts, Oil Wells* que saber todo acerca de los pozos petroleros en Kuwait. Tratemos de imaginar la diferencia y los sentidos se verán amplificados.

La fotografía como una herramienta metodológica

Suárez afirma que en varias publicaciones la fotografía ha sido utilizada como *herramienta metodológica o provocadora de situaciones*⁵⁹ sirviendo al investigador para realizar una discusión más amplia sobre algunos aspectos relacionados con, por ejemplo, el transporte público en México, tal como sucede con el libro de Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantecón y Alejandro Castellanos titulado *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940 – 2000*⁶⁰.

En el libro, aparece una serie de imágenes⁶¹ del transporte público en México, las cuales eran observadas y descritas por diversos espectadores con la intención de reconstruir relatos sobre el transporte en la Ciudad de México para posteriormente ser analizados con mayor detalle por los investigadores involucrados: García Canclini, Castellanos y Rosas Mantecón.⁶²

En dicha investigación, la fotografía es utilizada bajo el método de *foto evocación*⁶³, pues el prologuista asegura que los estudiosos buscaban ofrecer una mirada distinta a la de los urbanistas y políticos sobre la Ciudad de México, ya que para ellos (científicos sociales) la experiencia de los viajeros de la ciudad era más cercana al desorden y la soledad⁶⁴, tal como se afirma a continuación:

Zonas pensadas para que sus pobladores circulen parsimoniosos y hasta se detengan a conversar en las calles, como si fueran prolongaciones de sus patios, son invadidas y conquistadas por la velocidad, el ruido y la contaminación. En los cruces de coches individuales y transporte público, de camiones y peatones, del tráfico y los vendedores ambulantes, ocurren muchos de los encuentros que la vida moderna propone con la alteridad y

⁵⁹ Suárez, 2008., pp., 22

⁶⁰ Néstor García Canclini, Alejandro Castellanos, Ana Rosas Mantecón., *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos México, 1940-2000*, México, FCE, UAM., 2013, pp., 192.

⁶¹ Fotografías de Nacho López, Yolanda Andrade, Francisco Mata Rosas, Fondo Casasola, Fondo Hermanos Mayo, etcétera.

⁶² Suárez, 2008., p. 22.

⁶³ Elke Köppe denomina, desde la reflexión de la sociología visual, como foto evocación al “método en dónde los investigadores proporcionan fotografías a los investigados que sirvan de guía en entrevistas con la finalidad de evocar recuerdos y conocimientos que normalmente no se liberarían.” Elke Köppen, *El ojo sociológico: una mirada a la sociología visual* en Acta Sociológica, La sociedad de la información y las transformaciones sociales, México, Nueva Época, Número 43, enero – abril de 2005.

⁶⁴ Néstor García Canclini, Alejandro Castellanos, Ana Rosas Mantecón., *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos México, 1940-2000*, México, FCE, UAM., 2013.

la diferencia. Estas son algunas de las razones por las cuales los viajes urbanos pueden ser vistos como un objeto del trabajo antropológico.⁶⁵

De esta forma, choferes de taxi, policías de tránsito, comerciantes y repartidores, entre otros usuarios del transporte público, fueron entrevistados como parte de una estrategia metodológica para conseguir el objetivo planteado desde el inicio y que se entiende de forma más clara citando *in extenso* las palabras de Thierry Lülle⁶⁶ acerca del trabajo coordinado por tres especialistas, dos antropólogos y un historiador:

...se elaboró un método interesante: reunir diez figuras de viajeros (choferes de taxis y buses, repartidores de alimentos, vendedores ambulantes, amas de casa, estudiantes, policías de tránsito, fotógrafos, investigadores nacionales y extranjeros), cada una representada por 6 a 8 personas, y mostrarles una selección de 52 fotos y escenas de películas (en un video de 20 minutos) de los años cuarenta y cincuenta y de la actualidad de la vida cotidiana, con especial presencia de los diversos medios de transporte, con el fin de recoger individual y colectivamente opiniones y relatos sobre lo que se experimenta al desplazarse por la metrópoli.⁶⁷



Nacho López, *Estación Taxqueña.*, c.a., 1950⁶⁸

⁶⁵ Néstor García Canclini, *Los viajes metropolitanos*, en <https://es.scribd.com/doc/312627806/Los-Viajes-Metropolitanos-Nestor-Garcia-Canclini>

⁶⁶ Thierry Lülle., Reseña de "La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos. Mexicanos 1940 - 2000" de Néstor García Canclini, Alejandro Castellanos y Ana Rosas Mantecón en Revista Territorios., 2000.

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ *Ibíd.*

La exposición de dicho ejemplo es con la intención de mostrar todo aquello lo que se ha hecho en relación a la fotografía desde la óptica de las ciencias sociales y que, más adelante, en un esfuerzo por categorizar los múltiples usos y funciones de la fotografía – como objeto y herramienta de investigación social– se trabajan desde ópticas más especializadas como la sociología del arte y la sociología visual, perspectivas que después de una reflexión sobre las cualidades de la fotografía en relación con los objetivos que se plantean en esta investigación, se consideraran como importantes para conocer y seleccionar el arsenal teórico y metodológico que fundamente la riqueza de realizar investigaciones con imágenes.

La fotografía como complemento de la reflexión sociológica

En el ensayo *Ver para Creer. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco*⁶⁹, el autor dice que las fotografías pueden ser utilizadas como otras formas de narrar o, más precisamente, como el discurso primario que, acompañado de algunos textos, resultado de prácticas de campo y algunas estrategias de investigación más, dan sustento al trabajo que se propone como científico social:

La intención global del estudio es comprender las formas religiosas en el lugar y los modelos culturales en juego, para lo cual se ha establecido una serie de estrategias metodológicas que van desde la observación participante hasta entrevistas en profundidad y el levantamiento de una encuesta⁷⁰.

Como sociólogo, Suárez genera un producto de investigación poco convencional en el ámbito de las ciencias sociales porque la imagen fotográfica, en conjunto con el texto y datos estadísticos complementan la reflexión del fenómeno social de su interés: *las creencias religiosas*.

En este trabajo, el autor considera a la fotografía como una herramienta de *observación participante* que apoya principalmente en la comprensión de la dinámica de las fiestas religiosas. Por ejemplo, en la fotografía titulada *Chinelos en*

⁶⁹ Hugo José Suárez., *Ver y creer. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco.*, México, Quinta Chilla, 2012

⁷⁰ *Ibíd.*

fiesta en honor a la Virgen de la Anunciación se puede observar una fila de estos personajes⁷¹ que en México son reconocidos por portar mascararas de ojos emarcados por cejas gruesas, nariz pequeña, labios cubiertos de un bigote y barba abundante y punteaguda casi siempre de color negro, asimismo la vestimenta de este personaje es peculiar agregando que regularmente es de colores festivos; sin embargo, lo que rescata el autor y que justifica la presentación de la imagen en su ensayo es el ambiente vivido al momento de la toma y que en comparación con otras fotografías mostradas a lo largo de su trabajo abonan elementos a la reflexión que plantea el autor sobre la dinámica de los rituales religiosos, que en su faceta festiva suelen ser, en términos durkhemnianos, un mecanismo social para la renovación de la fe ya que la gente fomenta la existencia y conservación de la tradición.



Hugo José Suárez, *Chinelos en fiesta en honor a la Virgen de la Anunciación*. México, 2008.⁷²

⁷¹ Figura emblemática de festividades realizadas en varios lugares de la ciudad y en algunos estados de México. Del náhuatl *huehuetzin* que significa persona que viste ropas viejas, el chínelo es reconocido por colocar las manos en su pecho y dar saltos pequeños al ritmo de la música tradicional mexicana. La celebración de la que son partícipes es anterior a los carnavales pero en general se les asocia con la participación de fiestas patronales, en específico, celebrando a la Santísima Trinidad. URL: <https://www.aboutespanol.com/danza-de-los-chinelos-fiesta-y-algarabia-en-los-pueblos-de-morelos-1187485>;
http://www.morelosturistico.com/espanol/pagina/z_834_Los_Chinelos_SON_DE_MORELOS.php;

⁷² Hugo José Suárez., *Ver y creer. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco.*, México, Quinta Chilla, 2012, pp., 62

A todo esto, Suárez concluye que los motivos de realización fotográfica, sean sociológicos o no, resultan insuficientes para incorporar fácilmente a la fotografía como una herramienta u objeto de investigación sociológica, ya que podría confundírsele con una imagen que ilustra o que, simplemente, no se complementa del todo con las reflexiones de corte científico e insiste en que:

...para extraer el contenido de una imagen no basta observarla con pasión, se debe proceder sociológicamente construyendo un proyecto, acudiendo para ello a la teoría, al método y buscando dilucidar un problema empírico concreto⁷³

Por ejemplo, en el caso de esta investigación, las fotografías de Lola Álvarez Bravo son consideradas no sólo por la destreza técnica y estética que las distingue, sino por ser otras formas de narrar y leer las transformaciones sociales de México en la posrevolución, constituyendo así una prueba de la existencia de fenómenos como la pobreza o la vulnerabilidad de las mujeres y niños indígenas (como en ese entonces se percibía) sumados a movimientos culturales como el *Muralismo mexicano*, movimiento artístico de pintura mural y cuyos principales exponentes son José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

En ese sentido, las fotografías de Lola Álvarez Bravo, como una forma de registro documental y artístico, provocan en esta investigación, la necesidad de una reflexión crítica de la realización y la apreciación fotográfica relacionándola en todo momento con la creación de imaginarios colectivos y la construcción de identidades sociales a partir de la interacción con la fotografía (práctica e imagen) ya que ésta refleja, pero también produce realidad social.

Por lo tanto, se puede concluir en este apartado que la fotografía como objeto de estudio y herramienta de investigación social debe ser concebida, desde una perspectiva e intención teórico-metodológica, sin caer en relativismos o subjetivismos como muchas veces sucede debido a que la fotografía es un producto social que emana de lo subjetivo.

Sin embargo, como afirma Bourdieu, la subjetividad puede ser también una coartada al objetivismo estableciendo relaciones regulares “que solo pueden ser

⁷³ *Ibíd.*, pp., 10

captadas por medio del subterfugio de la observación y la experimentación”⁷⁴, es decir, construyendo un proyecto sólido de investigación.

Cabe mencionar que la atribución de cierto carácter subjetivo y, en algunos momentos, despreciativo de la fotografía como objeto de estudio desde la perspectiva de las ciencias sociales, tiene más relación con las cualidades que le son atribuidas y que a continuación se presentarán en términos de los planteamientos que, desde la trinchera sociológica se han desarrollado.

1.2 Sociología y fotografía

Realizar una distinción de trabajos que utilizan a la fotografía como una herramienta gráfica que prueba la existencia de hechos y provoca reflexiones sobre lo social, incita a señalar que detrás de dichos trabajos existe un esfuerzo metodológico que no puede ser ignorado.

En consecuencia, es importante mencionar que, así como hay fotógrafos cuyas imágenes denotan ciertas inquietudes sociológicas (denominados por Hugo José Suárez como trabajos para-sociológicos), también hay sociólogos que se encuentran interesados en reflexionar metodológicamente sobre la fotografía y las posibilidades que ofrece como objeto de estudio.

Por esta razón, en este apartado se mostrará lo planteado por Suárez⁷⁵ en su revisión de trabajos como los de Emmanuel Garrigues⁷⁶, Howard Becker⁷⁷ y Erving Goffman⁷⁸, sociólogos cuyo interés particular es hacer de la fotografía un material para la investigación científica, proponiendo distintos marcos teóricos y metodológicos, lo cual permitiría concretar en esta investigación el método y la óptica desde la cual se observará la relación que, entre la fotografía y la sociología, permite la comprensión de la consolidación de identidades sociales.

⁷⁴ Pierre Bourdieu (comp.) *La fotografía: un arte intermedio*. Op. cit., pp. 16

⁷⁵ Suárez, 2008. Op., Cit.,

⁷⁶ Sociólogo francés, escritor del libro *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle* publicado en el año 2000 por la editorial Harmattan en Paris, Francia.

⁷⁷ Nacido en 1928, Becker es un sociólogo norteamericano reconocido por ser parte de lo que se denominó como la segunda Escuela de Chicago teniendo como mayor referente a Erving Goffman y el interaccionismo simbólico.

⁷⁸ Mejor conocido como el padre del interaccionismo y la microsociología, algunos de sus libros son *La presentación del yo en la vida cotidiana* (1959) y *El estigma. La identidad deteriorada* (1971).

Sin profundizar demasiado, lo que interesa rescatar son las reflexiones y distinciones teórico-metodológicas que realizaron al incluir a la fotografía como parte de sus intereses sociológicos. Por ejemplo, Emanuel Garrigues, asegura que es importante distinguir entre *saberes (conocimientos) y prácticas (acciones)*, pues esta diferencia sustenta a su vez la que se da entre la sociología visual, entendida por él como un campo de estudio bajo el cual se incluye el análisis de un *corpus fotográfico*⁷⁹; y la sociología de la mirada, encargada de analizar el efecto de producción, percepción y recepción de dicho corpus, lo cual coincide de alguna manera con lo propuesto por Bourdieu al distinguir a la fotografía entre práctica e imagen.

Por su parte, Howard Becker considera que la fotografía se presenta al investigador como la posibilidad de *descubrir y describir*⁸⁰ la experiencia social. Razón por la cual, su interés principal no es la realización fotográfica en general sino el análisis de la práctica fotográfica de personajes como Eugene Atget⁸¹, Berenice Abbott⁸² y Weegee⁸³, fotógrafos que sin tener intenciones sociológicas realizaron trabajos *para-sociológicos*, es decir, cargados de cierto contenido social, tal como se puede apreciar a continuación:

...en más de una oportunidad el mundo de la fotografía de arte incorporó a su canon obras producidas por motivos bastante distintos de los que suelen motivar el arte autoconsciente, entre las que se cuentan trabajos periodísticos y documentales. El caso más claro es el de Weegee, fotoperiodista cuya obra forma parte de las colecciones de numerosos museos del mundo. Los fotógrafos de arte de hoy a menudo muestran al público algo que bien podría haber sido tema de una fotografía documental (niños pobres en la calle de un asentamiento, por ejemplo). Pero rara vez brindan más contexto que el lugar y la fecha, retienen la información social que solemos usar para orientarnos hacia los demás y dejan que los espectadores interpreten las imágenes en la medida de sus posibilidades, a partir

⁷⁹ Selección fotográfica con la cual se pretende trabajar bajo un marco teórico.

⁸⁰ Suárez 2008, Op. Cit.

⁸¹ Fotógrafo francés (1857 – 1927), cronista del siglo XX cuya influencia llegó a fotógrafos como Henrie Cartier-Bresson, Walker Evans o Berenice Abbott.

⁸² Fotógrafa norteamericana (1898-1991), documentalista que también realizaba imágenes bajo el género de fotografía directa. Fue escultora y asistente de Man Ray, conocido por ser artista pionero del surrealismo fotográfico.

⁸³ Arthur Felling mejor conocido como Weegee, fue un fotógrafo y reportero nacido en Ucrania (1099 – 1968) Reconocido por el trabajo fotográfico que realizó de la vida en New York entre 1930 y 1940.

de las pistas que brindan la ropa, la pose, los comportamientos y el mobiliario que pueden verse.⁸⁴

Becker, afirma Suárez, pretende realizar el análisis de estructuras sociales en las que las obras de arte se producen, distribuyen y consumen, delimitando, en este caso, a la práctica de la fotografía como artística, haciendo valer las distintas formas que existen para aproximarse a las imágenes. De esta manera, perspectivas como el fotoperiodismo, el análisis de la fotografía documental, la sociología visual o la sociología del arte permiten potenciar las cualidades de la fotografía (práctica e imagen) como un objeto de estudio enmarcado dentro de las ciencias sociales.



Weegee, *An East Side Murder*, 1943⁸⁵

⁸⁴ Howard Becker, *Para hablar de la sociedad, la sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XIX., p. 217.

⁸⁵ Fotografía tomada de: <https://www.americansuburbx.com/2012/05/weegee-life-and-death-mostly-death-in-the-streets-2010.html>

Por ejemplo, afirma Suárez, la sociología del arte para Becker – a diferencia de la sociología visual y la sociología de la mirada – es una perspectiva que debe estar orientada a cuestiones relacionadas con el valor estético, la experiencia artística y el consumo de arte.

En consecuencia, la propuesta de Becker para realizar el análisis de fotografías producidas con intenciones sociológicas o no, contempla la existencia de un aparato conceptual y metodológico que incluye reflexiones provenientes del interaccionismo simbólico y algunas propuestas de autores como Lucien Goldmann⁸⁶, Theodor Adorno⁸⁷ y Georg Lukács⁸⁸ pero de esto se hablará más adelante.

Ya para finalizar, como último ejemplo de las distintas perspectivas bajo las cuales lo fotográfico puede ser abordado desde las ciencias sociales, se encuentra la perspectiva de Erving Goffman quien considera a la fotografía como una herramienta de registro que permite capturar comportamientos individuales que no hacen más que exponer el desarrollo de la vida en sociedad, ya que mediante ella se registran pequeños comportamientos que, al ser detenidos en centésimas de segundo, permiten mostrar cohortes de la vida social.⁸⁹

En *La ritualización de la femineidad*⁹⁰, Goffman reconstruye estereotipos de la mujer a partir a la observación detenida y detallada de rituales sociales que estructuralmente la representan en el ámbito de la fotografía publicitaria, por lo cual, afirma Suárez, las prácticas y acciones sociales, que se plasman en una

⁸⁶ Lucien Goldmann (1913 – 1970), representante de la corriente humanista e historicista del marxismo del siglo XX. Es reconocido por sus trabajos sobre filosofía y sociología de la cultura, marcados por la fuerte influencia de Lukács. Judío rumano y heredero de un socialismo autogestivo y crítico de la democracia del estalinismo. Más información en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/805/881>

⁸⁷ Theodor Adorno (1903 – 1969), filósofo, sociólogo alemán postmarxista, realizó un prolífico trabajo en los campos de la sociología, crítica literaria, musicología e incluso ejerció como compositor. Uno de los principales representantes, junto con Horkheimer y Marcuse, de la primera generación de la Escuela de Fráncfort. Más información en: <https://www.akal.com/autor/theodor-w-adorno/>

⁸⁸ Georg Lukács (1885 – 1971) filósofo, sociólogo marxista y hegeliano además de crítico literario húngaro. Se graduó en Ciencias Políticas en la universidad de Kolozsvár y después estudió en Berlín y Heidelberg. Fue miembro del Partido Comunista húngaro y ocupó cargos políticos. En 1933, tras el triunfo del nazismo, se refugió en la Unión Soviética, hasta 1944, cuando fue nombrado profesor de la Universidad de Budapest. Desde 1945 fue miembro de la Academia de Ciencias de Hungría. Fue deportado a Rumania en 1957, año en que retornó a Budapest, donde -alejado del poder y marginado- se dedicó hasta su muerte a sus investigaciones y escritos filosóficos, sociológicos y estéticos. Más información en: <https://www.marxists.org/espanol/lukacs/index.htm>

⁸⁹ Suárez (2008), Op. Cit.

⁹⁰ Erving Goffman, *La ritualización de la femineidad* en *Los momentos y sus hombres.*, Barcelona, Editorial Paidós, 1991, pp. 231.

imagen permiten al investigador, observar cuestiones 'íntimas' de una determinada sociedad.⁹¹

En este sentido, lo importante de propuestas como las de Goffman, afirma Suárez, es que la fotografía como método de observación hace evidente a sus ojos, *tipos ideales* de lo femenino, por lo cual la fotografía ser incluida en investigaciones sociológicas no sólo como una forma de registro sino también como una manera en la que el estudioso de la imagen se aproxima a la comprensión de tipificaciones sociales, formas de comunicación, entendimiento y aprendizaje social.

Así, el rescate de la relación entre fotografía y ciencias sociales en proyectos de investigación, como los de Garrigues, Becker y Goffman, es importante porque en dichas reflexiones, la forma en la que el sociólogo puede aproximarse a la fotografía es: utilizándola como herramienta para observar lo social y sus transformaciones en el tiempo, contemplando siempre los intereses y marcos teórico-metodológicos que forman al investigador interesado.

En esta investigación el objetivo es reducir en mayor medida, el riesgo de no caer en subjetivismos y esteticismos, generando así los mecanismos adecuados para insertar a la fotografía dentro de un proyecto de investigación, lo cual implica sostener siempre una postura crítica frente a ella y frente a los planteamientos teórico-metodológicos.

De esta manera, mientras Garrigues plantea una distinción entre la sociología visual y la sociología de la mirada para comprender las relaciones que se tejen en el investigador como hacedor de imágenes, Becker plantea altas probabilidades de riqueza investigativa al incluir en el campo de la sociología a la práctica artística y, en particular, a la fotografía como una producción cultural que entraña cierta cualidad sociológica ya que describe y descubre lo social, y Goffman, aporta a la reflexión de la fotografía – cohorte de realidad y receptor de tipologías de lo social–, entendida como una herramienta de registro y análisis de rituales sociales, que puede ser de utilidad para la comprensión de prácticas relacionadas con la observación y realización de fotografías.

⁹¹ Suárez (2008), Op. Cit., pág., 100

La revisión del proceder de estos tres sociólogos permite conocer las posibilidades de aproximación teórica y metodológica diversa que existen al menos desde la perspectiva sociológica, pero solo dos de ellas, que han ido consolidándose más firmemente, serán de utilidad para reflexionar, en esta investigación, sobre la fotografía como parte importante en el proceso de consolidación de identidades sociales y son: la sociología visual y la sociología del arte, las cuales serán reflexionadas a profundidad en el siguiente apartado.

Cabe mencionar que la distinción anterior encuentra su justificación en que la sociología visual tiene que ver con que toda investigación relacionada con la producción o análisis de prácticas e imágenes fotográficas está enmarcada dentro de lo que se ha ido consolidando como tal, sin embargo, la concepción de la fotografía de Lola Álvarez Bravo como un objeto artístico – que conjuga la consolidación de reglas estéticas, el compromiso social y la documentación histórica⁹²–, orilla a esta investigación a considerar también las reflexiones que se han suscitado dentro de la sociología del arte.

1.2.1 Sociología visual

Como antecedente a la sociología visual, la antropología también visual concibió a la fotografía desde el inicio como un medio de representación gráfica importante para estudiar al hombre y dar a conocer algunas de las prácticas que realiza estando en sociedad.⁹³

En consecuencia, la necesidad de conservar registro de los distintos tipos de razas humanas para la enseñanza de la ciencia, llevó a E.T.R. Serres⁹⁴ a diseñar, desde una perspectiva museística, el primer programa de antropología visual cuyo propósito era: “la democratización y virtualización de la información visual y la

⁹² Cabe señalar que la atribución de valor a la fotografía será discutido posteriormente por ahora, se debe entender que la fotografía es lo que es, gracias a la carga valórica que le es atribuida: en primer lugar por el fotógrafo (aunque esta después se transforme o desaparezca), en segundo lugar por el espectador, valor que atribuirá de acuerdo a las coordenadas socio-biográficas en las cuales se encuentre situado y, en tercer lugar por el usuario, es decir, el sujeto que pretende hacer uso de la fotografía para fines investigativos.

⁹³ Véase Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 – 2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

⁹⁴ Etienne-Renaud-Augustin Serres (1786-1868), fue director de la cátedra de anatomía e historia natural del hombre en el Museo Le Jardin des Plantes de París. Escribió *Anthropologie comparée. Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines*. Más información en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1960.

observación directa⁹⁵, ya que con la fotografía, se afirma en los escritos de Serres, el hombre adquiriría la posibilidad de conocer y familiarizarse con gente o lugares, solamente con la mirada, es decir, sin realizar ningún desplazamiento físico.

A pesar de esto, lo que el potencial fotográfico ofrecía a la antropología para sus estudios se vio parcialmente ensombrecido a causa de la carencia de métodos y formas especializadas para fotografiar al objeto de estudio debido a que la realización de la fotografía antropológica muchas veces se dejó dominar por las intenciones estéticas del realizador, tal como afirma Thomas Henry Huxley⁹⁶ a continuación:

Aunque ya existe un gran número de fotografías etnológicas se pierde mucho de su valor al no haber sido tomadas uniformemente, son medibles o comparables con otras que no logran dar información precisa respecto a las proporciones y la conformidad del cuerpo.⁹⁷

Fue entonces cuando se dieron cuenta de que la fotografía, al no realizarse bajo cánones requeridos por la investigación, podría reflejar para el ámbito científico, poca objetividad resultando poco útil a los fines que la antropología visual, en ese entonces pretendía⁹⁸, ya que como dato antropológico esta no podía verse vulnerada por las intenciones del fotógrafo que, muchas veces, al tomar una imagen, desvanecía la objetividad del referente y diversificaba sus usos, para muestra la siguiente reflexión de Naranjo y las fotografías que, Olivier Debrouse rescata a propósito de, lo que el denomina, la *exotización del yo*⁹⁹:

...gran parte de este tipo de fotografías reproducían todo tipo de fantasías relacionadas con el orientalismo y otros exotismos y fueron utilizadas para

⁹⁵ *Ibíd.*, pág., 13

⁹⁶ Biólogo nacido en Inglaterra (1825-1895) reconocido por ser el primer defensor de las teorías darwinianas. Autor de varios trabajos sobre biología, anatomía y paleontología.

⁹⁷ *Ibíd.*, pág., 14.

⁹⁸ El principal objetivo era documentar, sin embargo, esta intención consideraba seriamente reemplazar al cuaderno de apuntes o bien tener un respaldo más fiel “asegurando una completa notación en condiciones adversas”. También se pretendía llevar a cabo observaciones comparables de un hecho el número de veces que la investigación lo exija, ampliar posibilidades de análisis crítico y de control de observación visual; examinar la posición e identificación en un evento cultural cambiante y por su puesto archivar y cotejar documentos visuales tomados como datos que puedan manejarse para el análisis y la investigación cuando se les requiera. Ver en *Antropología visual. La fotografía como método de investigación* de John Collier Jr., en Naranjo, Op. cit.

⁹⁹ Ver *Canon* en Olivier Debrouse, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005

crear identidades estereotipadas que complacían a los consumidores románticos europeos.¹⁰⁰



Pedro Guerra
Retrato, 1920.¹⁰¹



Anonimo
Charro, 1870.¹⁰²

Tiempo después con perspectivas como la antropometría se trazaron algunas normas en respuesta a esta complicación y se estandarizaron reglas de objetividad, solicitando que los registros de información visual no fueran profanados por la intención estética del fotógrafo o del retratado, tal como podemos leer a continuación:

No se tratará de obtener una imagen con valor artístico considerable, lo que se necesita es una imagen de carácter etnológico; en general, no hay nada más fácil de obtener, un perfil y una cara, el antropólogo se conformará con esto.¹⁰³

No obstante, aunque la perspectiva antropológica estableció normas que brindarían al medio fotográfico mayor objetividad (ver fotografía titulada *Hija de Rufino, india araucana*), la fotografía como herramienta de documentación y como forma de obtención de información o recuerdos, fuera del campo de la ciencia, se

¹⁰⁰ Naranjo, Op. cit., pp. 15.

¹⁰¹ Olivier Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ *Ibíd.*, pág., 37.

fue posicionando como parte importante en el proceso de recuperación histórico, político, social e individual.

Debido a lo anterior, las relaciones entre fotografía y sociedad se volvieron más complejas. Diversos usos sociales le fueron atribuidos y entre el boom del retrato¹⁰⁴ y la fotografía de paisaje¹⁰⁵, fue adquiriendo prestigio cultural, motivando así el replanteamiento de políticas de valoración y recuperación de la fotografía, no sólo como documento histórico sino como creación imagética cuya realización estaba inspirada principalmente por criterios estéticos.



Sin autor, *Hija de Rufino Vera, india araucana.*¹⁰⁶

¹⁰⁴ La necesidad de conservar la imagen propia o ajena derivó en el crecimiento exponencial de estudios fotográficos y en el desarrollo de la técnica. Desde los tiempos de la daguerrotipia se pasó de retratar a los seres queridos en su lecho de muerte a retratarse a uno mismo con las mejores ropas y la mejor postura, esto con el fin de revelar por completo lo singular de lo que se creía la personalidad, sin embargo, el retrato, denominado por Debroise como *el arte de la representación* llegó para *exotizar* al “yo” y para disfrazar todo aspecto de la (verdadera) identidad. Ver *Canon* en Olivier Debroise, Op. cit.

¹⁰⁵ La fotografía de paisaje es un género plástico desarrollado a finales del siglo XX. En un inicio se desarrolló bajo el fundamento de la exaltación únicamente de aspectos geográficos, sin embargo, encontró su apoyo, como medio de expresión genuina, en el romanticismo, corriente pictórica ya reconocida para este entonces. Paulatinamente, fue transformándose en el resultado de misiones de reconocimiento geográfico que se constituyó como genero por desarrollar una estética propia. Ver *Pastoral* en Olivier Debroise, Op. Cit.

¹⁰⁶ Fotografía tomada de Caggiano, Sergio en *La visión de la “raza”*. *Apuntes para un estudio de la fotografía de tipos raciales en Argentina* en Revista del Museo de Antropología, Vol. 6 (2013), número 1, Córdoba, Argentina. URL: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/5508/5954>. Fecha de consulta: 01/02/2019.

Fue así como la fotografía comenzó a ser considerada también dentro del campo de la creación estética. Por ejemplo, en el caso de las fotografías de Lola Álvarez Bravo, éstas comenzaron a ser reconocidas por su honestidad y realismo¹⁰⁷, pero también por reflejar la influencia de lo que Salvador Albiñana denominó como la óptica moderna en fotografía¹⁰⁸ teniendo como referentes principales a los reconocidos fotógrafos Paul Strand¹⁰⁹, Henri Cartier-Bresson¹¹⁰, Edward Weston¹¹¹, Tina Modotti¹¹² y Manuel Álvarez Bravo¹¹³ cuya óptica, a su vez, se encontraba altamente construida sobre las bases de la educación plástica en México, liderada por los muralistas: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.



Lola Álvarez Bravo, *Maguey mirando al valle*, s/f.¹¹⁴

¹⁰⁷ Elizabeth Ferrer, Op. Cit., pág., 17

¹⁰⁸ Véase Salvador Albiñana, Horacio Fernández, *La óptica moderna. La fotografía en México entre 1923 y 1940.*, 2003.

¹⁰⁹ Precursor de la fotografía directa. Sus fotografías inspiraron y motivaron la constitución de la fotografía como un verdadero arte. Su gran influencia para fotógrafos como Lola y Manuel Álvarez Bravo.

¹¹⁰ Fotorreportero francés de alto renombre que además propuso el concepto del instante decisivo al realizar una fotografía lo cual rompe con la fotografía tradición llena de poses y escenas construidas por el fotógrafo(1908 – 2004)

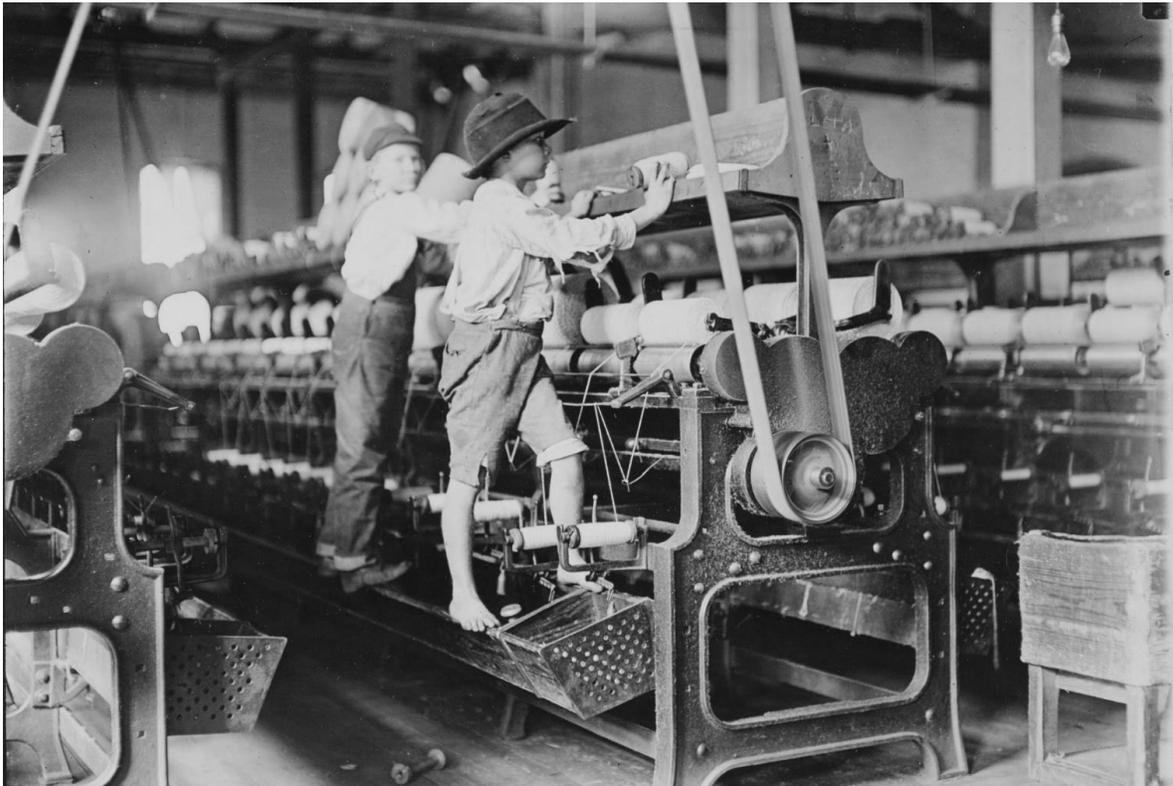
¹¹¹ Fotógrafo norteamericano reconocido por realizar fotografías en un formato de 18 x 24 cm, realizar tomas en primer plano, lo que se conoce como fotografía directa y por realizar todas sus imágenes en blanco y negro. Fue pareja de Tina Modotti y fue importante en la escena de la fotografía en el México posrevolucionario.

¹¹² De origen italiano, Modotti es reconocida sus fotografías realizadas bajo la óptica del compromiso y la lucha social en México.

¹¹³ Reconocido fotógrafo mexicano que formó parte de los fundadores de la fotografía moderna junto a Lola Álvarez Bravo (esposa por un tiempo), Tina Modotti, Edward Weston, etcétera.

¹¹⁴ *Maguey mirando al valle* de Lola Álvarez Bravo es una fotografía que conjuga, de alguna manera, el trabajo de los fotógrafos mencionados en el párrafo anterior. La imagen es la influencia de los aspectos esenciales del

En consecuencia, la distinción entre las formas de hacer y utilizar la fotografía implicó la generación de métodos de análisis, formas de recuperación histórica y, sobre todo, de entender las relaciones que existían y seguían desarrollándose hasta ese entonces, entre la imagen, la sociedad y las ciencias sociales.



Lewis Hine, *Peinadores en Macon Georgia*, 1909.¹¹⁵

Con el tiempo, el advenimiento de nuevas posturas académicas, incluyendo el análisis y la paulatina construcción de aparatos metodológicos para la comprensión de lo visual en lo social, fueron planteados en propuestas como las de Douglas Harper¹¹⁶, quien desde la perspectiva sociológica se dio a la tarea de resarcir formalmente el vínculo entre el ámbito del científico social y lo fotográfico, afirmando que la fotografía como una nueva forma de ver (*new way of seeing*) y la

paisaje y la arquitectura así como el deslumbramiento, la mirada distante, la fuerza y la profundidad de formas extrañas y caprichosas presentadas por cada uno de los fotógrafos que realizaron trabajos sobre México.

¹¹⁵ Imagen tomada de: <https://lineassobrearte.com/2016/03/18/-la-fotografia-de-lewis-hine-o-como-un-hombre-sencillo-ayudo-a-cambiar-el-mundo/>

¹¹⁶ Sociólogo norteamericano, presidente de la Asociación Internacional de Sociología Visual cuyas siglas en inglés son IVSA <https://visualsociology.org/>

sociología como distintas formas de interpretar (*new lens of interpretation*) tienen relación debido a que son formas que plantean la posibilidad de que la realidad social sea aprehendida de forma escrita y visual.¹¹⁷

Douglas Harper, en *Visual Sociology. Expanding Sociological Vision*¹¹⁸, asegura que el vínculo entre fotografía y ciencias sociales se generó desde que algunos sociólogos – sin tener conocimiento de que la fotografía ya estaba siendo empleada para materializar conceptos en imágenes (como se puede observar en la fotografía titulada *Peinadores en Macon Georgia* de Lewis Hine) –, ya producían imágenes abstractas de la sociedad al retratar condiciones de la clase trabajadora: “Karl Marx, por ejemplo usó las descripciones de Engels sobre la clase trabajadora facilitándole detallar en los análisis sobre el capitalismo”¹¹⁹.

Por eso, cuando en 1981 se funda la Internacional Visual Sociology Association (IVSA)¹²⁰, gran parte de los propósitos metodológicos principales, nos recuerda Elke Köppen¹²¹, estaban dirigidos a la promoción del *estudio, la producción y el uso de imágenes, datos y materiales visuales en la enseñanza, la investigación y otras actividades aplicadas, fomentando el desarrollo y el uso de imágenes fijas, películas, videos e imágenes electrónicamente transmitidas en la sociología y otras ciencias sociales, así como en disciplinas y aplicaciones afines...*¹²²

Sin embargo, nuevas formas de observar lo social requieren nuevos métodos de análisis sobre todo debido a la inserción actual de las tecnologías¹²³. Por lo tanto, Elke Köppen, quien toma por bandera la premisa weberiana, adoptada

¹¹⁷ Douglas Harper, *Visual Sociology: Expanding Sociological Vision* [en línea] URL: <http://jan.ucc.nau.edu/~pms/cj355/readings/harper.pdf> [Consultado 19 de marzo de 2018]

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ “Karl Marx, for example, used Engels's descriptions of the English working class to provide detail and descriptive substance to his analyses of capitalism” **Traducción mía** Harper, Op., cit., pág. 55. Imagen: Lewis Hine, *Peinadores en Macon Georgia*, 1909. Fuente: <http://lineassobrearte.com/2016/03/18/la-fotografia-de-lewis-hine-o-como-un-hombre-sencillo-ayudo-a-cambiar-el-mundo/>

¹²⁰ Más información en <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725868608583561>

¹²¹ Elke Köppen (enero-abril de 2005). *El ojo sociológico: una mirada a la sociología visual* en Acta sociológica. La sociedad de la información y las transformaciones sociales, Nueva época (43).

¹²² Ibid., pág., 226

¹²³ El material visual al que nos enfrentamos como científicos sociales, tomando como referencia las reflexiones de Howard Becker, son fotografías, dibujos, mapas, *digital media* y el cine. Para más información, ver Howard Becker, *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

también por Bourdieu¹²⁴, asegura que la sociología visual se presenta al panorama de las ciencias sociales como una perspectiva más con la que mirar e interpretar el sentido del mundo social por medio de representaciones que descubren y detallan relaciones o estructuras que conforman lo social es posible; esto se corresponde con la definición y los propósitos que Harper señala de la sociología visual, entendiéndola como *el conjunto de enfoques en los que algunos investigadores utilizan y estudian fotografías realizadas por ellos o producidas por la cultura para retratar, describir o analizar fenómenos sociales*.¹²⁵

De esta forma y teniendo como antecedente las reflexiones que han consolidado a la sociología visual como una aproximación a las imágenes desde las ciencias sociales, plantear de forma adecuada los problemas de investigación y elegir la perspectiva teórica y metodológica es un requisito necesario y útil al científico social para aprovechar todo el potencial de las imágenes en su relación con los sujetos sociales.

Algunos métodos utilizados dentro de esta perspectiva se han ido consolidando como propios de la sociología visual debido a su constante utilización, sin embargo, asegura Köppen, aún “no se puede hablar de un método propio o exclusivo”¹²⁷, sino solamente de “métodos visuales aplicables a las ciencias sociales”¹²⁸, mismos que a continuación se describen.

El *método etnográfico* es el predominante y consiste en la utilización de la práctica fotográfica (o de video) como herramienta de observación y documentación, tal como hizo Pierre Bourdieu en *Argelia: imágenes del desarraigo*.

La representación colaborativa es otro método, que implica la toma de fotografías por parte de los estudiados para analizar cómo se ven a sí mismos, de esta manera, la visión subjetiva del investigador no interfiere con la práctica ni con

¹²⁴ Dicha premisa señala que el objeto de estudio diferente, merece métodos diferentes de aproximación científica. Ver Pierre Bourdieu (comp.) *La fotografía: un arte intermedio*. Op. cit., y Elke Köppen, Op. cit., pág. 217.

¹²⁵ Traducción mía del original “Visual sociology is a collection of approaches in which researchers use photographs to portray, describe, or analyze social phenomena.” Douglas, Harper, (1988). *Visual sociology: Expanding sociological vision* en *The American Sociologist*, pág., 55

¹²⁷ Köppen, Op. Cit., pág. 227.

¹²⁸ Ibid.

las imágenes fotográficas a analizar. Un ejemplo de eso sería darles una cámara fotográfica a niños de distintas clases sociales para analizar por medio de las imágenes realizadas por ellos, las relaciones o diferencias que desde su postura de clase tienen los niños actualmente.

El tercer método es la *foto-evocación*, que consiste en que los investigadores proporcionan fotos a los investigados con la finalidad de evocar recuerdos y conocimientos, tal como García Canclini, Alejandro Castellanos y Ana Rosas Mantecón hicieron con las fotografías del transporte público en México, en el libro *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940 – 2000*¹²⁹.

La *narrativa visual*, cuarto método utilizado bajo la óptica de la sociología visual, es más un producto de investigación e implica la realización de imágenes por parte del investigador que acompañadas de las reflexiones hechas a propósito del tema de interés del estudioso, complementan el sentido de dicha investigación, ya que, como afirma Köppen, “la sucesión específica de imágenes crea el contexto que afecta el significado de la imagen en particular”¹³⁰ tal como ha sido practicado por Hugo José Suárez en *Ver para Creer. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco*¹³¹.

Finalmente, el quinto método, que para Köppen representa mayor complicación, es el *análisis de imágenes*, el cual consiste en extraer información útil para la producción de nuevos conocimientos a partir de la reconstrucción del contexto de la imagen considerando dos perspectivas en particular: la primera iconográfica/iconológica, que “busca en su nivel más alto de análisis encontrar los principios socio-culturales subyacentes basándose en conocimientos acerca de la sociedad y la cultura de la época en busca del significado de la obra de arte”¹³²; la segunda, semiótica “que desde la lingüística estructural extiende el análisis de textos al análisis de las imágenes y cuyo exponente más destacado fue Roland Barthes.”¹³³

¹²⁹ Néstor García Canclini, Alejandro Castellanos, Ana Rosas Mantecón., Op. cit.

¹³⁰ Köppen, Op. Cit., pág. 229.

¹³¹ Hugo José Suárez., Ver y creer., Op. Cit.

¹³² Köppen, Op. Cit., pág. 229.

¹³³ *Ibíd.*

Lo anterior nos da pauta para afirmar que esta investigación se encuentra en el marco de lo que la sociología visual implica como una perspectiva sociológica que, en general, se propone alentar no sólo la producción sino el uso y el estudio de materiales visuales en la investigación sociológica generando, conceptos y metodologías de aproximación a lo audiovisual, además de perfilarse como parte importante en el estudio y generación de un archivo que ayude en la comprensión de la vida en sociedad.

No obstante, debido a la concepción que en esta investigación se tiene de la fotografía, los métodos de la sociología visual no son suficientes para llevar a cabo el objetivo de esta investigación. En el siguiente apartado, se hablará de la riqueza que como objeto artístico tiene la fotografía en relación con la construcción de identidades sociales y de cómo los métodos de la sociología arte complementan la reflexión sobre un objeto de estudio tan complejo como la fotografía.

1.2.2 La fotografía como objeto artístico

Para Umberto Eco¹³⁵ una obra de arte es un objeto producido por alguien que posee el conocimiento necesario para organizar “una trama de efectos comunicativos”¹³⁶ con la intención de que el espectador pueda comprender, de la forma más pura, lo que ha querido comunicar desde el inicio.

Sin embargo, asegura el filósofo italiano, que a pesar del esfuerzo que hace el autor de la obra de arte por dirigir las interpretaciones de los usuarios, éste último no puede ni podrá interpretar siempre lo mismo, ya que todo espectador cuenta con una situación existencial concreta y una sensibilidad condicionada socialmente.

Por esta razón, propone la reflexión de las obras de arte como abiertas, asegurando que dicho adjetivo explica su condición de objeto susceptible a múltiples interpretaciones, formalizando así una relación dialéctica inevitable, constante y siempre variable entre la obra de arte y el espectador.

¹³⁵ Umberto Eco, *Obra abierta.*, México, Editorial Planeta, 1992.

¹³⁶ *Ibíd.*

No obstante, asegura que hablar de una obra de arte abierta implica también referirse a una condición muy particular y es que cualquier obra de arte posee una singularidad inamovible, es decir, tiene una base y una estructura definidas. Por ejemplo, las Sagradas Escrituras no sólo son leídas en su sentido literal sino en tres sentidos más: el sentido alegórico, moral y anagógico¹³⁷, tal como sucede con la lectura de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri:

Una obra así entendida es sin duda una obra dotada de cierta "apertura"; el lector del texto sabe que cada frase, cada figura, está abierta sobre una serie multiforme de significados que él debe descubrir; incluso, según su disposición de ánimo, escogerá la clave de lectura que más ejemplar le resulte y usará la obra en el significado que quiera (haciéndola revivir, en cierto modo, de manera diferente a como podía haberle parecido en una lectura anterior).¹³⁸

Umberto Eco destaca la importancia de que esta condición de apertura no implica que dicha obra pierda su estructura base, al contrario, provoca la concepción de esta como "infinitas posibilidades de la forma"¹³⁹, garantizando así que la interpretación de dicha obra nunca escape al control del autor sin dejar de estar en constante resignificación.

Por lo tanto, en esta investigación se considerará a la fotografía como una obra de arte abierta, en tanto objeto producido por alguien cuya intención es comunicar algo que, en consecuencia, está sujeto a múltiples interpretaciones pero que, a pesar de dicha condición, no pierde su particularidad, es decir, la base estructural previamente establecida por el realizador.

Dicha singularidad en la fotografía es resultado del filtro social y biográfico que el realizador le imprime casi siempre desde cierta dimensión *estética* – representada en cada una de las imágenes producidas hasta el día de hoy –, definida por Bourdieu como la expresión en conjunto de normas de decoro y conveniencia así como también de reglas de conducta y códigos morales muy por

¹³⁷ Por Anagógico se entiende como el producto de una interpretación cuyo sentido es espiritual y místico, es decir, encaminado a dar una idea de bienaventuranza eterna o de contemplación de cosas divinas.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 34.

¹³⁹ *Ibíd.*

encima de la sola manifestación explícita de sentimientos, voluntades o pensamientos en una imagen.

Por esta razón, desde la óptica de Pierre Bourdieu, la dimensión estética es una categoría digna de análisis ya que asegura que “la significación de la imagen solo puede ser comprendida en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe”¹⁴⁰, lo que en consecuencia se traduce para él, como la no existencia de una sola una estética sino varias¹⁴¹, las cuales siempre van a estar en correspondencia con el círculo social del que emanan, es decir, habrá tantas estéticas como círculos sociales a través del tiempo. Por ejemplo, argumenta Bourdieu, en la estética popular posar *haciendo frente*, mirando a los demás a la cara (es decir, al objetivo) significa mostrar y exigir respeto a su persona:

El honor quiere que uno se mantenga para la fotografía como ante un hombre que se respeta y del que se espera respeto, de frente, y con la cabeza erguida [...] El personaje realiza para el espectador un acto de reverencia, de cortesía, convencionalmente reglamentado y le pide que obedezca a las mismas convenciones y a las mismas normas. Hace frente y pide ser mirado así y a distancia.¹⁴²

Cabe señalar que estos convencionalismos concertados socialmente y expresados de forma gráfica son parte fundamental de la vivencia estética que, afirma Bourdieu, le sucede al sujeto social cada que observa imágenes, pues “suponen una experiencia vivida en la que el sentimiento de la belleza tiene su lugar”¹⁴³, lo cual está directamente relacionado con lo que, desde la óptica de Roland Barthes, se denomina *punctum* y *studium*.

Es así como esta experiencia vivida a través de la fotografía hace de esta expresión gráfica una ***obra de arte abierta en proceso de legitimación***. Obra abierta por las posibilidades interpretativas de la fotografía además de la

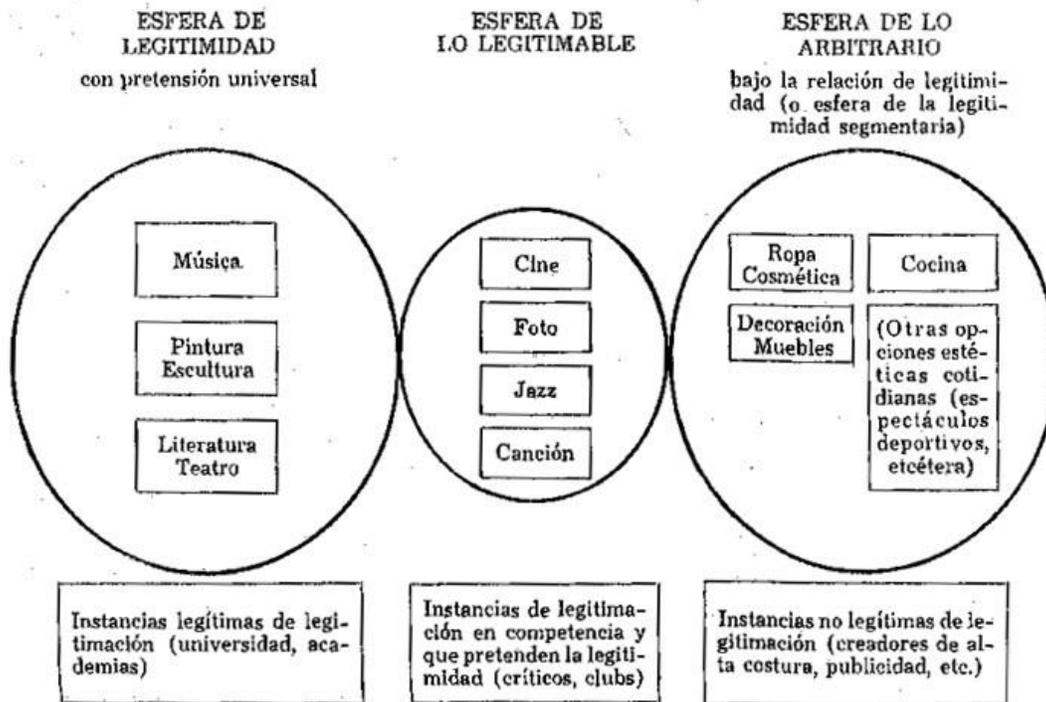
¹⁴⁰ Pierre Bourdieu (comp.) *La fotografía: un arte intermedio*. Op. cit.,

¹⁴¹ Todas estas estéticas (estética del carbonero, estética culta, estética fotográfica, estética del campesino, estética popular) están delimitadas en tanto se corresponden con el círculo social que las instaura que por lo tanto se delimitan con más fuerza en tanto se contraponen entre sí. Al resultado de esta contraposición se le denominará *juicio de gusto* que también es un juicio estético en tanto que “lo que puede aparecérsele al esteta como una antiestética es todavía una estética puesto que bien o mal formulada, ella supone una experiencia vivida en la que el sentimiento de la belleza tiene su lugar.” *Ibid.*, pág. 132.

¹⁴² *Ibid.*, pág., 128.

¹⁴³ *Ibid.*

conservación de su estructura base; y, en *proceso de legitimación* porque, para Bourdieu, la fotografía como expresión cultural se encuentra entre la esfera de la legitimidad y la esfera de lo arbitrario, es decir, en camino de lo legítimo tal como se puede observar en el siguiente cuadro¹⁴⁴:



La fotografía, asegura Bourdieu, en tanto objeto que depende de los usos y funciones atribuidos socialmente y de que su legitimidad obedece por completo a la intención de su realización, no puede ser parte de la denominada *cultura legítima*¹⁴⁵, en tanto es una práctica en la que cualquiera puede adquirir en poco tiempo las habilidades y conocimientos para realizar una fotografía:

Teniendo en cuenta que a diferencia de las actividades artísticas plenamente consagradas, como la pintura o la música, la práctica fotográfica es considerada como accesible a todos – tanto desde el punto

¹⁴⁴ Pierre Bourdieu, *La fotografía: un arte intermedio*. Op., cit. pág., 146.

¹⁴⁵ Una cultura legítima para Pierre Bourdieu es aquella que establece reglas y normas apegadas a un juicio determinante acompañado de rituales consagrados y opiniones obligadas con total apego a lo ceremonial. Para Bourdieu, la cultura legítima va más allá de lo establecido por arbitrio, es producto de una construcción de mucho tiempo atrás, en donde la existencia de la legitimidad cultural consiste en “que todo individuo, quiéralo o no, admítalo o no, está y se sabe situado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento en relación con la cultura”. *Ibíd.*, pág., 144.

de vista técnico como económico – y que quienes se entregan a ella no se sienten condicionados por un sistema de normas explícitas codificadas ...¹⁴⁶

Para Bourdieu, la anarquía de gustos, colores y reglas sitúan a la fotografía en el campo de las *prácticas vulgares* porque esta en proceso de adquirir legitimidad ya que no existe una institución encargada de conservarla o enseñarla metódica y sistemáticamente, es decir, de transmitir dicho cuerpo de conocimientos generados a partir de ella. Sin embargo, paradójicamente esta práctica va generando los mecanismos para distinguirse de otras prácticas en proceso de legitimación, tal como se puede leer a continuación:

“...cuando todo haría esperar que esta actividad sin tradiciones y sin exigencias pudiera abandonarse a la anarquía de la improvisación individual, resulta que nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados: las ocasiones de fotografiar, así como los objetos, los lugares y los personajes fotografiados o la composición misma de las imágenes, todo parece obedecer a cánones implícitos que se imponen muy generalmente y que los aficionados advertidos o los estetas perciben como tales, pero solamente para denunciarlos como falta de gusto o torpezas técnicas.¹⁴⁷

En consecuencia, pretender que la fotografía sea concebida como un arte digamos completo es para Bourdieu un acto voluntarista y desesperado contra la verdad social que la aqueja, ya que en ese proceso de legitimación, la generación de reglas estrictas y sistematizadas es solamente reflejo del *ethos de clase*.

En este sentido, afirma Bourdieu, todo análisis de la imagen y la práctica fotográfica deberá considerar el *ethos de clase*¹⁴⁸ como una categoría de análisis, ya que este se ve reflejado en cada práctica e imagen fotográfica organizando además la conducta de la vida y todas las expresiones que en ella habitan:

Es así que, como ya lo hemos señalado, la estética que se expresa tanto en la práctica fotográfica como en los juicios sobre la fotografía aparece como una dimensión del *ethos*, de manera que el análisis estético de la gran masa de las obras fotográficas puede legítimamente reducirse, sin ser

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pág., 23.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, pág., 23-24.

¹⁴⁸ Conjunto de valores que existen en el sujeto que la práctica. Bourdieu, Op. Cit.

reductora, a la sociología de los grupos que las producen, de las funciones que les asignan y de las significaciones que les confieren, explícita y, sobre todo, implícitamente.¹⁴⁹

Por lo anterior, es que en esta investigación la fotografía será entendida como un arte en camino de legitimación, en tanto responde y satisface las necesidades estéticas provenientes de las distintas esferas de lo social y no sólo desde la élite artística, lo que también – en correspondencia con los planteamientos de Bourdieu y Eco, aquí presentados – la definen como una **obra de arte intermedio abierta** por estar sujeta a múltiples interpretaciones, por tener una estructura base y sobre todo por representar *estéticas sociales* que cubren las necesidades del que la produce, observa y analiza.

Ahora bien, es importante señalar a estas alturas que los valores asignados a la fotografía (imagen y práctica) son variables pero ellos serán los que dirigirán el interés teórico y metodológico de cada investigación que existe sobre ella, tal como sucede en esta ocasión ya que el interés de esta investigación se inclina hacia perspectivas como la sociología del arte bajo porque, desde la óptica de Alphons Silbermann¹⁵⁰, es posible reflexionar sobre la fotografía como un objeto de arte sin restarle importancia a los condicionantes sociales que la hacen un objeto de estudio sociológico.

Aunado a lo anterior, es importante mencionar que la fotografía de Lola Álvarez Bravo será considerada como un objeto artístico en esta investigación porque es resultado de un ejercicio complejo de interpretación que, por ende, da origen a una *vivencia del tipo artístico*¹⁵¹ en la cual, según Silbermann, diversas variables, como el juicio estético, el consumo, la realización y la recepción de obras consideradas como arte, debido a la carga simbólica y estética que poseen, se encuentran involucradas.

¹⁴⁹ Ibíd., pág., 148.

¹⁵⁰ Sociólogo Alemán, cuyos intereses se inclinan a la sociología del arte y de la música | Alphons Silbermann y otros., en *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva visión, 1971.

¹⁵¹ Este término planteado por Alphons Silbermann coincide con la *experiencia vivida* que para Bourdieu es el momento en el que se lleva a cabo “el sentimiento de belleza” lo que a su vez se relaciona con lo que Barthes distingue en *punctum* y *studium*.

1.2.3 Sociología del arte

Como ya se menciono anteriormente, la sociología del arte es considerada en esta investigación porque está influida por perspectivas como la sociología del espíritu, del conocimiento, de la cultura y por disciplinas como la historia y la estética, lo cual, garantiza reunir la mayor cantidad de herramientas, pensadas desde diversas ópticas, para realizar el análisis de un producto cultural como la fotografía, entendida como una práctica de realización y observación que condensa la biografía del realizador, los sentidos sociales atribuidos y las múltiples interpretaciones de los espectadores y usuarios que a su vez la observan e interpretan desde distintas coordenadas socio-biográficas; y cuya interpretación tiende a priorizar los criterios estéticos, tal como sucede con el trabajo fotográfico de Lola Álvarez Bravo quien documenta la vida cotidiana de México con sus constantes transformaciones pero además refleja criterios estéticos propios de una época en particular, tal como se puede leer a continuación:

...realizó una crónica de la cultura de su nación, con un enfoque en las luchas sociales de indígenas y campesinos de México, así como en la vida cotidiana de los habitantes de la Ciudad de México (...) Además, la fotógrafa creó un conjunto de obra de gran expresividad e incursionó en diversas corrientes artísticas, explorando tanto la abstracción formal como las imágenes metafóricas en diálogo con el surrealismo europeo.¹⁵²

Es importante mencionar que tanto la sociología del espíritu y como la sociología del conocimiento se presentan ante la sociología del arte como un esfuerzo teórico preocupado por evidenciar el tipo de pensamiento humano que corresponde a determinada época para posteriormente establecer la relación entre puntos de vista filosóficos, intelectuales y corrientes teóricas¹⁵³.

Asimismo, el método de la sociología de la cultura aporta a la sociología del arte los medios para analizar modelos de conducta que se adquieren y transmiten socialmente, vinculando al mismo tiempo múltiples fenómenos artísticos (objetos o prácticas) al desarrollo histórico del proceso civilizatorio ya que, como asegura

¹⁵² Adriana Zavala, "Una crónica de luz y sombra: la fotografía de Lola Álvarez Bravo" en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, Barcelona, RM, 2012., pág., 017.

¹⁵³ *Ibid.*,

Fernand Braudel, “*todas las aventuras individuales se fundan en una realidad más compleja, la de lo social, una realidad entrecruzada*”¹⁵⁴.

Sin embargo, debido a que ocuparse de objetos artísticos desde las ciencias sociales ha resultado polémico por la alta carga de subjetividad que implican, Silbermann complementando sus métodos asegura que la sociología del arte como metodología de aproximación a objetos de arte, propone: analizar procesos de comportamiento humano (el proceso creativo de realización y expresión con tendencias estéticas) y definir normas que permitan la comprensión de una acción o práctica del arte, superando resultados como los que brinda la historia social del arte o la estética sociológica.

En todo esto no hay rastros de un verdadero conocimiento sociológico: se alude a ejemplos históricos, se habla de lucha de clases y de música sin clase, se mezcla a gusto en el análisis literario realidad e ideología, para arribar finalmente, con el pretexto del arte, a la simple propaganda en favor de una determinada doctrina preestablecida, lo que parece claro no es el objetivo de la sociología.¹⁵⁵

Silbermann, al ser bastante crítico con los resultados de proyectos de investigación relacionados con el arte desde la perspectiva histórica o estética, da cuenta de que fenómenos culturales como el arte se transforman en tiempo y espacio bajo el título de normas estéticas o estilísticas, transmitidas como abstracciones y que sirven a la formación del pensamiento moderno, lo cual implica que en el análisis de fenómenos como el arte se debe contemplar más allá de lo que a simple vista se presenta al espectador pues se corre el riesgo de inclinar las investigaciones a hipótesis que no contemplan la importancia de roles, estructuras o cambios sociales.

Por esta razón, reflexiona Silbermann, es deber de la sociología del arte interesarse por hechos que históricamente se rigen por mecanismos e intenciones de interacción social que, por lo tanto, se encuentran totalmente vinculados al pensamiento y a la acción de determinada sociedad. Hubert Damish¹⁵⁶ al

¹⁵⁴ Fernand Braudel en *Introducción, situación y vocación* en Silbermann, Op., cit., pág., 15.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág., 18

¹⁵⁶ Hubert Damisch (1928-2017) considerado como historiador de arte y arquitectura además de filósofo francés.

reflexionar sobre la fotografía como una expresión artística asegura que ésta ha ido consolidándose como parte importante dentro del círculo social del arte sin dejar de presentar cierta ambigüedad al ser, como ya se mencionó anteriormente, un arte en *proceso de legitimación*¹⁵⁷:

Su entrada – relativamente reciente – en el terreno de la crítica, como objeto de saber y de análisis, como tema de investigación o de reflexión, tiene el efecto paradójico de ocultar la realidad de la que es a la vez signo y producto. De ocultar y enmascarar esta realidad o de falsear su sentido tan bien, bajo la tapadera de un discurso de legitimación, que conlleva la proliferación de escritos de todo tipo dedicados a una práctica que durante mucho tiempo fue considerada como disruptiva, pero que más allá de la rotura que sería la de modernidad, parece ir a la par con la afirmación de una continuidad reencontrada.¹⁵⁸

En ese sentido, las propuestas provenientes de la sociología de la cultura son importantes dentro de la construcción metodológica de la sociología del arte para Silbermann porque, por ejemplo, en trabajos como los de George Simmel¹⁵⁹, el análisis de objetos considerados de la civilización da importancia al proceso de creación, interdependencia de procesos sociales y a las formas artísticas de la expresión social, tal como se puede observar a continuación:

En líneas generales, Simmel considera a la música como una expresión de la sustancia de una sociedad, es decir, como un aspecto de las relaciones sociales interpersonales, como una forma de las relaciones entre los individuos y los modelos de comunicación que mantienen, estructuran y reestructuran esas relaciones¹⁶⁰.

Es por eso que a partir del análisis de una actividad artística determinada, afirma Silbermann, la música es situada por Simmel dentro del contexto en el que las relaciones sociales son parte de un proceso de comunicación y como resultado de eso la música es importante en tanto representa el vínculo entre lo social y lo individual.

¹⁵⁷ Bourdieu, Op. cit.

¹⁵⁸ Hubert Damisch en Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 7

¹⁵⁹ Podríamos también incluir el análisis que hace Nobeert Elias sobre Mozart que lleva por título *Mozart, sociología de un genio* (Elias, 1991)

¹⁶⁰ Silbermann (1971), Op. Cit., pág., 20

En este sentido, identificado con reflexiones filosóficas como las de Goldmann¹⁶¹, Luckács¹⁶², Benjamin¹⁶³, Adorno¹⁶⁴, Socriau¹⁶⁵, Gehlen¹⁶⁶ y Cassou¹⁶⁷ quienes en sus investigaciones vinculan el arte, la personalidad del realizador, el consumo artístico y la sociedad existente, Silbermann afirma que la sociología del arte es una perspectiva cuyo potencial crítico no implica la sacralización o banalización de la obra de arte o del realizador, tal como lo expresa a continuación:

Quando se estudia en términos sociológicos a los artistas y sus obras, es importante distinguir bien, en primer lugar entre el patrimonio instintivo —la naturaleza propia del creador artístico— y el desarrollo sociocultural de su personalidad, es decir, las adquisiciones debidas a la educación, debiéndose decidir en ese caso cuál de los dos elementos es determinante¹⁶⁸.

Por tanto, **no es lo mismo la acción ejercida sobre la obra de arte que la acción ejercida por la obra de arte en lo social**, por consiguiente hacer distinciones y tomar decisiones como éstas a lo largo de cualquier investigación que involucre al arte y la sociedad, implica apropiarse de la idea de que la totalidad de experiencias artístico-sociales requieren de métodos propios de

¹⁶¹ Lucien Goldmann (1913-1970) Filósofo y sociólogo francés que escribió bajo la influencia de Hegel, Marx y Lukács. Reconocido por reflexionar alrededor de los postulados marxistas y por escribir ensayos sobre Racine, Pascal, Malraux, Gombrowicz, todos bajo el interés más remarcado de Goldmann: la sociología de la literatura.

¹⁶² Georg Luckács (1885-1971), filósofo marxista y crítico literarios. Autor de libros como: Teoría de la novela, Fundamentos de la estética marxista, El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista, Goethe y su tiempo, el realismo ruso en la literatura mundial, Thomas Mann, Aportaciones a la historia de la estética, entre otros.

¹⁶³ Walter Benjamin (1892-1940) pensador alemán vinculado a la tradición marxista, figura destacada de la Escuela de Frankfurt. Reconocido por sus aportaciones al campo de la filosofía, la estética, la teoría y crítica literaria o la teoría del arte y la historia. Algunos de sus libros son: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *Breve historia de la fotografía*, entre otros.

¹⁶⁴ Theodor Adorno (1903-1969) estudió filosofía, sociología, psicología y música. Destacada figura de la Escuela de Frankfurt y de la teoría crítica de influencia marxista. Algunos de sus libros son: *La industria cultural*, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento: tres estudios sobre Hegel*, *Escritos filosóficos tempranos*, *Monografías musicales*, *Kierkegaard: construcción de lo estético*, *Notas sobre la literatura*, *Beethoven: filosofía de la música*, entre otros.

¹⁶⁵ Filósofo francés reconocido por sus trabajos sobre estética, impartió clases en la Universidad de Lyon y después en la Sorbona de París.

¹⁶⁶ Filósofo y sociólogo alemán, algunas de sus obras en español son: *Imágenes de época: sociología y estética de la pintura moderno*, *El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo* y *Antropología filosófica: Del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*.

¹⁶⁷ Nacido en España en 1897, es considerado poeta, novelista, crítico de arte e historiador. Entre sus obras figuran el interés por personajes como Cervantes y Unamuno publicando así algunos ensayos sobre arte y pintura.

¹⁶⁸ Silbermann, Op. Cit., pág. 23.

acercamiento, tal como señala Silberman cuando menciona los métodos weberianos expuestos en el ensayo *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*.¹⁶⁹

En dicho trabajo, afirma Silbermann, Weber menciona que la búsqueda de explicaciones causales de lo social contempla siempre lo singular, siendo esta dimensión la que confronta los fenómenos del comportamiento musical desde la sociología con el propósito de esclarecer su carácter social:

...el autor considera sobre todo, abstractamente, las formas particulares que reviste la racionalización progresiva en el plano cultural, y busca entonces un principio de organización, aunque sin detenerse allí. Como muchos otros sociólogos del arte posteriores a él, Weber se dedica a confrontar los fenómenos del comportamiento musical (o más generalmente, artístico) de ayer y hoy, a fin de esclarecer el carácter social de la música (o del arte)...¹⁷⁰

En consecuencia, estas aproximaciones le permiten a Silbermann establecer límites y alcances de las aproximaciones al arte desde la perspectiva sociológica, no en el sentido estético sino entendiendo a la obra de arte como proceso social en el que es pertinente contemplar dos premisas importantes:

La primera es el *individuo socializado*, debido a que en el arte la obra debe ser considerada como portadora de un espíritu colectivo a través del cual, dicha obra o creación artística expresa y es dirigida a determinados grupos receptores¹⁷¹, siendo estos planteamientos muy similares a los de Bourdieu en el libro *Fotografía: arte intermedio*¹⁷².

La segunda premisa incluye no ignorar la existencia de un grupo del que proviene y un grupo al que se dirige tal obra denominada de arte, ya que tales grupos tendrán un peso importante en cuanto a la atribución de valores en el objeto que en este caso se inserta dentro del campo artístico.

¹⁶⁹ Max Weber, *Fundamentos racionales y sociológicos de la música* en Economía y sociedad, México, FCE, 1992.

¹⁷⁰ Max Weber en *Introducción, situación y vocación* en Silbermann, Op., cit., pág., 25

¹⁷¹ Silbermann (1971) Op. Cit., pág., 27

¹⁷² Bourdieu, Op.Cit.

En consecuencia, Silbermann considera que, debido a estas últimas premisas, la sociología del arte debe establecer una categoría de análisis como primordial, ya que la interacción entre sujeto y obra implica una interacción entre el individuo socializado y su entorno cultural.

A la suma de estas dos variables, Silbermann la denomina: *vivencia artística*, la cual, empieza y culmina en el objeto de arte el cual es definido a su vez por el medio artístico y por la sociedad (espectadores), adquiriendo paulatinamente independencia simbólica suficiente para volver a actuar sobre ella, es decir, en dicha *vivencia* los valores atribuidos a un objeto, pensemos en la fotografía, la definirán como un objeto artístico dependiendo de las cualidades y atribuciones valorativas que se le atribuyan y como tal, dicha obra fotográfica será observada y reflexionada.

Bajo esta perspectiva, el hombre es analizado en su faceta socio-artística en la que crea, comunica pero también refleja el mundo social en el que se desenvuelve. De esta manera, la *vivencia artística*, asevera Silbermann, es el concepto totalizador de la experiencia, el cual nos dará luz sobre cómo los hombres interactúan en sociedad mediante los objetos de arte o en el caso de esta investigación, a través de la fotografía de Lola Álvarez Bravo.

En este sentido, la vivencia artística, afirma Silbermann, apoya al investigador a construir campos de acción culturales en sus consecuencias sociales este fenómeno puede ser “comprobado, delimitado y observado”¹⁷³ con precisión, en términos de la interacción orgánica entre el producto, la obra y el espectador, tomando en cuenta las transformaciones que dicho objeto sufre a lo largo de las interacciones por las que transita.

Como refiere Silbermann es necesario plantear los propósitos que el esquema de análisis brinda al investigador en términos sociológicos desde esta perspectiva. El primero tiene que ver con que la sociología del arte permite el estudio de los procesos artísticos en su totalidad, es decir, la interacción de los distintos actores involucrados: el realizador y el espectador, sus contextos y los actos en cuyo caso el valor asignado a dicho objeto cultural, por un círculo especializado, lo

¹⁷³ *Ibíd.*, págs., 30-31

consolidan como una obra de arte porque expresa las normas estéticas establecidas por dicho círculo.

Mientras que, como actor involucrado, el público espectador otorga a este objeto de arte, un valor social agregado que lo dota de cualidades que lo hacen parte de un acervo de conocimiento histórico amplio y que, constantemente, dependerá de los usos y las funciones que cumplirá en determinada época al pasar los años.

En segundo lugar, la sociología del arte se propone describir y analizar la situación de los actores participantes y sus relaciones en torno al objeto y al arte poniendo especial énfasis en el origen social de los creadores.

De esta manera, los trabajos que desde esta perspectiva se aproximen al objeto de arte, recopilarán y analizarán informaciones sobre aspectos como *su origen étnico, su condición económica, su nivel de educación, así como los datos sobre su estilo de vida, su resistencia, sus esparcimientos, sus hábitos de trabajo, sus contactos sociales, sus actitudes posibles y reales.*¹⁷⁴

Pero ¿cómo lograr que los propósitos pretendidos se logren? Silbermann aclara que el objeto de análisis debe presentarse al sociólogo como una elaboración teórica, lejos de prejuicios y velos disciplinarios, que ayude a conformar normas metodológicas para el análisis de los objetos de arte, reconstruyendo la totalidad del fenómeno, es decir, considerando las contribuciones del artista a nivel individual y social.

La obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo, quien fue educada por una familia conservadora, pero también por el medio artístico e intelectual de México, asegura Monsiváis¹⁷⁵, irrumpe el sentido de lo que acontece e incita a la reflexión, es decir, informa lo que conoce y alcanza públicos que le fueron negados incluso actualmente, todo esto debido a que cada una de sus fotografías condensan experiencias, bagaje cultural y sobre todo sensibilidad, motivo por el cual Monsiváis tiene a bien denominarla como *cronista íntima de una época.*¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Ibíd.*, pág., 33

¹⁷⁵ Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, México, Ediciones Era, 2012

¹⁷⁶ *Ibíd.*

Cronista porque documenta la vida en sociedad aportando información visual a la memoria de la vida colectiva de México. Íntima porque logró reflejar de manera sensible con fotografías técnicamente bien realizadas, el desarrollo histórico de movimientos culturales como el muralismo, personajes importantes de la escena intelectual de México como Diego Rivera, Juan Soriano, Rosario Castellanos, Octavio Paz, entre otros, y la vida cotidiana del mexicano en constante transformación y sujeta a la ideología política del momento, y para muestra de ello la siguiente metáfora fotográfica de Lola Álvarez Bravo:



Lola Álvarez Bravo, *Unos suben otros bajan*, 1940.

En ese sentido, la fotografía de Lola Álvarez desde la perspectiva de Silberman tienen un valor de realidad en tanto objetiva una expresión concreta y adquiere un

*aura*¹⁷⁷, lo que en términos de Walter Benjamin expresa ese “algo” que está destinado a ser comprendido o a producir un efecto social.¹⁷⁸

Es ahí donde radica el impacto social de los objetos de arte que comunican algo a través del uso de colores, gestos, sonidos, trazos, luces, efectos, tamaños, formas y normas que socialmente han sido aceptadas para su representación.

No obstante, el arte, al estar rodeado de acciones manifiestas y no manifiestas por parte del realizador, se encuentra ligado a interpretaciones por parte de los espectadores, que ocultan, disfrazan o disimulan significaciones de la acción creadora del artista constituyendo así interacciones sociales diversas, impresas de sentidos múltiples mediante la atribución de mensajes diversos.

Es decir, las relaciones no son directas entre el realizador y el espectador sino que son directas entre la asignación de sentidos de un espectador a otro sacando de la ecuación, algunas veces por completo, la intenciones del realizador.

Por ejemplo, en los trabajos de Lola Álvarez Bravo se cuestiona el verdadero carácter social de las realizaciones fotográficas, si es que se vincula su trabajo solo a su ideología política, pues ha sido documentado en varios escritos sobre Lola, que ella mantenía una distinción rigurosa entre lo que hacía por trabajo y lo que hacía como una forma de expresión artística¹⁷⁹, es decir, ambos ejercicios fotográficos eran realizados bajo intenciones muy distintas.

Lo que le interesa a la sociología del arte es el proceso social de la relación que existe entre los objetos de arte y los espectadores, la conducta individual del consumidor de arte, las motivaciones del realizador, los modelos de comportamiento del espectador, el gusto artístico, la economía del arte, la política artística, la educación artística, el comportamiento colectivo, es decir, todo lo referente al público artístico y su interacción con la obra y el realizador, es decir, la vivencia artística.¹⁸⁰

Para Silbermann, la sociología del arte tiene distintos intereses e incluso para él no parecen estar bien delimitados, por esa razón es necesario aclarar que los

¹⁷⁷ Silbermann (1971), Op. Cit., pág., 34

¹⁷⁸ *Ibíd.*

¹⁷⁹ James Oles, 16 de agosto de 2018. *Lola Álvarez Bravo: la primera fotógrafa profesional mexicana*. Conferencia por el 25 aniversario luctuoso de la foto muralista. Bellas Artes, CMDX. 19 horas.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, pág., 35

intereses con respecto a la fotografía en esta investigación son resultado de la conjugación de distintas cualidades que le han sido atribuidas socialmente y que priorizan su carácter documental y artístico.

Por ello, la sociología del arte, perspectiva reflexionada en esta ocasión gracias a las aportaciones de Alphonse Silbermann, es útil a esta investigación porque ofrece elementos para pensar a la fotografía como un objeto de estudio sociológico que se inserta dentro del campo de lo artístico y que implica la consideración de las variables ya mencionadas.

En ese sentido, los planteamientos de Alfredo de Paz, quien en 1979 escribe *La crítica social del arte*¹⁸¹, serán considerados a continuación con la intención de proponer coordenadas de análisis más rigurosas y así aproximarnos a la fotografía, en tanto tiene relación con la consolidación de identidades sociales, como parte de un fenómeno social.

Siguiendo la lógica de los principios que hacen de la sociología del arte una perspectiva adecuada para aproximarse al fenómeno del arte, De Paz pretende la conformación de una sociología del arte fundada en una pluralidad disciplinaria, llevando en su cauce las relaciones entre arte, ciencias humanas del arte y contextos sociales, asegurando que es probable que algunos problemas surgen al relacionar el arte con la sociología, orillando al investigador a caer en idealismos, formalismos e incluso sociologismos que podrían desviar las intenciones multidisciplinares de cualquier investigación:

Sociología del arte no significa empirismo y culto fetichista del dato, sino posibilidad de comprender de manera correcta, con fundamento materialista, el conjunto completo y nunca definitivamente resuelto que es la obra artística...¹⁸²

De Paz presenta a la sociología del arte como un acercamiento sociodialéctico a los fenómenos artísticos que, bajo una perspectiva metodológica complementaria, permitirá abarcar la totalidad del fenómeno artístico.

En ese sentido, la evolución de las llamadas ciencias del arte en donde la posibilidad de interpretación y explicación de los fenómenos artísticos a través de

¹⁸¹ Alfredo De Paz, *La crítica social del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

¹⁸² *Ibíd.*, pág., 7

las ciencias humanas es constante e incluye métodos e instrumentos de investigación que ofrecen al investigador las posibilidades de comprensión, no sólo de la obra de arte como hecho social sino del fenómeno artístico en su totalidad, desembocará forzosamente en el establecimiento de una relación dialéctica entre el investigador, la obra, el realizador y el espectador:

Sociología del arte significa, por tanto, comprensión dialéctica del arte; comprensión que si por un lado considera al fenómeno artístico como un fenómeno cultural históricamente situado, y que por tanto sólo puede interpretarse en sus más auténticas significaciones teniendo en cuenta esta situación social, por otro lado no olvida que la sola comprensión de las dimensiones histórico-culturales no agota la interpretación de las artes.¹⁸³

Por lo tanto, la perspectiva sociológica del arte, afirma De Paz, hace resaltar con mayor plenitud, comprendiendo y explicando las razones particulares, los factores históricos socialmente instituidos y relacionados con el arte.¹⁸⁴ Aunado a esto, De Paz profundiza más que Silbermann en lo que respecta a la percepción del arte cuando se somete a un análisis sociológico, ya que la mayoría de análisis desde esta perspectiva presentan algunas resistencias:

La primera es de carácter idealista y es aquella en la que el arte se presenta como ejercicio de contemplación, actividad solitaria del “genio” o fruto de la “soberana inspiración individual”; la segunda es la que tiene que ver con el carácter sociológico, la cual, considera al arte como una actividad secundaria en el ámbito social y por lo tanto, es poco valorada al tener alta carga subjetiva.

Como ya se ha reflexionado anteriormente con Silbermann, es necesario considerar algunas premisas provenientes de las reflexiones de la sociología del arte en esta investigación ya que el trabajo fotográfico de Lola Álvarez Bravo tiene relación con una biografía constituida por el contexto social pre y post revolucionario, en el cual su crecimiento y desenvolvimiento personal así como la promoción de una forma de ser y estar en el mundo, se refleja en las fotografías de Lola Álvarez Bravo.

¹⁸³ *Ibíd.*, págs., 7-8

¹⁸⁴ *Ibíd.*, pág., 8

Por lo tanto, en primer lugar, habrá de considerar a la fotografía como una producción individual y subjetiva, pero que aun así es algo que no puede concebirse fuera de sus circunstancias¹⁸⁵ tomando en cuenta aspectos como la recepción y contemplación de cualquier obra fotográfica, todo esto en términos de lo que podría considerarse como una experiencia de imagen, es decir, entendiéndola como un objeto pragmático que produce realidad y da origen a una *vivencia artística*.

Como podemos observar, las propuestas reflexionadas anteriormente trazan diferencias, inquietudes, reflexiones y perspectivas teórico-metodológicas sobre la fotografía, planteando situaciones atractivas sociológicamente como son: el interés por las implicaciones de la práctica fotográfica y sus productos imágéticos, los cuales pueden ser de utilidad al científico social como una forma de registro y que al ser analizados desde una perspectiva sociológica aportan o contribuyen al conocimiento y comprensión de lo social.

Por lo tanto, el análisis de la significación de la imagen y la incidencia de su significación en lo social permitirá al investigador tejer relaciones de sentido descubriendo así la génesis de fenómenos sociales como la identidad.

En este sentido, la fotografía se presenta a esta investigación como una forma para observar detalladamente acciones sociales y sus manifestaciones, con el objetivo de discernir su causa, es decir, los motivos de la realización y de la apreciación fotográfica pues para Bourdieu, el sociólogo:

Emplea todos los artificios imaginables y, como se dice vulgarmente, hace de mentira verdad y presta a la naturaleza sus propias ideas. Hace suposiciones sobre la causa de los actos que se producen ante él y, para saber si la hipótesis que sirve de base a su interpretación es justa, se las arregla para hacer aparecer hechos que, lógicamente, podrían ser la confirmación o la negación de la idea que ha concebido.¹⁸⁶

Al describir el proceso científico del investigador en términos de lo que implica tener a la fotografía como objeto de estudio, Bourdieu afirma que su análisis desde las ciencias sociales permite situar *habitus* que son válidos para recuperar el

¹⁸⁵ Dubois, Op. cit.

¹⁸⁶ Claude Bernand citado por Pierre Bourdieu (comp.) en *La fotografía: un arte intermedio*. Op. cit., pp. 17

sentido objetivado de toda relación considerada como subjetiva, recurriendo en todo momento a conceptos que median entre lo subjetivo y lo objetivo como “alienación, actitud o ethos”¹⁸⁷ y construyendo, a partir de esas observaciones, un sistema de relaciones que engloban conductas, regularidades, relaciones y comportamientos sociales.

Por lo tanto, este proceso científico le permite al investigador, dar cuenta de que lo subjetivo remite a condiciones e interiorizaciones objetivas, resultado de múltiples interacciones y que, por lo tanto, contempla tres exigencias metodológicas:

1. Lo vivido, susceptible de ser percibido por expresiones del realizador.
2. El análisis de las significaciones consideradas objetivas y sus condiciones sociales de posibilidad (valoradas por el investigador).
3. La construcción de relaciones entre sujetos sociales y la significación objetiva de sus conductas sociales (la imagen fotográfica y su incidencia en lo social, es decir, la consolidación de identidades sociales).

Por lo tanto, estas estrategias metodológicas centran la reflexión en términos de la experiencia que permite (no sólo al investigador) ubicar comportamientos sociales y en función de ellos actuar en el mundo social, o bien generar un trabajo de investigación sociológica, pues esta experiencia debe servirle también al investigador para superar obstáculos subjetivos y fundamentarlos teóricamente como un proceso en el que se exterioriza la interioridad y la interioridad es exteriorizada¹⁸⁸ conformando así un fenómeno social que da sentido a la realidad que pretendemos investigar.

En este sentido, es preciso eliminar prejuicios que nos obliguen a rechazar todo aquello que por subjetivo se presente pues, tal como plantea Bourdieu anteriormente, es posible agotar descriptivamente la experiencia subjetiva y observar detenidamente condiciones objetivas que dan forma a la sociedad en cada interacción.

¹⁸⁷ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

¹⁸⁸ Bourdieu, Op. Cit.

Por lo tanto, realizar un análisis del archivo de Lola Álvarez Bravo implica la construcción del objeto de investigación y la selección de los métodos aptos para realizar dicha empresa, esto con la intención de comprender la relación que existe entre la consolidación de identidades sociales a partir de la interacción con los estereotipos o imaginarios mexicanos impresos en su archivo fotográfico y de cómo esta interacción contribuye al fortalecimiento de una identidad nacional, o la idea de ella en determinada época (por ejemplo, la imagen titulada *Psiquiatras populares* de Lola Álvarez Bravo), consolidando además un gran acervo visual que como memoria histórica encuentra su punto de conexión con los planteamientos de Alfred Schütz respecto a los acervos de conocimiento que en este caso son visuales.

En este sentido, el vínculo entre fotografía y sociología encuentra su justificación en que como *modos de ver* pueden ser otras formas de conocer, comunicar, auto-analizar y reflexionar sobre lo que fuimos, somos y seremos como sociedad.

Por lo tanto, en el apartado siguiente, se reflexionará sobre la relación que se teje entre la fotografía y la sociedad mexicana con la intención de esbozar un panorama histórico de la fotografía en México.

Además se considerará la forma en la que cada momento histórico y social ha influido en la concepción de la fotografía y, en particular, en las fotografías de Lola Álvarez Bravo, pues la fotografía en México ha sido considerada como un producto social que cumple un papel importante en la construcción de la memoria histórica, de estereotipos e identidades sociales pero también en la consolidación de una forma de expresión social (artística, política o de denuncia) por excelencia.



Lola Álvarez Bravo, *Psiquiatras populares*, 1930

Capítulo 2. Identidad y fotografía en México

En este apartado, se desarrollarán dos temas. El primero muestra el vínculo que existe entre el valor fotográfico, la noción de imaginario y la formación de identidades sociales mediante la interacción con imágenes.

Mientras que, de forma paralela, se presentará al lector un breve esbozo histórico de la fotografía en México el cual muestra como esta herramienta gráfica fue cobrando importancia como una forma de propaganda, control político-ideológico y como un acervo histórico, informativo y creativo en la historia del país.

La reflexión teórica sobre el valor fotográfico encontrará su fundamento en los planteamientos de Pierre Bourdieu, mientras que, con respecto al tema de las identidades, las aproximaciones al concepto de imaginario social presentadas por Blanca Solares en el artículo *Aproximaciones a la noción del imaginario*¹⁸⁹ servirán de guía para comprender los planteamientos expuestos por Gilberto Giménez en el libro *Identidades Sociales*¹⁹⁰.

Asimismo, es importante mencionar que en el esbozo histórico de la fotografía se eligió clasificar y poner énfasis en cuatro etapas de su desarrollo en México. La intención es situar históricamente cada una de las etapas involucradas como parte importante en la formación de identidades sociales.

Se hablará de las impresiones que causó la fotografía al llegar a México, del auge fotográfico que inició con el boom del retrato y la apertura de estudios fotográficos, además de la consolidación del fotoperiodismo como profesión y género fotográfico con amplio reconocimiento social.

A continuación, se mencionará el llamado Renacimiento Mexicano como una etapa histórica en donde se creía en la función del arte, tomando en cuenta la influencia que el muralismo tuvo en la fotografía para, por último, hacer mención de la etapa que refiere a la consolidación de una óptica totalmente moderna, etapa considerada de madurez en la realización fotográfica en México.

¹⁸⁹ Blanca Solares., (2006) *Aproximaciones a la noción de imaginario* en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, México., (septiembre-diciembre de 2006), XLVIII, 129-141. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42119807>.

¹⁹⁰ Giménez., 2009. Op., cit.

Por último, es importante mencionar que la reflexión sobre el valor fotográfico y el desarrollo histórico de la fotografía se relacionan de forma significativa debido a que condensan atribuciones sociales: gráficas e ideológicas. Por ejemplo, en las fotografías puede verse reflejado el espíritu de una época que compartía las mismas aspiraciones que las artes plásticas de una nación en construcción. Razón por la cual, es importante saber de qué manera la atribución social del valor fotográfico le otorga a esta herramienta la autoridad para ser el testigo mudo de aquello que no se puede expresar con palabras.

2.1 El valor fotográfico

Como ya se dijo anteriormente, uno de los aspectos que más interesa reflexionar en esta investigación es el proceso mediante el cual se asigna valor a lo fotográfico. El objetivo es que, a través del análisis de los usos y las funciones que cumple la fotografía como medio de expresión artística que además documenta la vida en sociedad, podamos reconocer la fuerza que, como forma de comunicación visual, posee.

Pierre Bourdieu afirma que la función familiar y social de la fotografía implica la *solemnización y eternización de momentos en la vida del núcleo familiar o social*¹⁹¹, favoreciendo la unión al interior y exterior del grupo además de permitirle ser parte importante en la reafirmación de sentimientos y en la actualización de conocimientos.

En ese sentido, para Bourdieu, tomar fotografías, conservarlas, exhibirlas, observarlas y estudiarlas es una aspiración natural, inspirada por satisfacciones psico-socioculturales que permiten sobrellevar distintos aspectos de la vida social como la angustia del paso del tiempo, el éxito profesional, la pérdida de memoria histórica, etcétera¹⁹².

Por ejemplo, la fotografía (a nivel personal) como una forma de realización profesional, sirve al fotógrafo para mostrar un manejo adecuado de la técnica y la composición estética que además documenta la existencia de situaciones, objetos

¹⁹¹ Bourdieu (2003) Op. Cit.

¹⁹² *Ibíd.*

o personajes importantes para la memoria colectiva, pues tal como asegura Bourdieu, nadie fotografía lo que socialmente no es digno de serlo.

Es así que la fotografía dependerá, en un primer momento, de las intenciones y motivos de realización del fotógrafo pero después será conceptualizada por la suma de valores, usos y funciones que le sean asignados por los espectadores o usuarios, es decir, adquirirá, tarde o temprano, la cualidad de ser definida, muchas veces y al mismo tiempo, como artística, social, etnográfica, histórica o decorativa.

Por esta razón, es que las asignaciones de valor que hasta ahora han orillado a la incorporación de la fotografía como parte importante en la construcción de la memoria visual de una sociedad, han sido, desde el inicio, aquellas que le han asignado un valor documental e histórico.¹⁹³

Ya sea a nivel de oficio, distracción y divertimento, la fotografía modifica el nivel de su significación en tanto es resultado de una elección sistemática por parte del realizador y espectador pues el valor que se le asigna a la práctica e imagen fotográfica, dependerá siempre “del sistema de valores implícitos del grupo, el cual define los medios y las maneras apropiadas para cumplir esas funciones”¹⁹⁴.

Por lo anterior, asegura Bourdieu, el valor de una fotografía descansa en la satisfacción de las exigencias de realismo pero también en la respuesta que da a las expectativas socio-estéticas y, en algunos casos, emocionales o económicas que esta promete. Sin embargo, estos significados no serán nunca los mismos para todos; por ejemplo, para Bourdieu, la fotografía unida a reglas de decoro no debería ser considerada como arte ya que no entraña dificultades y mucho menos supone una actitud excepcional o a una gran hazaña de realización técnica.¹⁹⁵

En ese sentido, el valor fotográfico se encuentra supeditado a distintas condiciones: la significación de la imagen fotográfica, los motivos de su realización, las corrientes estéticas e influencias políticas y culturales, así como también al conjunto de actitudes y comportamientos del fotógrafo y del espectador.

Por ello, hablar de fotografía no sólo implica hacer una distinción entre oficios, referentes, motivos, usos y funciones sino relacionar todos estos aspectos entre sí

¹⁹³ Véase, Peter Burke, Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, pág., 67

¹⁹⁵ *Ibíd.*

para que el valor atribuido sea más completo al considerar todas y cada una de las necesidades que esta cubriendo.

De esta manera, considerar a la fotografía como un **acervo visual** mediante el cual los sujetos sociales pueden observar y aprehender conocimientos sobre comportamientos sociales no es errado, ya que la fotografía, tal como reflexiona Bourdieu, permite a la sociedad preservar la imagen de su especie y al mismo tiempo lanzar un mensaje, guardar un dolor o una alegría, conservar la belleza, comprobar la existencia, intuir una verdad, justificar acciones, sostener argumentos, probar lo sucedido o contribuir a la concepción de una forma de ser y estar en el mundo.¹⁹⁶

Por lo anterior, en esta investigación la fotografía será definida por su incidencia en lo social considerando los alcances y fines que como herramienta gráfica le fueron atribuidos desde el inicio. Dicha concepción será descubierta a través de la realización de un análisis fotográfico en donde el conjunto de contextos culturales, históricos, políticos y sociales serán considerados, permitiendo no sólo concebirla como un objeto de arte o un documento histórico invaluable sino como una *representación gráfica*¹⁹⁷ que bajo la perspectiva de Gilberto Giménez, juega un papel importante en la formación de imaginarios y consolidación de identidades sociales porque la fotografía vista como el esfuerzo que reintroduce la experiencia de los sujetos en una descripción gráfica para ser mostrada, le otorga al sujeto social que la utiliza, en este caso al investigador, la capacidad de abrazar la unidad de todas las relaciones involucradas en la realización y recepción fotográfica.¹⁹⁸

Es así como la construcción del objeto a investigar, inserto en un marco teórico-metodológico adecuado, deberá considerar la mayoría de las relaciones existentes entre conceptos, actos e interacciones sociales¹⁹⁹ lo cual tendrá como

¹⁹⁶ *Ibíd.*

¹⁹⁷ Gilberto Giménez en el libro *Identidades Sociales*, México, CONACULTA, 2009, define a las representaciones sociales como aquello que está socialmente contextualizado e internamente estructurado debido a que son construcciones sociocognitivas, es decir, formas de conocimiento socialmente elaboradas, compartidas y orientadas a la práctica, contribuyendo en todo momento a la construcción de una realidad común a un conjunto social. (Gimenez, 2009, pág. 33)

¹⁹⁸ Bourdieu, 2003. Op., cit.

¹⁹⁹ Suárez, 2008. Op., cit.

consecuencia que la fotografía cobre un significado particular pero abierto, tal como anteriormente referimos al considerar las reflexiones de Umberto Eco.

En la práctica fotográfica no es solamente el individuo sino la sociedad o determinado grupo quien tiene la capacidad de establecer lo que es y no es susceptible de ser fotografiado e interpretado, y es esta determinación lo que da pie a la existencia de filtros sociales²⁰⁰ que son los que a su vez van a conferir sentido y valor al grupo que los establezca como normas del quehacer fotográfico.

En consecuencia, es importante señalar que el valor asignado al trabajo fotográfico de Lola Álvarez Bravo fue atribuido por el círculo más cercano a ella, en tiempo y espacio, es decir, el medio artístico e intelectual del México posrevolucionario,²⁰¹ razón por la cual, no es equivocado pensar que los trabajos de Paul Strand, Tina Modotti, Edward Weston, Manuel Álvarez Bravo, María Izquierdo y la plástica mexicana en general fueron de gran inspiración, en términos discursivos, para realizar sus fotografías:

...Manuel y Lola Álvarez Bravo fotografiaron espacios habitados por el hombre, vividos; no idealizaron, como tantos otros antes y después, los rostros indígenas y las actitudes seculares de los campesinos, ni reivindicaron elementos fácilmente folklorizables de los ritos religiosos del México profundo. Como los pintores, los músicos y los poetas de su generación (con quienes se relacionaron muy rápidamente a su retorno a la ciudad de México en 1927), encontraron su materia estética ahí donde anteriormente solo se veía suciedad y pobreza.²⁰²

Olivier Debroye, considerado crítico, curador, historiador del arte, cineasta y novelista, fue un personaje importante en la recuperación del archivo fotográfico de Lola Álvarez Bravo asegurando que la obra en su totalidad contiene fotografías de tinte etnológico en donde se muestran personajes sorprendidos, dejando

²⁰⁰ Llamaré filtros sociales a todo velo estético, ideológico y prejuicios sociales que se puedan y deban considerar al reflexionar sobre lo fotográfico: referente, fotógrafo, espectador.

²⁰¹ Carlos Monsiváis., Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México. México, Ediciones Era, 2012.

²⁰² *Ibíd.*, pág., 18.

entrever escenas de encanto y nostalgia que no disfrazan, ocultan ni mucho menos enaltecen la condición del retratado.²⁰³

En este sentido, considerando las reflexiones de Gilberto Gimenez sobre la identidad, se considerará a la fotografía como una representación gráfica que sirve como un marco referencial de percepción y de interpretación de la realidad que a su vez define la identidad de los grupos sociales debido a que el referente fotográfico ofrece guías de comportamiento y práctica sociales a los espectadores²⁰⁴.

De esta manera, el valor que le ha sido atribuido socialmente a la fotografía será el encargado de asignarle usos y funciones determinados los cuales deberá ejercer con toda su fuerza simbólica sobre lo social. Por esa razón, la reflexión subsecuente tiene como propósito mostrar el vínculo existente entre la fotografía y la sociedad mexicana que, como resultado de la atribución de ciertos significados y valores, ha servido para arraigar cierta idea de lo mexicano, tal como se puede observar en la fotografía de Paul Strand intitulada *Young Woman and Boy*, que de acuerdo a Kippner James, es una imagen que rechaza el retrato de las personas y los paisajes amplios que se hacían del México pintoresco de magueyes, sarapes y sombreros las cuales no hacen más que ocultar la realidad que abraza a México en los años de la posrevolución.



Paul Strand, *Young woman and boy*, Toluca¹

²⁰³ Olivier Debroise., *Lola Álvarez Bravo. In her own light*. Arizona, Center for Creative Photography | The University of Arizona, 1994. Pág., 16.

²⁰⁴ Giménez., 2008. Op. cit., pág. 33

2.2 Imaginarios e identidades sociales: breve esbozo histórico de la fotografía en México

El imaginario, tal como Blanca Solares afirma en el ensayo *Aproximaciones a la noción del imaginario*²⁰⁵, es la dimensión constitutiva del ser que como introyección operativa permite a los sujetos sociales “reelaborar o crear una nueva forma de las conminaciones histórico-sociales dadas”²⁰⁶. Es decir, al interactuar constantemente con signos y símbolos, el imaginario alude en los sujetos sociales producciones mentales las cuales, a través de imágenes, dan lugar a referentes imágéticos coherentes y dinámicos forjados sobre la base de una dimensión simbólica establecida histórica y socialmente:

El imaginario es inseparable de las obras mentales y materiales que sirven a cada conciencia para construir el sentido de la vida, de sus acciones y de sus experiencias coloradas de determinaciones personales e histórico-concretas. Desde esta perspectiva, las imágenes simbólicas visuales y/o lingüísticas contribuyen a enriquecer las representaciones del mundo y elaborar, simultáneamente, la identidad del Yo.²⁰⁷

Esta base simbólica, afirma Solares, se puede encontrar ubicada en posturas como las de Hubert Védrine, quien afirma que el imaginario, es: “un mundo de creencias, ideas, mitos, ideologías, en las que se sumerge cada individuo y civilización por tradición.”²⁰⁸

En consecuencia, cuando Gilberto Giménez asegura que la biografía de un sujeto social guía y consolida una visión del mundo, no hace más que referirse a que dicha biografía, al enfrentarse con representaciones sociales como la fotografía, permite la existencia de una relación simbiótica entre identidad e imaginarios colectivos que cobran sentido y se cristalizan en las distintas formas de ser y estar en el mundo, dando lugar a la existencia del ejercicio de diferenciación entre un ellos y un nosotros.

²⁰⁵ Solares (2006). Op. cit.

²⁰⁶ *Ibíd.*, pág., 132.

²⁰⁷ *Ibíd.*, pág., 137.

²⁰⁸ *Ibíd.*, pág., 133.

Para Giménez, la función principal de la identidad, entendida por sus límites y no sólo por el contenido cultural, es marcar fronteras entre un 'nosotros' y los 'otros' a través de una constelación de rasgos distintivos obtenidos de un intercambio simbólico y sobre todo cotidiano.

Por lo tanto, la identidad como un atributo relacional entre actores sociales, puede ser concebida como una apropiación de repertorios culturales que definen y establecen diferencias específicas, lo que en términos interaccionistas permite la existencia de una "identidad espejo", es decir, saber 'como nos vemos y como nos ven', lo cual en fotografía puede ser considerado como parte importante en el proceso de auto-afirmación, reconocimiento o rechazo de la identidad por parte del sujeto social inmerso en dicha interacción²⁰⁹.

En ese sentido, antes de comenzar con el esbozo histórico de la fotografía en México es necesario saber que la identidad, en palabras de Gilberto Giménez, contempla dos elementos: la identidad individual y la identidad colectiva. Distinción que metodológicamente será útil para conocer más sobre el proceso creador de la fotografía en la figura de Lola Álvarez Bravo y sobre el proceso de interpretación de su trabajo fotográfico desde distintas perspectivas.

Cabe señalar que dicha distinción, entre la identidad individual y colectiva en términos de lo Giménez plantea, implica que esta identidad sea, en un primer momento, aquello que en el proceso de realización fotográfica contempla aspectos biográficos que potencializan y motivan ciertas tomas fotográficas (identidad individual).

Mientras que, en un segundo momento, en el acto de interpretación (identidad colectiva), la fotografía como representación gráfica y unidad distintiva, interactiva y compartida entre los sujetos, catalice un proceso de identificación a través del reconocimiento o la negación de lo que se está observando en la imagen, es decir, se encaminará hacia la reafirmación o negación de esos imaginarios colectivos ya constituidos.

Por eso, cuando los primeros fotógrafos, que en 1839 se encontraban interesados en retratar todo lo que había frente a sus ojos, no advertían que esta

²⁰⁹ Giménez, Op. cit.

herramienta gráfica tuviera la capacidad de, además de reflejar con lujo de detalle lo que se consideraba en ese entonces como real, influyera directamente en su construcción.

La fotografía adquirió paulatinamente cualidades significativas en la vida social mexicana como producción simbólica, sostén de discursos políticos y materialización de ideologías sociales, pues la llegada del medio fotográfico implicó la exhibición de diferencias entre lo público, lo privado, lo bello, lo feo, lo tradicional, lo moderno, etcétera; y eso no sólo ayudó en la conservación y democratización de imágenes como documentos históricos sino también como una forma de expresión sociocultural.

En consecuencia, el esbozo histórico de la fotografía en México que aquí se pretende realizar, busca resaltar dos momentos de importancia considerable en la constitución de la fotografía como el resultado de las relaciones que se han ido tejiendo entre la imagen fotográfica, el realizador y el espectador: el acto de creación y el acto de recepción.

Las fotografías realizadas en y sobre México, son la génesis de un archivo visual que muestra más de una versión sobre los cambios históricos existentes y que, en palabras de Carlos Monsiváis²¹⁰, pueden ser clasificadas como parte de la historia oficial y no oficial del país, pero que a los ojos de John Berger²¹¹, son sólo distintos *modos de ver*:

Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de vistas posibles.²¹²

Por otra parte y no menos importante, la faceta artística de la fotografía que se desarrolló un poco más tarde, refiere a la creación y no a la simple reproducción de una imagen de lo que se considera real, es decir, la fotografía como arte es

²¹⁰ Carlos Monsiváis, 2012. Op. cit.

²¹¹ John Berger, *Modos de ver.*, Barcelona, Gustavo Gili., 2000.

²¹² *Ibíd.*

denominada así, debido a que satisface criterios técnicos y estéticos establecidos socialmente como ya se ha visto anteriormente.

La fotografía en México ha jugado un papel importante porque brinda posibilidades relacionadas con el registro histórico pero que además contempla que la creación de imágenes conjuga intenciones estéticas y hazañas técnicas²¹³. Por lo tanto, el esbozo histórico de la fotografía en México en esta investigación, incluye y prioriza dos facetas de la fotografía (la documental y la artística) y a partir de dicha reflexión, se abre el camino a la construcción de una historia de la fotografía en México que no deja de considerar a la fotografía como parte importante en la formación de la cultura visual que hace más que sólo mostrar la imagen de los cambios históricos de un país como México y sus habitantes.

2.2.1 Primeras impresiones

A diferencia de otras tecnologías que se presentaron ante la sociedad a mediados del siglo XIX, el daguerrotipo y después la cámara fotográfica fueron aceptados rápidamente en la cotidianidad del mexicano, no sólo porque era un instrumento que podía trasladarse con cierta facilidad de un lado a otro (a diferencia de la imprenta), sino porque se volvió parte fundamental de las necesidades sociales para mantenerse informado y eternizarse en el tiempo.

Desde el año 1839, fecha en que el primer daguerrotipo llegó a México, lo fotográfico no ha dejado de estar relacionado con la formación de identidades²¹⁴ y mucho menos con la creación y mantenimiento de un archivo visual, en el cual se pueden encontrar tipos fisionómicos, paisajes característicos, monumentos emblemáticos o tradiciones representativas que, incluso actualmente, siguen aportando elementos para definir lo mexicano, concepto entendido desde la óptica de Giménez, como aquello que es parte de una comunidad política imaginada sin hacer énfasis entre dicotomías tradicionales que distinguen entre nación política y nación cultural²¹⁵.

²¹³ Bourdieu, 2003. Op. cit.

²¹⁴ John Mraz., *México en sus imágenes.*, México, CONACULTA, 2014.

²¹⁵ Giménez, 2009. Op. cit., pág., 101.

Estas imágenes que definen lo mexicano paulatinamente se han consolidado hoy en día, como referentes imágéticos que invitan a la reconstrucción y también al cuestionamiento de eventos históricos, ideológicos, éticos y estéticos que asignan a México la cualidad de una nación plural, pero con ciertas particularidades que aún no han sido descubiertas.

La narrativa visual mexicana comenzó a formarse gracias al ejercicio experimental de la técnica fotográfica en cuanto a la producción de retratos, lo cual dio paso al establecimiento de estudios fotográficos que empezaron a ser parte importante en la formalización del oficio de fotógrafo.

Por esa razón, en los estudios fotográficos constituidos como empresas familiares se heredaban los conocimientos y las habilidades técnicas fotográficas que satisfacían a altos precios la necesidad de culto a la imagen propia y de ajenos.

Los sujetos retratados se convertían en héroes personales mientras otros simplemente adquirirían el valor simbólico suficiente para posicionarse como iconos dentro de la cultura popular. Motivo suficiente para que el fenómeno del retrato se consolidara rápidamente como el *arte de la representación*²¹⁶ ya que, como asegura Olivier Debrouse, en las sesiones fotográficas se utilizaba todo tipo de recursos para enaltecer su personalidad llegando muchas veces a exagerar o disfrazar la identidad del sujeto que deseaba inmortalizarse en imagen²¹⁷.

En 1855, los usos sociales se diversificaron bajo medidas consideradas de vanguardia. La fotografía comenzó a ser parte de mecanismos de control principalmente para la identificación de reos, sin olvidar el listado que Sergio González Rodríguez²¹⁸ encontró con los datos clínicos y los retratos de mujeres galantes de la Ciudad de México en 1865, cuyo objetivo era vigilar el ejercicio de la prostitución y en especial, generar un método de prevención de enfermedades venéreas.²¹⁹

²¹⁶ Debrouse, 2005. Op. cit.

²¹⁷ Esta reflexión se menciona al inicio de la reflexión sobre el tránsito que hubo de la antropología visual a la sociología visual. Ver, capítulo I.

²¹⁸ Sergio González Rodríguez, Lola Álvarez Bravo: La luz en el espejo, NEXOS, octubre 1993 [En línea]

²¹⁹ *Ibíd.*, págs., 69-75.

En ese sentido fue como el uso sistemático de la fotografía se convirtió en una forma de control debido a la influencia de las necesidades políticas, informativas, de registro y mediáticas.

Arturo Aguilar Ochoa, en el libro intitulado *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*²²⁰, afirma que la realización de fotografías durante el Segundo Imperio se vio motivada por un interés comercial y de divulgación política porque era de mayor utilidad para propagar información visual pues el lenguaje fotográfico era mayormente accesible.

Asimismo, la fotografía, que inevitablemente se encontraba relacionada con el régimen e ideología política, se fue perfilando como instrumento predominante y completamente intencionado que permitió la comercialización y difusión de la imagen de Maximiliano y Carlota, dotándolos con posibilidades de difundir un protocolo imperial que reafirmaba su poder y certificaba ciertas actitudes sociales:

Entre 1864 y 1867 ocurre lo que podríamos llamar el primer boom de la fotografía en México; se inauguran en la ciudad de México más de veinte estudios dedicados a la producción de tarjetas de visita y de tarjetas 'imperiales'. Esta repentina explosión se debe a una particular situación política: la instauración del estricto protocolo imperial que significó reafirmar las actitudes sociales, actos de representación en los que la fotografía tendría una función determinante.²²¹

Además del periodo de Maximiliano y Carlota, otro periodo de importancia en México es el que refiere a la relación de la fotografía con el régimen político de Porfirio Díaz, tal como nos menciona a continuación Anita Brenner:

Se exhibió toda clase de pruebas de cultura y prosperidad: el enorme túnel del drenaje que había librado a la capital de inundaciones del valle...la oficina de correos estilo Renacimiento y muchos otros impresionantes edificios de gobierno... las luces eléctricas en las principales ciudades...tranvías, teléfonos, el sistema de telégrafo nacional, los puntuales ferrocarriles... los cuatro puertos dragados y adaptados para el

²²⁰ Arturo Aguilar., *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano.*, México, UNAM. 1996.

²²¹ Debrose, 2005. Op. cit., pág., 53.

comercio marítimo... las industrias – textiles, fundiciones, acero, papel... el teatro de ópera de mármol italiano...²²²

Como se puede observar, la imagen fotográfica en el periodo de Porfirio Díaz jugó un papel importante distinto al que jugó durante el Segundo Imperio, ya que como símbolo de avance tecnológico y prueba de cambios o progreso permitió dar muestras de vanguardia motivando la creación de celebridades y símbolos nacionales.

Es en este sentido que la producción fotográfica no podía concebirse separada de una ideología predominante pero, como bien se ha demostrado, no puede ser vista sólo como una herramienta que refleja el espíritu de una época pues como instrumento de poder, esta se ve motivada por los intereses de quien la práctica, sesgando así la realidad de la que proviene.

Por ejemplo, con la fotografía del porfiriato se consolidaron aspectos como el exotismo y el folclorismo mexicano, contrastando las diferencias entre el ámbito público y privado principalmente en lo relacionado al avance técnico, arquitectónico, social, etcétera, tal como se puede leer a continuación:

José Limantour mira desde lo alto de una construcción, con la cabeza protegida del sol tropical por la sombrilla que un ayudante sostiene mientras inaugura las obras públicas que canalizan el agua de Xochimilco a la ciudad de México... Aquí Limantour y otros hombres – con trajes negros de tres piezas, camisas de cuello duro y corbatas, por completo inapropiados para el calor de primavera – están de pie por encima y aparte los trabajadores mexicanos que, con sombrero y ropa de trabajo los miran desde abajo.²²³

La influencia que tiene el contexto político-nacional en la realización fotográfica es indudable, por lo tanto, es pertinente mencionar que desde su llegada a México hasta el periodo de Porfirio Díaz, ésta se presentó inconscientemente como extensión de la memoria individual y social, es decir, como medio gráfico que permitía la hazaña estética, la manipulación técnica, el sostenimiento de discursos

²²² Anita Brenner, *La revolución en blanco y negro: la historia de la Revolución Mexicana entre 1910 y 1942*. México, FCE., 1985, pág., 19.

²²³ Mraz, 2014. Op. cit., pág. 86.

ideológicos pero sobre todo, como prueba científica, acción política y documentación histórica.

Por ejemplo, cuando en tiempos de Porfirio Díaz, el régimen se proponía corregir errores de la opinión pública y mundial respecto a la política y a la sociedad mexicana, la fotografía como herramienta gráfica jugó un papel importante en la creación, consolidación y el mantenimiento de un imaginario social a partir de la representación imagética de tipos mexicanos.

La reputación de México como territorio inestable, sin ley, gobernado por aborígenes que se rehusaban a respetar las reglas y el dominio colonial, dificultó la entrada de la inversión extranjera necesaria para construir una infraestructura. Remodelar la imagen del país era una precondition indispensable del desarrollo económico, así que el régimen de Porfirio Díaz emprendió un bien financiado proceso para corregir los errores de la opinión mundial respecto al clima, la política y la sociedad mexicana.²²⁴

Por lo tanto, a pesar del énfasis en la utilización de la fotografía como muestra mediática, otras producciones fotográficas como el retrato, la imagen histórica, la fotografía de guerra, el fotoperiodismo y la fotografía artística se fueron gestando como géneros que en nada satisfacían los intereses de la fotografía del régimen.

La creación, consolidación y mantenimiento de un acervo visual que se conformara por retratos personales, de celebridades públicas y políticas, así como también de científicos, vendedores, aguadores, escribanos, lavanderas, etcétera, comenzó a ser una tarea importante en la que el capital visual trazaba los límites la mexicanidad.

Durante el porfiriato la fotografía se desarrolló como la posibilidad de consolidar entre la nación y el contexto internacional un motivo de identificación que por ejemplo, nos dice John Mraz, apoyada en las premisas políticas, atraía inversión extranjera y fomentaba el turismo.

El ferrocarril y la fotografía estuvieron entre los principales protagonistas tecnológicos del siglo XIX y fueron los actores principales de la nueva narrativa destinada a difundir una nación moderna...Las fotografía que captaron artistas invitados como William Henry Jackson, así como

²²⁴ Brenner, 1985. Op. cit.

aventureros vagabundos como C.B. Waite y Winfield Scott aparecieron en una amplia variedad de medios de comunicación, entre ellos las revistas ilustradas dirigidas a la burguesía mexicana (El Mundo Ilustrado) a inversionistas y turistas extranjeros potenciales (Modern Mexico), guías turísticas (Terry's Guide to Mexico), álbumes fotográficos y tarjetas postales.²²⁵

Sin embargo, con la fotografía del porfiriato, las distinciones entre futuro y pasado, comenzaron a tener tintes clasistas y se comenzó a preferir, de manera explícita, que la fotografía fuera la herramienta que embelleciera el entendido paisaje natural y social mexicano²²⁶.

De esta manera, se rechazó toda producción de imágenes acerca de la pobreza o cualquier cosa que contraviniera los logros del régimen. El porfiriato dejó de volcar la mirada fotográfica únicamente sobre el titular del poder político, como sucediera con Maximiliano y Carlota y las fotografías de la corte imperial, y buscó que, bajo la premisa de orden y progreso, se retratarán monumentos arquitectónicos y, en vías de construir una visión acerca de lo mexicano, algunas tipificaciones sociales.

Por ejemplo, Antíoco Cruces y Luis Campa, fundadores de la empresa de las tarjetas de visita, son un referente importante porque formaron parte en la propagación del ideario de la mexicanidad, permitido y buscado, durante el porfiriato, ya que, en sus fotografías, construían escenas y ponían especial atención en el lenguaje corporal o en la actitud y vestimenta del retratado.

...las tarjetas también deshumanizaban a los de abajo; los clasificaba de acuerdo con las teorías sociales seudocientíficas positivistas contemporáneas, que naturalizaban las diferencias de clase. Las tarjetas de tipos pasaban por alto a los grupos de trabajadores urbanos más numerosos, mostraban en su lugar lo más colorido de los oficios callejeros en entornos convenientemente diseñados. La representación de los tipos

²²⁵ Mraz., 2014. Op. cit., pág., 61.

²²⁶ Lo que posteriormente, analistas como Lourdes Grobet desde una postura crítica denominaría como fotografía paternalista o folclorista.

nacionales de Cruces y Campa conservaba los aspectos únicos de una cultura en proceso de modernización...²²⁷

Con retratos como los de Cruces y Campa, la identidad individual fue encubierta por una máscara clasista y de promoción cultural que bajo un esquema de representación generalizó, debido a sus ventas masivas, cierto tipo social mexicano, pues lo que Porfirio Díaz o más bien la ideología porfirista buscaba, a través de la fotografía, era mostrar que el porfiriato estaba en pleno auge y requería de imágenes que atestiguaran el ostentoso progreso que se estaba llevando a cabo en el país.²²⁸



Cruces y Campa
Familia, retrato
México, 1870²²⁹



Cruces y Campa
Mujer muele nixtamal
México, 1870²³⁰

Sin embargo, a pesar de la diferencia que las fotografías de Cruces y Campa representaban para la sociedad mexicana ésta pudo acceder (debido a las mejoras técnicas y a la reducción de costos en la compra de un aparato fotográfico) paulatinamente al mundo de lo fotográfico, adquiriendo el papel de espectadores pero también de creadores de su propia realidad mediante imágenes, lo cual, orilló

²²⁷ Mraz., 2014. Op. cit., pág. 56.

²²⁸ *Ibíd.*, pág., 73.

²²⁹ Imagen tomada de internet. URL: <http://sinafo.inah.gob.mx/cruces-y-campa-2/>

²³⁰ Imagen tomada de internet. URL: <http://sinafo.inah.gob.mx/cruces-y-campa-2/>

a la fotografía a consolidarse como medio de imposición, resistencia y redefinición de la identidad del mexicano, en contraste con lo que fotografías como las de Cruces y Campa, es decir, como herramienta gráfica se posiciono rápidamente como un medio de expresión, comunicación, conocimiento y acción social.

Lo que el régimen porfirista ambicionó en términos de la realización y difusión fotográfica era una imagen positiva y optimista de México comenzó a ser un poco problemática debido a que imágenes como las de Cruces y Campa no correspondían con la realidad de todas la cosas y sobre todos, debido a que su capacidad de reproducción mecánica permitía que la miseria en que vivían muchos mexicanos se documentará fácilmente y se publicitara en el país y en el exterior.²³¹

Cruces y Campa, como realizadores de fotografías que cumplían con las expectativas planteadas por el régimen de Porfirio Díaz, se encontraban más empáticos con las peticiones gubernamentales, sin embargo, esto no sucedió con la realización fotográfica a través de la mirada extranjera.

Fotografías como las de Désire Charnay desnudaban y difundían la realidad mexicana, incluso mostraban cierto hiperrealismo, ya que, desde la óptica de Mraz, sus fotografías presentaban ante ojos mexicanos y extranjeros una visión distinta de las cosas que ellos querían que se presentaran.

...los retratos que hizo Charnay de los desposeídos resultaron menos aceptables, y ejemplificaron las diferencias fundamentales entre el modo en que los mexicanos y los extranjeros retrataban a estos individuos... Parece que el público mexicano no se reconoció en ellas, pues las ventas no fueron lo que se esperaba...²³²

Désire Charnay es reconocido por ser uno de los pioneros de la fotografía arqueológica en México pero, tal como menciona Marz, produjo un álbum de tipos mexicanos, en el cual el público mexicano no quiso reconocerse pues la cámara registró con detalles demasiados claros, los cuerpos y el pelo sin lavar y las vestimentas sucias y andrajosas de individuos²³³, es decir, se veía en ellas todo lo contrario a lo que el régimen buscaba.

²³¹ *Ibíd.*, pág., 55

²³² Mraz., 2014. *Op.*, cit., pág. 60.

²³³ *Ibíd.*, pág., 60.

Tal situación llevo a que la fotografía comenzará a cobrar mayor relevancia como medio de difusión y persuasión de la imagen real/verdadera de cosas y personas. Así, comenzó a jugar un papel importante en términos de la construcción y el mantenimiento del imaginario social mexicano en el que cualquier sujeto era capaz de reconocerse o no.

Cuando fotógrafos extranjeros, como Desiré Charnay, contribuyeron a la realización, propagación y comercialización de postales, la fotografía sirvió como una forma de reflejar la mexicano.

La mirada extranjera se ocupaba de retratar el arte popular, la vida cotidiana, los trajes típicos y muchos paisajes naturales, es decir, toda su producción fotográfica no correspondía con la ideología predominante, lo cual resultó incómodo. Fue en ese momento cuando la realización fotográfica dio un giro de 360 grados:

La ley que reglamenta el uso de cámaras en México fue originada seguramente a causa de los turistas inconscientes que sonriendo tomaban fotografías, aparentemente con el propósito de probar que México es una país sucio, infestado de pordioseros y ladrones... Al fotógrafo que demuestra cierto grado de cortesía y respeto, que solamente quiere fotografiar el hermoso paisaje, los edificios pintorescos, el fascinante material humano, no se le ponen trabas en su camino. El gobierno no pondrá dificultades para que usted retrate a los característicos vendedores ambulantes que tanto abundan en toda la República, ni objetará que usted fotografíe los mercados, los burros con sus pesadas cargas, los jardines y mercados de flores, y los edificios públicos (excepto, naturalmente, cuarteles, fuertes o reservas militares).²³⁴

La definición gráfica de un país no era ya solamente tarea del régimen político, sino que empezó a estar en manos de la multiplicidad de actores que debido a los avances tecnológicos permitía que la realización fotográfica estuviera más al alcance.

De esta manera, nativos y extranjeros aportaban una multiplicidad de perspectivas y motivos de realización fotografía cuyo tema central era todo aquello

²³⁴ Witmore Eugene, *Fotografía en México.*, Alquimia, 2004., págs., 38-39

relacionado con México y no sólo con el régimen, dotando a la historia de una nación en construcción e mayores elementos para su comprensión.

Se sepa o no, se exprese adecuadamente o no, este deseo social de una fotografía a-la-caza-o-captura-de-la-esencia-mexicana aparece casi desde el principio, transcurridos el primer azoro y la primera delectación ante las maravillas de una nueva técnica.²³⁵

En este sentido, mientras algunas fotografías de Desiré Charnay²³⁶ y de Guillermo Kahlo²³⁷ se volvieron un eco de la belleza arqueológica y arquitectónica de México, otras se volvieron un punto de comparación entre el pasado y el presente de un país en construcción, sustentado principalmente por la transformación de los elementos que lo mostraban como un país con un retraso tecnológico y social.

Fue así que la imagen-idea de México, comenzó a construirse y a volverse posible gracias a la publicación de imágenes en diarios informativos aunado a la producción de postales y libros que fueron realizados con fotografías de Guillermo Kahlo, Hugo Brehme²³⁸, Henry Jackson²³⁹, Charles B. Waite²⁴⁰, quienes perseguían un claro objetivo: mostrar una sociedad estable y progresista, relajada y armoniosa en su merecido bienestar, pero no indiferente a los menos favorecidos²⁴¹ es decir, se pretendía ser incluyentes y políticamente correctos a raíz de las polémicas que se había presentado, en particular con casos como el archivo de Desiré Charnay.

Sin embargo, el advenimiento de revueltas sociales, que a nivel ideológico encontraron su mayor expresión en la Revolución Mexicana, le dieron un vuelco más a la producción fotográfica, en términos de la consolidación de un oficio y una manera distinta de producir fotografías.

²³⁵ Monsiváis, 2012. Op. cit., pág., 11.

²³⁶ Fotógrafo francés, reconocido por realizar fotografías de ruinas de antiguas civilizaciones precolombinas en México. <http://www.sanildefonso.org.mx/expos/memoriarevelada/>

²³⁷ Reconocido fotógrafo de arquitectura residente en México y padre de Frida Kahlo.

²³⁸ Fotógrafo alemán, residente en México. Reconocido por “una mirada pictorialista y fabuladora del paisaje y monumentos de país” (<http://sinafo.inah.gob.mx/hugo-brehme/>)

²³⁹ Fotógrafo estadounidense (1843 – 1942) reconocido por fotografías realizadas en Yellowstone y algunas postales realizadas en México, las cuales fueron referentes importantes para la promoción turística del país.

²⁴⁰ Fotógrafo norteamericano que en 1896 decide residir en México, contribuyendo a la memoria histórica de inicios del siglo XX. http://academiasancarlos.unam.mx/exp2016_waite%202.html

²⁴¹ Mraz., 2014. Op. cit., pág., 83.

2.2.2 Fotoperiodismo en México

En el periodo que antecede a la Revolución mexicana, la fotografía cobró una fuerza inimaginable como prueba de lo real y muestra de progreso pero también como registro histórico e informativo de acontecimientos que sucedían en la escena nacional, motivo por el cual, la consolidación de un oficio y una forma particular de hacer fotografía fue posible.

En la caminata que Francisco I. Madero realizó en la Ciudad de México, recuerda Debroise²⁴², las calles se encontraban abarrotadas, y entre tanta gente había muchos fotógrafos que servían a medios locales e internacionales para ilustrar las noticias en los periódicos.

Esta masa de imágenes fueron hechas tanto por fotógrafos de noticieros, como parte de su trabajo, como por individuos que eran, o bien, participantes, o bien, espectadores, y tenía un interés específico en lo que estaba ocurriendo (...) Los periodistas no eran ‘artistas’ sino simples fotógrafos ganándose la vida; algunos de ellos no tenían la menor idea de que sus imágenes iban a ser reproducidas.²⁴³

Uno de los personajes más importante en la escena de la fotografía en México y del fotoperiodismo durante la Revolución Mexicana es Agustín Casasola, un personaje acomodado que se frecuentaba con gente importante. Activista y amante de la fotografía en todos sus aspectos, tenía “buen ojo” y buen carisma, recuerda Monsiváis, de tal manera que conseguir que la historia oficial se detuviera y posará ante su cámara le fue fácil.

Casasola, fue fotógrafo oficial de Porfirio Díaz, fundó la Agencia Fotográfica Mexicana (AFM) y su mayor deseo en tiempos revolucionarios era cubrir el movimiento en su totalidad, trabajó en periódicos como El imparcial además de ser uno de los primeros en organizar una protesta por la muerte de un fotógrafo de apellido Rivera.²⁴⁴

Debido a esto, las fotografías del Archivo Casasola comenzaron a ser consideradas como un referente para los que no vivieron en carne propia la Revolución Mexicana ya que sus imágenes mostraban las consecuencias de un

²⁴² Debroise, 2005. Op. cit.

²⁴³ Ibid. pág. 206.

²⁴⁴ Monsiváis, 2012. Op., cit.

conflicto político armado presentando moralejas, lecciones de historia bajo los intereses estatales y de la pequeña burguesía, como recuerda Carlos Monsiváis.

Usted ya las conoce: unos zapatistas con expresión indescifrable desayunan en el palacio porfirista de Sanborns / una soldadera nos mira desde un tren / un fusilable atiende con meditado desprecio o refinada ironía al pelóton / Zapata y Villa se acomodan en las sillas del Poder...²⁴⁵

Las imágenes del Archivo Casasola, afirma Monsiváis, retratan con un toque sentimentalista el imaginario colectivo y la memoria histórica del mexicano desde la perspectiva institucional transformándose así en la historia gráfica oficial de momentos históricos tan importantes como la Revolución Mexicana, en donde, reflexiona Monsiváis, el problema reside, no en su valor histórico sino en el vuelco interpretativo que la fotografía obtuvo como principal referente historiográfico del conflicto armado.

La interpretación persistente de esas fotos selectas de Casasola es parte de la alquimia institucional que convierte una revolución en un desfile de motivos idiosincrásicos. Se esfuma la violencia o se vuelve parte de un álbum familiar: en tanto que hecho de armas, a la Revolución mexicana sólo le queda el camino del primitivismo filmable.²⁴⁶

En consecuencia, la alquimia institucional es lo que hierde históricamente a la fotografía y, afirma Monsiváis, es porque como medio político fue trazando el límite polémico en términos de la diferenciación tan clásica entre fotografía que refiere a la verdad y a la ficción, ya que como, dice Monsiváis, un fusilamiento tantas veces visto deviene en irreal, abstrayendo el sentido de las fotografías volviéndolas carteles coleccionables de un acontecimiento histórico, cambiando su significado y sentido social.²⁴⁷

Estos soldados acuden a una zona sagrada para incurrir en profanación y, luego desaparecer sin remedio. La soldadera en el tren: la mujer también participó en la Revolución. ¡Qué sorpresa la suya de verse arrastrada a una conflagración por el amor a un hombre o por las migraciones de su pueblo! Villa entra a caballo a Torreón: para ser caudillo se precisa una capacidad

²⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 20.

²⁴⁶ *Ibíd.*, pág., 21.

²⁴⁷ *Ibíd.*

de riesgo personal y de intuición mitológica, en que la valentía sea función de lo pintoresco y la hazaña anticipe el despliegue cinematográfico.²⁴⁸

A pesar de que los comentarios de Monsiváis atiendan más a lo que la fotografía como medio in-formativo (para bien o para mal) que permite la construcción de la memoria colectiva de un país como México, uno de los aspectos rescatables de la producción fotográfica a partir de la Revolución Mexicana, en particular del trabajo de la dinastía Casasola, fue que dotaron a esta herramienta de un sentido documental e histórico cuya fuerza tiene un doble impacto, ya que informa y conmueve.

La riqueza informativa y el valor histórico de la época el trabajo de Casasola sirvió de referente para que la consolidación de una profesión se desarrollara en dos aspectos: el primero es el que corresponde a lo que se presenta como oficial, por ejemplo, en tiempos de la Revolución, Casasola era fotógrafo de Porfirio Díaz y participaba en periódicos considerados como voceros del régimen.

El segundo, que coincide más con lo que fotógrafos como Nacho López²⁴⁹, Rodrigo Moya²⁵⁰ e incluso Héctor García²⁵¹ hicieron y que tiene que ver más con la consolidación de una historia gráfica del acontecer cotidiano de la vida en sociedad, la cual, paralela a la historia política oficial se consolidará, como veremos más adelante, como una forma de narrativa visual distinta.

Sin embargo, el salto histórico entre la producción fotográfica de la dinastía de los Casasola y los foto-ensayos de Nacho López no es arbitraria pues esta herramienta comenzó a ser considerada para ilustrar la diferencia que, dentro del ámbito considerado documental, las posibilidades de realización fotográfica rebasan las intenciones técnicas y estéticas del fotógrafo, es decir, los asombros técnicos y los esfuerzos estéticos se distinguían por completo de la realización fotográfica con tintes sociales, en términos de ser considerada como una forma de comunicación, prueba y argumentación.

²⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 21.

²⁴⁹ Fotógrafo mexicano nacido en Tampico (1923 – 1986) reconocido por las series fotográficas que compuso de la vida cotidiana en México. Considerado dentro del ámbito fotoperiodístico. <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/04/13/muestra-en-bellas-artes-rinde-homenaje-nacho-lopez#imagen-1>

²⁵⁰ Fotoperiodista y documentalista originario de Colombia pero reconocido en México por su participación en el cine y en revistas, además de retratar los contrastes y desigualdades sociales durante los años 50 y 60.

²⁵¹ Fotógrafo mexicano (1923 – 2012), discípulo de Manuel Álvarez Bravo y de Gabriel Figueroa.

Por ejemplo, Agustín Casasola y los fotógrafos de la Agencia Fotográfica Mexicana encontraban motivación de realización fotográfica en el deseo de la cobertura de todo el proceso revolucionario desde las filas del régimen, dominaban la técnica fotográfica y poseían un “buen ojo”, como ya lo mencionaba Monsiváis, mientras que Nacho López, buscaba capturar momentos desde la misma trinchera, es decir, metafóricamente, a ras del suelo, Casasola capturaba desde arriba, Nacho López lo hacía al mismo nivel que la sociedad en la vida cotidiana.

Finalmente, lo que se rescata de la reflexión sobre el fotoperiodismo en México comparando los motivos y polémicas de realización fotográfica, distinta para los fotógrafos del Archivo Casasola y para Nacho López es que no respondía a criterios técnicos o estéticos, sino a criterios éticos y sociales, lo cual tiene que ver no sólo con la preferencia política o el espíritu de la época en los realizadores, sino con un ejercicio consciente relacionado en todo momento con el periodo posrevolucionario, entendido como un momento de transición y reflexión social, no sólo en el ámbito político de México sino en el ámbito fotográfico y en el artístico.

2.2.3 Renacimiento mexicano

Después de la Revolución Mexicana se divisaban en México etapas de agitada vida política y cultural, en donde, la influencia de José Vasconcelos, al frente de la Secretaría de Educación Pública (SEP), fue imperante en relación a la necesidad de alfabetizar y dinamizar las opciones al alcance de la sociedad para generar y reforzar un nacionalismo cultural.

Lo que se buscaba era concretar los propósitos que el desarrollo político y cultural del país pretendía respondiendo a necesidades de rescate, revaloración y replanteamiento de un México herido por la Revolución mediante la expresión artística y en consecuencia también mediante la fotografía.

Se multiplicaron las manifestaciones y proclamas sobre las artes, la cultura, la política al tiempo que se debatía la naturaleza de la identidad mexicana surgida de la Revolución.²⁵²

En este sentido, la fotografía que transitaba entre el fotoperiodismo, la oficialidad de la historia gráfica y una que otra fotografía cuya narrativa visual mostraba un peso más estético, se transformó en un objeto gráfico con el que se pudiera hacer frente al momento posrevolucionario.

Por ejemplo, cuando Leon Trostki llegó a México, el manifiesto de André Breton se mezcló con manifiestos políticos y peticiones que, desde el círculo artístico, buscaban reformular la idea de lo mexicano. Es así que el llamado Renacimiento Mexicano²⁵³ junto al prestigio del que gozaba el Archivo Casasola como parte de la memoria visual-histórica de un país, estimuló a personajes como Manuel y Lola Álvarez Bravo, Tina Modotti, Edward Weston, Nacho López, Héctor García, Rodrigo Moya a plantear preguntas, respuestas, críticas y demandas sociales mediante la fotografía.

En la posrevolución se despertó en gran parte de los mexicanos un ánimo de no sometimiento a la versión oficial de la historia y, por lo tanto, tales condiciones orillaron a cierta clase política, intelectual y artística del país a replantear las formas de comunicación y expresión social generando cambios.

En consecuencia, la fotografía tuvo la oportunidad de consolidarse como herramienta de expresión social que, tomando como ejemplo a los murales de crítica social, iba en camino de encontrarse mayormente comprometida con la difusión de la información y no con la representación estética a diferencia de las imágenes realizadas durante el periodo revolucionario del Archivo Casasola.

Dicha influencia artística del muralismo en la fotografía se reflejó y fue reflejada en dos formas de representación gráfica: la primera, tal como afirma Tina Modotti tuvo relación con la intención de informar, comunicar, conservar pero sobre todo de probar lo que fue a los ojos y criterios del fotógrafo; la segunda, un poco contradictoria a las palabras de Tina, también tenía que ser una fotografía bella.

²⁵² Salvador Albiñana y Horacio Fernández, *La óptica moderna. La fotografía en México entre 1923 y 1940* en Revista Caravelle, 2003., pág., 71.

²⁵³ También conocido como Movimiento Muralista Mexicano, fue un movimiento artístico en donde figuran muralistas como Diego Rivera, Orozco y Siqueiros.

La cercanía de Modotti con los muralistas no sólo fue laboral o afectiva, pues existió una proximidad con ellos en cuanto a su actitud frente a la vida y la percepción de la realidad mexicana, es decir, con el imaginario de los años veinte

Es así como encontramos paralelismos formales y conceptuales entre su fotografía y el muralismo, tales como la representación de la naturaleza y del campo, donde se destaca la presencia de nopales, maíz y magueyes: también aluden a instrumentos de trabajo y a elementos distintivos de sectores populares; hacían aparecer machetes, palas, cananas y sombreros campesinos; finalmente registran escenas populares, fiestas tradicionales, corridos, artesanías y costumbres.²⁵⁴

Por lo tanto, este encuentro de intenciones estéticas de crítica social a través del vínculo que los muralistas y Modotti generaron, tiene relación algunos momentos importantes en la historia de la fotografía en México.

En ese sentido, la última etapa en la historia de la fotografía en México, tal como la he clasificado aquí, corresponden a lo que para Salvador Albiñana y Horacio Fernández²⁵⁵ se denomina la óptica moderna en fotografía.

2.2.4 La óptica moderna

Hugo Brehme fue, para Debroise²⁵⁶, una gran influencia en la consolidación de la fotografía moderna en México. Como representante de la fotografía de paisaje, Brehme, sin dejar de mantener una fuerte relación con el pictorialismo, inspira y despierta la conciencia práctica del realizador fotográfico pero también del espectador.

La fotografía, vinculada a la política de expansión comenzó a ser utilizada para promover el turismo en México, de manera que los paisajistas en sus misiones de reconocimiento geográfico o de propaganda empezaron a cuidar que tales imágenes lucieran técnica y estéticamente bien realizadas, fue así como la fotografía comenzó a ser orillada paulatinamente al terreno del arte.

²⁵⁴ Maricela González Cruz Manjarrez, *Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común* en Anales del Instituto del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 2001.

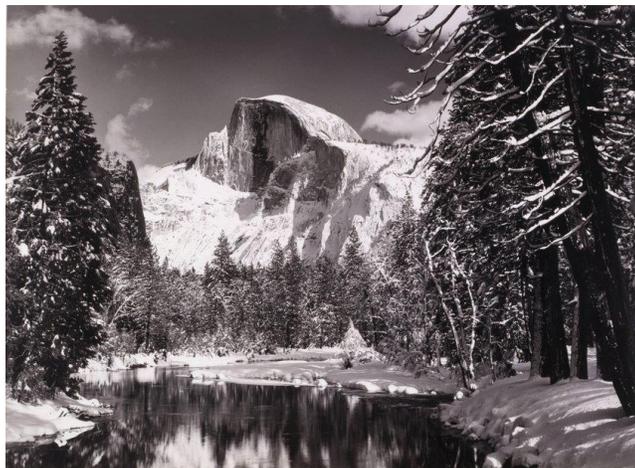
²⁵⁵ Albiñana, Fernández (2003). Op. cit.

²⁵⁶ Debroise, 2005. Op. cit.

La teoría de lo sublime fue (...) esencial para la creación de un arte del paisaje (...) caracterizaba una estética fundada en la motivación de las más turbulentas reacciones de la sensibilidad: inquietud, terror, etcétera (...) la naturaleza se cargaba, así de todos los elementos de la fuerza divina: la desproporción, el desequilibrio entre el hombre y la naturaleza, la incertidumbre, se convertían en factores potentes de una nueva estética fundada en la subjetividad.²⁵⁷

Una vez formalizadas algunas escuelas europeas y estadounidenses, el paisajismo cobró fuerza como uno de los primeros géneros practicados a nivel mundial y en México también, pues en algunas agencias gubernamentales, instituciones científicas o museos los fotógrafos comenzaron a ser solicitados para la elaboración de foto-reportajes acerca de territorios que aún eran desconocidos para ser difundidos y promovidos culturalmente.

Para muchos el paisajismo fotográfico, tal como se puede observar en la fotografía de Ansel Adams, se presentaba como una novedad que aportaba elementos para la construcción de una mitología nacional, a partir de una estética particular que buscaba desembocar en una mayor conciencia territorial y en una exaltación del orgullo nacional, formalizando además una escuela que fue estableciendo sus propios criterios fotográficos.



Ansel Adams, *Winter, Yosemite Valley*, 1938 ²⁵⁸

²⁵⁷ *Ibíd.*, pág., 99.

²⁵⁸ Imagen obtenida de <https://www.sfmoma.org/artwork/41.2989.117>

Hugo Brehme con su libro *México pintoresco* de 1923, Edward Weston y su propuesta de fotografía directa²⁵⁹ con la que buscaba rescatar la esencia de lo mexicano, Tina Modotti, que siguiendo los pasos de su maestro Weston es, según Diego Rivera, más intelectual y más abstracta y Eisenstein con su propuesta de imagen pintoresca y renovada de México forman parte de esta visualización e idealización de México, a través de fotografías.

El fotógrafo alemán Hugo Brehme, quien, a su llegada a México se instaló en Veracruz no dejó de realizar múltiples vistas de la ciudad, el puerto y los pueblos de alrededor. En 1910 ya contaba con un estudio fotográfico que operó a pesar de la Revolución para después en 1911 unirse al equipo de lo que Agustín Casasola fundó como la Agencia Fotográfica Mexicana, siendo partícipe de lo que Debroise denominó la hazaña fotográfica revolucionaria.



Hugo Brehme, *Mil cumbres*
Sinafo-INAH, inv. 372851²⁶⁰

Coleccionista de imágenes que retrataban lo que socialmente era reconocido como mexicano, Brehme en 1923 se decide a publicar un libro con textos en

²⁵⁹ Tendencia y género fotográfico que representa un esfuerzo por realizar fotografías sin manipulación alguna, es decir, “ven su ideal en una descripción de personas y lugares impoluta y realista.” (Ileri de la Peña, *Ética, Poética y Prosaica, ensayos sobre fotografía documental*. México, Siglo XXI, 2008.)

²⁶⁰ Imagen obtenida de <https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1683>

español llamado *México pintoresco*, libro caracterizado por estar dirigido a un público en especial: el artístico; que en palabras de Debroise, se especializó en evadir la crudeza de las imágenes ‘realistas’, antes que afrontarlas.²⁶¹

Lo que le interesa a Brehme es, obviamente, lo sublime y “...lo más sublime que puede ofrecer este país tan rico en hermosos paisajes son sus montañas cubiertas de nieve eterna.”²⁶² Sin embargo, su participación con la fotografía no acaba ahí, también es cierto que realizó retratos de los hermanos Zapata, Emiliano y Eufemio, los cuales fueron reproducidos en los periódicos de la época y sobre todo inspiraron a jóvenes entusiastas y generaciones de artistas como a Diego Rivera, tal como se puede observar en la siguiente pintura:



Diego Rivera, *Paisaje zapatista*, 1915²⁶³

Brehme no solo es considerado por Debroise como el primer fotógrafo de un denominado ‘pictorialismo’ mexicano sino también el primer fotógrafo moderno de México y el último representante de una vieja guardia, de una mirada

²⁶¹ Debroise, 2005. Op., cit.

²⁶² *Ibíd.*, pág., 103.

²⁶³ Paisaje Zapatista pintado en París en 1915 por Diego Rivera. Pintura que capta los elementos de lo que va a ser el nacionalismo de la cultura mexicana con referencias a una identidad nacional, (Debroise, 2005) Imagen tomada de <https://www.artsy.net/artwork/diego-rivera-paisaje-zapatista>

decimonónica²⁶⁴, ya que pronto, con la nueva ola de técnicas y formas de fotografiar²⁶⁵, las imágenes de Brehme quedaron en el olvido, dejando atrás las convenciones que la fotografía de paisaje había establecido y sobre la relación que tenía desde hacía tiempo con la pintura romántica.

Entre el foto-libro de Brehme, un ejemplo de fotografía pintoresca ya desde el mismo título y al que se puede colocar la abusiva etiqueta de <<pictorialista>>, y el de Brenner, aparecido cuando la fotografía ya estaba determinada por las actualidades del periodismo, se desarrolló la fotografía moderna en México. Un historia cuyo recorrido trazan estas páginas, que comenzó con el trabajo de un transeúnte, el fotógrafo norteamericano Edward Weston.²⁶⁶

Esta nueva ola trajo novedades para la fotografía como una forma de expresión crítica y creativa. Tal momento quedó representado por personajes como Edward Weston, Tina Modotti y Eiseinstein, todos considerados como personajes importantes en la historia de la fotografía en México.

Por su parte, Weston a los dos meses de su llegada a México en 1923 ya presentaba su primera exposición en el centro de la Ciudad en donde vivía con Tina Modotti su pareja y aprendiz de oficio.

Weston mostraba ya una nueva forma de realizar fotografías, instauraba un nuevo estilo y rompía con todo lo establecido con respecto a lo fotografía, pues percibía de otra manera el mundo y especialmente México, sus imágenes era precisas y no eran iguales a otras realizadas con anterioridad.

La calidad técnica de las fotografías de Weston era buena, la impresión indicaba un trabajo casi artesanal en el laboratorio fotográfico que permitía que las imágenes fueran apreciadas no solo por el objeto, sujeto o paisaje fotografiado sino por la calidad con la que estaban realizadas.

Weston rompía con las reglas establecidas y atraía no sólo a personas del ámbito fotográfico sino artístico, ya que sus fotografías eran reconocidas por tener algunos tintes de sentimentalismo tanto en los temas como en sus técnicas.

²⁶⁴ Debroise, 2005. Op. cit.

²⁶⁵ Por ejemplo, Man Ray, artista modernista que incursiono en la fotografía surrealista.

²⁶⁶ Albiñana, Fernández (2003). Op. cit., pág., 63.



Edward Weston *Maguey, cactus. México, 1926*²⁶⁷

A su llegada a México Tina se había convertido en discípula asidua de Weston (...) progresó rápidamente: el propio Weston se declara sorprendido de la rápida evolución de su alumna (...) 'las fotografías de Tina no pierden nada en comparación con las mías, expresan lo suyo.'²⁶⁸

Por su parte, Tina Modotti, con la influencia de Weston, comenzaba a retratar a los amigos que iban ganando en su estancia en México, pero también practicaba con artículos de cocina, juguetes o sombras que delineaban hermosas figuras en las construcciones arquitectónicas de la ciudad.

Años después, en 1925 Weston y Modotti seguían exponiendo sus fotografías juntos con un éxito rotundo. David Alfaro Siqueiros aprobó una de las muestras en Guadalajara gracias a que pudo ver en las imágenes <pureza> en la técnica, en las que la representación de los objetos no era la finalidad de la foto, sino el medio para conseguir fines formales.²⁶⁹

²⁶⁷ Edward Weston, *Maguey Cactus, Mexico, 1926*; gelatin silver print; 7 3/8 x 9 5/16 inches; Collection SFMOMA; © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents) <http://www.tfaoi.com/aa/6aa/6aa406.htm>

²⁶⁸ Debroise, 2005. Op. cit., pág. 304.

²⁶⁹ Albiñana, Fernández (2003). Op. cit., pág., 65.

Las fotografías de ambos se aproximaban a la estética maquinista y al descubrimiento de la belleza en las formas, todo sin intenciones radicales. Weston retrataba palmeras que parecían chimeneas, desnudos sorprendentemente casi geométricos, relucientes sanitarios de cuartos de baño²⁷⁰, mientras Tina Modotti hacia retratos más emotivos que los de Weston.

Diego Rivera fue uno de los primeros en notar y reconocer las diferencias en el trabajo de Tina en comparación con el de Weston. Rivera consideraba el trabajo de Modotti más abstracto y más intelectual pero el de Weston era también de una cualidad inigualable, cuestión que los colocó bajo la mirada de la antropóloga, historiadora y también escritora Annita Brenner, y que con un encargo editorial les pidió algunas ilustraciones para un libro que se buscaba retratar la cultura mexicana.

Los tres juntos, Brenner, Weston y Modotti, en un recorrido por todo México consiguieron muchas tomas sobre objetos de arte popular, arquitectura, paisajes y también personajes típicos, fotografías que no sólo se utilizaron para el libro de Brenner sino también para la revista *Mexican Folkways*²⁷¹.

Poco a poco, mientras Modotti se separaba de Weston también se destacaba por comunicar en sus fotografías su compromiso con la transformación radical de la política. Su compromiso político se convertía en la orientación principal de su labor fotográfica, razón por la cual se encontró vinculada a los muralistas y a documentar su trabajo como una forma de resistencia.

Tina trabajó principalmente haciendo retrato y, también, debido a sus intereses artísticos y políticos, fotografiando la obra de los grandes muralistas de la época, al mismo tiempo que realizaba distintos encargos para revistas culturales como *Forma*, *Creative Art* y *Mexican Folkways*, publicaciones políticas de izquierda, tanto mexicanas como internacionales, tales como la alemana *AIZ*, la estadounidense *The New Masses* y la soviética *Puti Mopra*, para el Partido Comunista Mexicano.²⁷²

²⁷⁰ *Ibíd.*, pág., 65.

²⁷¹ Revista trimestral en inglés y en español dedicada a usos y costumbres mexicanas.

²⁷² Dina Comisarenko., *La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo en Revista La ventana*, 2008., págs., 153, 154.

Las fotografías de Tina estaban cobrando importancia como imágenes con una estética particular, aunque ella rechazaba los detalles artísticos, pero también como imágenes alegóricas y evocadoras de una esencia mexicana permeadas de todo el ambiente posrevolucionario que cubría a México.

Así fue como representaciones sociales de movimientos políticos, monumentos, oficios, indígenas, naturaleza e imágenes con motivos políticos eran parte de la propuesta plástica de Modotti que junto a trabajos como los de Weston y Brenner fueron fuente de inspiración para las propuestas de Sergei Eisenstein²⁷³.

Eisenstein, que conocía la imagen de México de Weston y Modotti a través del libro de Anita Brenner, trabajó con pasión en la creación de otro retrato, más complejo, de la nación y sus habitantes...²⁷⁴

Las intenciones del cineasta ruso, recuperan la propuesta plástica de Modotti pero estaban más enfocadas a realizar un montaje cinematográfico que pretendía dotar de sentido a una imagen mediante una secuencia, quería darle un sentido narrativo a las imágenes aunque estas ya tuvieran esa fuerza simbólica y representativa de lo mexicano.

Las tehuanas ligeras de ropa, los toreros, los peones envueltos en sarapes, los hacendados con chaquetas cortas y pistola al cinto, los indígenas con rostros de piedra y las calaveras festivas se convirtieron así en una imagen pintoresca renovada de México, que fue aceptada a partir de entonces por los medios y las autoridades, y en la que, por lo demás, ya se empleaban los pintores muralistas, aplicados a la tarea de construir la ficción de unas señas de identidad un tanto fraudulentas desde los puntos de vista histórico o político, pero absolutamente aptas para el turismo y no menos tranquilizadoras para los revolucionarios institucionales que ocupaban el gobierno.²⁷⁵

Con estas imágenes y estos estilos al fotografiar las miradas ajenas, no sólo de los autores mencionados aquí, trazaron un camino que desemboca y resume los intereses que después, tanto Manuel como Lola Álvarez Bravo, adoptaron y que en el caso particular de Lola Álvarez Bravo se lograron reflejar en sus fotografías

²⁷³ Director de cine y teatro soviético, reconocido por la película *¡Que viva México!* del año 1932 Url: https://www.youtube.com/watch?v=O7ekeFA_ecg

²⁷⁴ Albiñana, Fernández., 2003. Op., cit., pág., 71.

²⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 70.

tal como se verá en el próximo capítulo, no sin antes reflexionar sobre algunos métodos de análisis fotográfico.

Capítulo 3. El análisis fotográfico

Como ya se ha mencionado, uno de los aspectos más importantes para realizar un análisis fotográfico es la selección de un *corpus fotográfico*²⁷⁶. Con dicho proceder, asegura Hugo José Suarez, el investigador será capaz de observar *el sentido del grupo social responsable de su producción*²⁷⁷ debido a que la fotografía representa, por sus funciones sociales y características técnicas, un *refugio de información que guarda en su seno fundamentales contenidos analíticos*.²⁷⁸

En consecuencia, el análisis de una pequeña selección tomada del archivo fotográfico de Lola Álvarez Bravo tiene como principal objetivo comprender el vínculo que existe entre la realización de sus fotografías y la consolidación de las identidades sociales del México posrevolucionario.

Por lo tanto, para realizar semejante empresa se reflexionará sobre los aportes y riesgos metodológicos que se corren al analizar imágenes fotográficas desde una perspectiva científica, reflexionando alrededor de dos investigaciones en donde el análisis fotográfico es protagonista.

Como ya se ha hecho a lo largo de esta investigación, es preciso recordar que solo tres son las figuras involucradas en el acto fotográfico²⁷⁹ y que, tal como lo sugiere Becker²⁸⁰, denominaremos como: productores, usuarios y representaciones sociales.

Esta distinción es importante hacerla porque a diferencia de lo que propone Barthes con la consideración de los espectadores, con Becker los sujetos sociales siempre producen, utilizan y representan algo como una intención y como se vio anteriormente con Gilberto Giménez las representaciones sociales son parte

²⁷⁶ Suárez, 2008. Op. cit.

²⁷⁷ Suárez, 2008. Op., cit., pág. 34.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Dubois, 1994. Op. cit.

²⁸⁰ Becker. 2005. Op. cit.

importante en la construcción de la identidad de los agentes que interactúan a diario con ellas.

Aunado a esto, es preciso recordar que para Becker la fotografía es entendida como una forma elaborada por los sujetos sociales con la intención de *“comunicarse, presentarse y contarse los unos a los otros quiénes son, dónde están ubicados y qué hacen”*²⁸¹, cualidad que puede verse reflejada en las fotografías de Lola Álvarez Bravo, quien en sus propias palabras asegura lo siguiente:

Mi compromiso es guardar la belleza de la raza y hacer que ante su indigencia, su abandono, su muerte paulatina y terrible sientan vergüenza los causantes de todas sus miserias. Creo que estoy obligada a exponer una realidad de la que todos somos culpables. Hablar de eso, hacer ese trabajo duele y es terrible: si tengo el don he de ponerlo al servicio de mi pueblo.²⁸²

De esta manera y con la consideración de las clasificaciones establecidas por Becker, el análisis fotográfico busca que la conjunción de las figuras involucradas en el acto fotográfico de luz sobre la importancia que tiene la fotografía en la construcción de identidades sociales.

Cabe mencionar que la constitución biográfica, el contexto histórico, las preferencias ideológicas, estéticas y la clase social a la cual pertenece el productor fotográfico y el usuario, serán para esta investigación un indicador importante de la relación que existe entre ellos durante el proceso de consolidación de una forma de ser y estar en el mundo y que se va arraigando paulatinamente en el imaginario social.

En ese sentido es claro que la producción fotográfica de Lola Álvarez Bravo está relacionada directamente con las coordenadas sociales (tiempo, espacio, género, ideología política y clase social) que la sitúan de determinada manera en la mira de esta investigación y en el desarrollo histórico de la fotografía en México como un actor clave en donde ser mujer, madre soltera²⁸³ y trabajadora en una

²⁸¹ Becker, 2005. Op. cit., pág. 20.

²⁸² Consuelo Saizar en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, México, RM., 2012., pág., 009.

²⁸³ Lola Álvarez Bravo tuvo a su hijo después de que se separó de Manuel Álvarez Bravo, sin embargo, el divorcio sucedió hasta el año

época permeada por el dominio del género masculino en el ámbito laboral, era una condición muy particular en cuando a la realización de fotografías como una elección de desarrollo profesional.

Por lo tanto, la identificación de aportes y riesgos metodológicos que se pretenden enunciar mediante la reflexión de dos métodos de observación fotográfica deberá tomar en cuenta los diferentes niveles de aproximación a esta herramienta gráfica en donde productores y usuarios conviven.

Además se busca avanzar en la construcción de métodos interdisciplinarios que amplíen las posibilidades de trabajar con fotografías desde las Ciencias Sociales en por lo menos tres líneas de investigación:

La primera línea de investigación implica **la consideración de la imagen como un documento histórico**, es decir, como aquello que nos permite imaginar el pasado de un modo más vivo²⁸⁴, como algo que tuvo y tendrá efectos determinados en los usuarios que observen dichas fotografías.

La segunda, implica pensar la fotografía como **un informe acerca de lo social**, es decir, un conjunto organizacional de sentidos que buscan comunicar algo; y la tercera, que implica **la actualización de la lectura de la imagen a la realidad contemporánea desde la perspectiva sociológica**.

Por consiguiente, la fotografía será concebida como una representación de la sociedad que tiene lugar y se usa dentro de organizaciones sociales determinadas las cuales influyen terminantemente en su apreciación, lectura y análisis.

En consecuencia, por lo que respecta al trabajo de Lola Álvarez Bravo su producción fotográfica no sólo estaba sujeta a sus intenciones personales sino a lo que algunas veces realizaba por encargo laboral cuando se encontraba trabajando para la Secretaría de Educación Pública.²⁸⁵

En ese sentido, el análisis de su trabajo fotográfico favorece la comprensión de prácticas cotidianas relacionadas con una forma particular de interactuar, comunicar e identificarse socialmente como mujer a través de imágenes en tiempos posrevolucionarios ya que todas las representaciones llevan impreso

²⁸⁴ Peter Burke, Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, 2001., pág., 17.

²⁸⁵ Varios, 2012. Op. cit.

conocimiento (de forma intencional o no) sobre lo social, posicionando al realizador fotográfico y al usuario en coordenadas históricas, sociales, culturales y económicas desde las cuales realizar determinada lectura de la realidad.

Desde esta postura, los usuarios serán capaces de conocer, por ejemplo, acerca del código de vestimenta de los años después a la Revolución Mexicana, el género fotográfico preferido en los años cuarenta o lo que el discurso político buscaba comunicar en tiempos donde el muralismo en México se presentaba como un movimiento artístico a principios de los años XX; y con base en ello, formarse una opinión sobre cómo era la vida social en ese entonces.

Finalmente, dado que para muchos estudiosos la fotografía es un objeto que adquiere distintos sentidos y significados dependiendo del contexto en el que se le ubique y según el modo en que las personas relacionadas con ella la entiendan, utilicen e interpreten podemos concluir que descubrir esto – la manera en la que imagen y sujetos sociales interactúan –, es el aporte más enriquecedor para esta investigación y para las Ciencias Sociales en general.

3.1 Aportes y riesgos teórico – metodológicos, ¿cómo se lee una fotografía?

Para realizar un análisis fotográfico en donde la complejidad que envuelve a la fotografía logre verse reflejada, es fundamental conocer los retos a los que se enfrenta el investigador cuando requiere trabajar con dicha herramienta.

La construcción, delimitación y definición de usos y partes que recubren al objeto de estudio además de la prioridad o protagonismo que se le otorgue a dichas cualidades en el desarrollo del análisis fotográfico son dos de los retos sobre los cuales se desarrollará el siguiente apartado.

Para ejemplificar lo anterior, se hará mención de dos ejercicios analíticos en los cuales, los autores reflexionan acerca de las formas que existen para aproximarse a la práctica fotográfica como un acto significativo cuyas funciones conferidas le brindan un estatus importante para la memoria colectiva.

En *Cómo se lee una fotografía*, Javier Marzal describe algunas aproximaciones teórico-metodológicas relacionadas con el estudio del arte y la fotografía ya que, para él, ésta última es un objeto de arte inherente a un proceso comunicativo.

En consecuencia, asegura Marzal, las distintas formas que existen para aproximarse a ella implican el establecimiento de la distinción entre niveles de observación e intereses por parte del investigador pues al considerar a la fotografía como parte del campo artístico, este último deberá aproximarse desde y con recursos principalmente estéticos.

En el segundo texto, *La fotografía como fuente de sentidos*²⁸⁶, Hugo José Suárez asegura que el análisis estructural de contenido, aunque sea utilizado con documentos escritos, es un método de gran utilidad para observar fotografías y así poder develar las estructuras de sentido que ella contiene, con lo cual, Suárez se aproxima al archivo fotográfico de Julio Cordero y a las fotografías realizadas durante la Guerra Cristera bajo un proyecto de investigación que busca dilucidar el sentido de las fotografías y comprender el funcionamiento de lo social a partir de la interacción con imágenes.

Sin embargo, volviendo a lo propuesto por Marzal, en esta ocasión se retoma la importancia de fotografía como un objeto que debe ser considerado dentro del campo artístico porque las imágenes circulan en una dimensión significativa y compositiva que, asegura, dan el juego suficiente para poder desarrollar un estudio de mayor riqueza analítica.²⁸⁷

Marzal, afirma que no todas las propuestas metodológicas con las que se observa a la fotografía artística son del todo satisfactorias ya que el establecimiento de prioridades analíticas en la investigación orilla al estudioso a centrarse en un solo aspecto de la totalidad fotográfica tal como sucede en la perspectiva de orientación biográfica:

...en el caso de metodologías poco satisfactorias, como la orientación biográfica – que suele verse atrapada por la problemática de la intencionalidad –, el historicismo o la perspectiva sociológica – a menudo demasiado preocupadas por los aspectos << colaterales >> que

²⁸⁶ Suárez, 2008. Op. cit.

²⁸⁷ Marzal, 2010. Op. cit., pág. 173.

transcienden la materialidad del texto a analizar –, siempre aportan informaciones y planteamientos que merecían ser integrados en un modelo más amplio.²⁸⁸

En consecuencia, tratando de evitar el sesgo que la metodología o los intereses del investigador le imprimen a los análisis fotográficos, Marzal propone mirar a la fotografía a partir del esquema de comunicación de Harold Laswell²⁸⁹. Dicho esquema, se compone de **un emisor**, una instancia creadora; **un mensaje** cuyo soporte es el texto audiovisual; **un receptor**, el público, audiencia, espectador o como en el caso de Becker, un usuario; **un canal de comunicación** como salas de exposiciones, soportes electrónicos, libros, catálogos, folletos; y, **un contexto**, sociológico, histórico, cultural y económico; los cuales influirán irremediamente en procesos de producción, interpretación y análisis fotográfico.²⁹⁰

Es así que Marzal encuentra mayor claridad para elaborar un método de observación fotográfica en el cual se consideren aspectos como la materialidad de la obra, su composición estética, la constitución biográfica del autor y la relación que el desarrollo social y tecnológico imprime en las condiciones de realización y apreciación fotográfica.

Establecer nexos de género entre estilos y contextos histórico-sociales, es la apuesta de Marzal pues, para él, “el análisis de la imagen fotográfica permite descubrir significados ocultos, pero también desarrollar indagaciones sobre nuestra propia relación con las formas de representación de la realidad y, en definitiva con la propia realidad.”²⁹¹

Por tanto, la elección de conjugar la perspectiva de la fotografía como un objeto de arte y el esquema de Laswell, le permiten confirmar que si bien el desarrollo de distintas miradas teóricas conlleva la existencia de sesgos informativos estos también pueden ser superados a través de la realización de un análisis textual desde tres grandes aproximaciones:

²⁸⁸ Marzal, 2010. Op. cit., pág., 169.

²⁸⁹ Pionero en estudios de Ciencia Política y Teorías de la comunicación, específicamente la comunicación de masas. Con respecto a su trabajo, se pueden mencionar algunos de los siguientes títulos: Técnicas de propaganda en la Guerra Mundial (1938), Análisis de comportamiento político: una aproximación empírica (1948) y La comunicación política (1969).

²⁹⁰ *Ibíd.*, pág., 98-99.

²⁹¹ *Ibíd.*, 167.

- La primera gran aproximación es biográfica, entendida como el estudio de la instancia creadora en donde la evolución de la personalidad del artista es el criterio que permite al investigador, la clasificación de las obras a analizar.
- La segunda es histórica, relacionada directamente con la forma en la que se hace historia del arte; utilizando el método descriptivo, el cual, garantiza obtener conocimientos (datos) sobre el origen, desarrollo y caducidad de estilos y técnicas artísticas.
- La tercera es la perspectiva sociológica, resultado de un método interdisciplinario que a diferencia de la óptica biográfica, depende por completo de los intereses del investigador como el único encargado en definir los campos y categorías de análisis en la relación del acto fotográfico y su contexto social.

Con lo anterior, se puede concluir que es necesario establecer nexos causales entre: la vida del creador, las características de sus producciones, su entorno social, político, económico y cultural, poniendo especial atención en las relaciones personales que el autor estableció a lo largo de su vida, garantizando así que la suma de aspectos que quizá pudieran ser poco objetivos establezcan la posibilidad de construir generalizaciones²⁹².

Marzal asegura que esta aproximación implica “la búsqueda de la comprensión de procedimientos y mecanismos de producción de sentido que el texto fotográfico despliega”²⁹³ y no sólo de los valores que le son atribuidos socialmente derivados de, recordando las reflexiones de Umberto Eco, fanatismos epistemológicos en los que se corre el riesgo de tener como único principio de autoridad e interpretación del mensaje fotográfico al autor.²⁹⁴

Lo anterior quiere decir que la fotografía no sucede como algo contingente al desarrollo histórico y social de la humanidad, ya que esta herramienta gráfica surge gracias a ella, responde a sus necesidades y crea otras conforme los

²⁹² *Ibíd.*, pág., 102.

²⁹³ *Ibíd.*, pág., 171.

²⁹⁴ *Ibíd.*

sujetos sociales descubren su protagonismo en términos de la búsqueda de otras formas de comunicar, probar y documentar la vida en sociedad.

Por esa razón, la conjunción de estas aproximaciones sustentan la reflexiones de Marzal en tanto asegura que *la fotografía debe estudiarse como parte sustancial de la Cultura del siglo XIX y no un fenómeno aislado e independiente de los grandes debates que se produjeron desde los inicios de la sociedad liberal*²⁹⁵.

La clave está, asegura Marzal, en relacionar y no en excluir los distintos aspectos que dan forma al universo fotográfico ya sea desde la perspectiva que contempla la evolución tecnológica hasta el desarrollo de la estética fotográfica o la psicología del realizador y espectador o la consideración de la fuerte influencia de contextos tanto en el emisor como en el receptor del mensaje, asegurando además que la fotografía no sólo comunica desde el papel/texto fotográfico sino desde donde estén posicionados aquellos que interactúan con ella, es decir, depende de cuales sean los canales de comunicación y desde donde se realiza y analiza como una forma de expresión social.

Por lo tanto, el análisis que se pretende realizar en este capítulo tiene intenciones de tomar en cuenta la figura del realizador fotográfico como garante significativo en el análisis. Sin embargo, debido a que la fotografía y sus significados se independizan de la intención original, atender aspectos como el canal de comunicación o las diferentes lecturas que se le hacen desde perspectivas existentes como la artística, la antropológica, la histórica, es algo obligado.

En ese sentido, los riesgos más comunes de aventurar un análisis fotográfico son aquellos en donde productor y usuario pueden proyectar sus prejuicios, dando prioridad a convicciones, gustos propios y preferencias personales, para lo cual es preciso hacer la distinción entre niveles de aproximación dotando a los investigadores de una mejor competencia lectora, relacional y de articulación en cada una de las partes que conforman la complejidad del universo fotográfico.

El análisis fotográfico propuesto por Marzal se desglosa en las siguientes categorías: nivel contextual, morfológico, compositivo y enunciativo para

²⁹⁵ Bernardo Riego en Marzal, *Ibíd.*, pág., 111.

finalmente, concluir con una interpretación global, reparando en detalles que van desde la contemplación de los datos de la obra (título, autor, nacionalidad, año, género) hasta los parámetros técnicos como el formato o la cámara con que fue realizada la toma fotográfica, además de poner énfasis en texturas, formas y tonalidades.

El método de Marzal es de interés a esta investigación porque tiene altas pretensiones relacionales y considera a la fotografía como inserta dentro de un proceso de comunicación que debido a la carga simbólica con la que cuenta la considera principalmente como una expresión artística que como producción social, asegura Hugo José Suárez, puede develar una multiplicidad de “saberes sociales” (estructuras de sentido, valores, jerarquías, modelos culturales).²⁹⁶

De esta manera, complementando el objetivo establecido a partir de las reflexiones de Javier Marzal, Suárez²⁹⁷ se da a la tarea de construir un marco teórico-metodológico para realizar un análisis fotográfico desde la trinchera de las ciencias sociales²⁹⁸ que propone, en primer lugar, **la identificación de herramientas y elementos conceptuales**, asegurando que tal ejercicio será útil al investigador para construir el concepto de lo fotográfico como un objeto de estudio que permita, al investigador, conocer los sistemas de pensamiento y acción social que influyen en su realización y apreciación.

Asimismo, es importante mencionar que con la intención de enriquecer y fortalecer el proceder metodológico en un análisis fotográfico, Suárez retoma las propuestas de Pierre Bourdieu y Roland Barthes, ya que por un lado, Bourdieu, define a la fotografía como una producción social realizada con la intención de responder a funciones y necesidades establecidas previamente. Mientras que para Roland Barthes la fotografía tiene, indudablemente, la capacidad de producir dos mensajes: *uno con código y uno sin código*. El aspecto denotativo en la fotografía implica la posibilidad de que en el ejercicio descriptivo, toda información vertida

²⁹⁶ Suárez, 2008. Op. cit., pág. 8.

²⁹⁷ Op. cit., la fotografía como fuente de sentidos

²⁹⁸ Esta construcción metodológica se ve reflejada en tres análisis. Ensayo de análisis estructural de la fotografía cristera en México y Archivo Julio Cordero (1900-1961) La fotografía del progreso en Bolivia, se encuentran en su libro *La fotografía como fuente de sentidos*. Mientras que Ver y creer. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco, es un libro publicado en el 2012.

sobre la imagen fotográfica sea fiel a lo que se puede observar en la imagen, es decir, a manera de inventario, tal como se señala a continuación:

El análisis denotativo es, *grosso modo*, un inventario de elementos “reales” que aparecen en la fotografía. La denotación es un vaciado a una matriz descriptiva de información lo que cada foto trae consigo (lugares, objetos, personajes, etc.) La utilidad del análisis denotativo es que nos permite tener una primera aproximación al tipo de fotógrafo al cual nos estamos refiriendo, los temas principales que abordó, sus preocupaciones centrales, una primera organización temática y por tanto las características fundamentales de su obra.²⁹⁹

Mientras que, por otra parte, los aspectos connotativos, señala Suárez, son un conjunto de códigos susceptibles de ser leídos y entendidos por un colectivo particular. Por lo tanto, “para que la connotación tenga sentido debe ser leída por determinado sector social – o como dice Becker por una comunidad interpretativa determinada – pues el gesto, la forma o la técnica, provocarán una interpretación diferente de acuerdo a las coordenadas desde donde se la mire.”³⁰⁰

En consecuencia, considerando que el abordaje metodológico planteado por Suárez apunta directamente a la comprensión del contenido y al sentido del mensaje fotográfico, sus propuestas metodológicas buscan que la identificación de elementos constitutivos de la fotografía sea posible realizando un inventario de elementos que aparecen en la imagen y que son susceptibles de ser considerados socialmente como reales.

A este inventario, Suárez le nombrará **vaciado puramente descriptivo**, cuya finalidad es lograr una primera aproximación a lo fotográfico. Se trata, dice Suárez, de dar luz sobre aspectos generales como: el tipo de fotógrafo al que nos enfrentamos, el tema de sus realizaciones fotográficas, la biografía de la figura responsable de la toma, los materiales y soportes que condicionan la elaboración de la imagen, las coordenadas de situación como el espacio geográfico, el tiempo cronológico y algunas unidades de significación como el trucaje, las poses, el esteticismo y la sintaxis.

²⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 40.

³⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 42.

Para Suárez, la fotografía devela modelos culturales que conllevan una serie de imaginarios y sentidos sociales que la orillan a no ser vista “en sí misma y por sí misma”³⁰¹ sino en consideración de múltiples factores que le otorgan un sentido determinado. Por esa razón, con el ejercicio de un vaciado descriptivo, el investigador adquirirá la capacidad de conocer más sobre la obra fotográfica y su realizador y así proceder a plantear preguntas relacionadas con el archivo fotográfico, las cuales se encargarán de develar las estructuras de sentido que en la investigación se buscan. Por ejemplo, algunas de las preguntas planteadas por Suárez en el análisis fotográfico que realiza del archivo Julio Cordero³⁰², son: ¿Cuál es el mundo social fotografiado? ¿Cuáles son sus categorías simbólicas del discurso visual? ¿Qué dicen sociológicamente? ¿Qué papel juegan las fotografías en términos de la denuncia y la promoción? ¿Fueron divulgadas? ¿Qué funciones les fueron otorgadas?

Es importante mencionar que éstas preguntas más que ser respondidas puntualmente por Suárez sirven para posicionarlo en determinadas coordenadas de lectura fotográfica con la intención de, posteriormente, realizar la clasificación del *corpus fotográfico*.

De esta manera, siguiendo con el ejemplo, Suárez logra identificar en el trabajo intitulado *Archivo Julio Cordero (1900-1961) La fotografía del progreso en Bolivia*, que los fotógrafos de dicho archivo son tres personajes, Julio Cordero padre, Julio Cordero hijo y un sobrino de la familia Cordero, los cuales dieron vida a la colección fotográfica; que las condiciones técnicas de la producción fotográfica van cambiando a lo largo de 60 años pues las imágenes fueron hechas bajo distintas condiciones técnicas; y algunos otros aspectos relacionados con el mercado y los consumidores de imágenes.

Por lo tanto, el contexto, las jerarquías sociales, las formas de expresar lo moderno y el progreso, la dinámica espacial, los ritos sociales, las dimensiones de la percepción y realización fotográfica, serán aquellos elementos categóricos que

³⁰¹ *Ibíd.*, pág., 29.

³⁰² Véase, Suárez, *op. cit.*,

a manera de variables cualitativas dirigirán las reflexiones de Suárez a lo largo de su análisis, tal como se puede observar a continuación:

...a través de los códigos de adelante/atrás, participa/observa, podemos ver cómo se dibujan dos mundos, uno en el cual la élite se posesiona de la calle utilizándola para su diversión, mientras que los demás se limitan a la observación pasiva.³⁰³

Además, la identificación del contexto sociopolítico, económico, tecnológico, cultural, intelectual así como la biografía del fotógrafo, su origen, participación laboral y postura política le permitirán delimitar e identificar jerarquías sociales en el ámbito familiar o político y formas en las que el fotógrafo organiza el sentido de su mundo:

La élite utiliza la calle, escenario privilegiado para lo público como veremos luego, para mostrarle a la sociedad. Es en ella donde se posesiona y legitima sea en actos oficiales o en inocentes paseos despliega su elegancia. Los objetos connotativos son paraguas, vestidos, sombreros, bastones y otros que marcan la distinción con el pueblo.³⁰⁴

Por esa razón, la importancia del descubrimiento de dicotomías representadas en las imágenes fotográficas mediante el método descriptivo que Hugo José Suárez reside en que, tal como dice Bourdieu en *Argelia, imágenes del desarraigo*, las fotografías suelen mezclar realidades disonantes, de ahí que los sentidos emanen en forma de mensajes visuales que simbólicamente responden a cierta condición de realidad³⁰⁵.

Por lo tanto, observar detenidamente fotografías permite la identificación de códigos mínimos de sentido con la intención de construir estructuras simbólicas que sostienen discursos visuales³⁰⁶, pues como dice Suárez “los principales códigos de percepción se refieren a aspectos elementales de la vida humana pero que evocan dinámicas mucho más complejas³⁰⁷.”

De esta manera, todo interesado en el estudio de imágenes fotográficas se puede aproximar a su contenido, considerando lo que plantea este método

³⁰³ Suárez., 2008. Op., cit., pág., 57.

³⁰⁴ *Ibíd.*, pág., 58.

³⁰⁵ Bourdieu, 2008. Op. cit.

³⁰⁶ Suárez, 2008. Op., cit., pág., 70.

³⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 70 Suarez 2008.

propuesto por Suárez, siendo que en un primer momento lo que hace es describir y clasificar para después, tal como afirma Howard Becker³⁰⁸, traducir la imagen al lenguaje social y sociológico.

En consecuencia, siguiendo con la lógica de este procedimiento planteado por Suárez, es importante mencionar que en el *Ensayo de análisis estructural de la fotografía cristera en México*, después de describir y clasificar, el ejercicio de traducción se realiza en tanto se identifica y reflexiona sobre conceptos como la guerra y la muerte a través de las acotaciones dicotómicas que Suárez identifica en las fotografías de la guerra cristera, pues en este segundo análisis Suárez logra distinguir algunas categorías de lectura sociológica, como son: entierro cristero / entierro federal, gente cargando el ataúd / carro fúnebre oficial, símbolos religiosos (cruz sobre ataúd) / símbolos civiles y masa desordenada³⁰⁹, y a partir de ahí extraer la mayor información sobre la importancia de la guerra cristera, tal como se señala a continuación:

Las imágenes cristeras refuerzan un modelo cultural cristiano conservador en sus aspectos fundamentales: sacrificio para contacto con lo sagrado y como forma de purificación, jerarquía social (en la familia, en la sociedad, en la iglesia, etc.) jerarquía en el acceso a los bienes de salvación. Ejercen una forma de violencia simbólica en la medida en que colaboran al sostenimiento – disimulado y subyacente de un habitus religioso tradicional (con sus respectivos valores, jerarquías, percepciones, etc.). Detrás de la foto, podemos encontrar una apología del martirio como una manera del encuentro con Dios, es decir, que se promueve una teología del sufrimiento que impone grandes sacrificios para llevar exitosamente la vida religiosa, en este caso, la misma muerte.³¹⁰

Se puede concluir, considerando los resultados de este segundo ejercicio de análisis y lectura sociológica de la fotografía, que es posible utilizar la fotografía como herramienta sociológica en tanto se proceda bajo un método que contemple todos los factores que el acto de realización y recepción fotográfica implican.

³⁰⁸ Para profundizar en el tema de la traducción de hechos o conceptos a imágenes, véase Becker, Howard., *Para hablar de la sociedad: La Sociología no basta*, 2005.

³⁰⁹ *Ibíd.*, pág., 90.

³¹⁰ *Ibíd.*, pág., 91.

Es necesario contemplar que el análisis fotográfico debe considerar la totalidad compleja de la fotografía, ya que por un lado con propuestas como las de Javier Marzal, se puede observar cómo el autor busca defender a la fotografía como un objeto artístico debido a que puede ofrecer mucho material en su lectura pero que, sin embargo, el resultado de las cavilaciones estéticas, sociales, antropológicas, semióticas, todas al mismo tiempo pueden provocar la *ausencia de dirección en el trayecto analítico*.³¹¹

Mientras que el método de lectura propuesto por Suárez permite comparar el nivel de producción y recepción de las imágenes. En ese sentido, el desglose de las partes involucradas en el proceso de realización fotográfica y de consumo imagético permiten ceñir y acotar la lectura desde muchas aristas, permitiendo destacar un aspecto de importancia sociológica, el del investigador, tal como sucede en el análisis fotográfico de Suárez en relación al concepto de la muerte en el análisis de las fotografías relacionadas con la guerra cristera, pues intervienen un proceso de investigación sobre conceptos traducidos en imágenes.

Por tanto, es necesario concluir diciendo que lo que aquí se intenta es realizar una lectura sociológica no sólo de la imagen sino de todo aquello que implica el universo fotográfico, en el particular caso de las fotografías de Lola Álvarez Bravo.

La forma de proceder en esta ocasión incluye la selección de fotografías que de manera condensada representen lo que en esta investigación se quiere demostrar en el entendido de que las fotografías de Lola Álvarez Bravo muestran, como afirma Dina Comisarenco³¹², inquietudes que van más allá de una mera expresión creativa de la subjetividad, es decir, artística.

La visión humanista de Lola también estuvo regida por el ímpetu extraordinario del renacimiento artístico mexicano (...) Su intención artística principal era la de capturar al vida cotidiana de la gente, particularmente la de la clase más humilde y marginada.³¹³

En ese sentido, tres aspectos serán considerados para llevar a cabo nuestro objetivo: el productor, su contexto social e histórico, la imagen y lo que en términos

³¹¹ Marzal, 2010. Op., cit., 171.

³¹² Comisarenco, 2008. Op., cit.

³¹³ *Ibíd.*, pág., 161.

de códigos simbólicos comunica a los espectadores, es decir, el usuario. La finalidad es comprobar lo que se quiere comunicar en el acto fotográfico sin olvidar los procesos de realización y recepción vinculados a la construcción de identidades sociales.

Por lo tanto, el método propuesto en esta investigación resulta de la conjugación de las propuestas de Marzal y Suárez considerando además las reflexiones que desde la sociología visual y la sociología del arte ya se han presentado, esto debido a que la fotografía es una herramienta que permite al sociólogo aproximarse a la comprensión de las prácticas sociales relacionadas con la producción y recepción fotográfica pero también, como un objeto de estudio, que en su análisis (práctica e imagen) dice más que solo mostrarlo.

3.2 El método

El método propuesto en esta investigación para realizar el análisis fotográfico es resultado de la unión de distintas miradas sobre la fotografía. El objetivo, como ya hemos dicho en ocasiones anteriores, es descubrir cómo se construye el fenómeno de la identidad a partir de la interacción con la fotografía, entendida como una práctica social y una imagen significativa.

El método está compuesto por distintos niveles de aproximación cuya finalidad es abarcar la totalidad del fenómeno fotográfico relacionado con la construcción de identidades sociales. En ese sentido se expondrá la estructura que da forma al método mediante el cual se busca una aproximación al sentido de la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo en términos de la formación de identidades sociales.

En primer lugar, se realizará una **selección de imágenes o de corpus fotográfico**, el cual será una elección por parte del interesado acorde a los propósitos de la investigación.

En segundo lugar, se realizará **la descripción del canal comunicativo**³¹⁴ si lo hay y posteriormente se realizará **el vaciado descriptivo**³¹⁵, en donde

³¹⁴ Marzal, 2010. Op. cit.

puntualmente se expondrán todos los detalles que puedan observarse en la imagen fotográfica, la cual, tal como afirma Suárez será útil en la medida en que “nos permite tener una primera aproximación al tipo de fotógrafo, los temas principales que abordó, sus preocupaciones centrales³¹⁶.”

En tercer lugar, **se expondrá el contexto social y biográfico de realización**, lo cual tiene como objetivo ayudar a conocer la técnica fotográfica utilizada, el momento histórico en que se realizó la imagen y el contexto biográfico del realizador, de cómo sus condiciones sociales influyeron en su formación biográfica lo cual se verá reflejado (o no) en sus intereses y en sus intenciones fotográficas.

En cuarto lugar, se realizará la descripción en la que se podrán conocer el **valor y significado asignado a la imagen** para, finalmente profundizar en la figura del usuario cuyas **interpretaciones** le otorgarán mayor peso a lo que dicha imagen, desde su lectura, significa o puede significar para el colectivo.

En ese sentido, la conclusión como paso final de dicho método de aproximación será la condensación de los elementos expuestos con anterioridad con la intención de **hacer evidentes los vínculos que hacen de la interacción de los sujetos sociales con imágenes un motivo importante para la conformación de identidades colectivas.**

Cabe mencionar que estos elementos, serán sólo indicadores que irán completando la comprensión de la práctica y la recepción fotográfica que a su vez tiene relación con la consolidación de identidades sociales.

3.2.1 La selección del corpus fotográfico

En el artículo intitulado *La ritualización de la femineidad* de Erving Goffman³¹⁷, el denominado padre del interaccionismo simbólico reflexiona acerca de como el análisis social puede también utilizar fotografías. De esta manera realiza, como primer ejercicio de investigación relacionado con esa premisa, una selección de

³¹⁵ Suárez, 2008. Op. cit.

³¹⁶ *Ibíd.*

³¹⁷ Goffman, 1991. Op., cit.

fotografías que le permitan “el descubrimiento, la exposición y la prueba”³¹⁸ de aquello que quiere demostrar:

Las fotografías ilustrativas de la conducta relacionada con el sexo (social) que yo he coleccionado así de manera no aleatoria pueden tener como utilidad, por otra parte, refrescarnos las ideas sobre tres puntos: los estilos de comportamiento relacionados con el sexo, la manera como la publicidad presenta de ellos una visión finalmente sesgada y las reglas de producción escénica particulares de la forma fotográfica. Mi interés se dirige ante todo al primer punto, pero los textos que acompañan a mis fotografías abordan todas las cuestiones que éstas puedan plantear. Precisaré, de todos modos, que el punto esencial de la exposición es la idea de los publicitarios sobre la manera de representar con beneficio a las mujeres.³¹⁹

Por lo tanto, como se puede observar el objetivo de Goffman es saber cómo las fotografías publicitarias de mujeres terminan siendo a sus ojos, escenificaciones gráficas sobre lo que se espera socialmente que sea la mujer. Por lo tanto la reflexión sobre el método que le permitirá realizar su propósito implica tres aspectos importantes de considerar.

- El primero tiene que ver con que el corpus fotográfico tiene que ser construido con la intención de permitir al investigador: exponer, delimitar y bosquejar un tema preciso, el de su interés.³²⁰
- El segundo con que dicho proceso de selección se realice con cierta “maldad, astucia y un buen montón de fotografías”³²¹, ya que “cuanto mayor sea la colección del investigador, mayor será su certeza de ver confirmado lo que cree haber descubierto en tal ejemplar, e incluso lo que, de todas maneras, tiene ganas de demostrar”.³²²
- El tercero con que la selección del corpus fotográfico es importante en tanto permite conocer a profundidad el archivo fotográfico con el que se va a trabajar.

³¹⁸ *Ibíd.*, pág., 137.

³¹⁹ *Ibíd.*, pág., 139.

³²⁰ *Ibíd.*

³²¹ *Ibíd.*, pág., 137.

³²² *Ibíd.*, págs., 136-137.

Por consiguiente es preciso mencionar que la muestra fotográfica que se analizará en este capítulo será sólo una pequeña selección del archivo fotográfico de Lola Álvarez Bravo, fotógrafa que cuenta con una carrera de más de 50 años en la cual logró combinar la práctica de la fotografía con la enseñanza, el compromiso social, su trabajo y sus intereses artísticos.

Un aspecto que es importante de considerar es que el archivo fotográfico de Lola Álvarez Bravo puede consultarse en línea y que el sitio del Center for Creative Photography (CCP)³²³ en Arizona alberga la obra que comenzó a ser resguardada desde 1992, contando en ese entonces con 150 fotos impresas, las cuales fueron seleccionadas por Lola Álvarez Bravo y Trudy Wilner Stack.³²⁴

El archivo fue reorganizado más de tres veces, debido a mudanzas y en especial al temblor de 1985, motivo importante para que su obra comenzara a ser clasificada por géneros, motivos de realización o intereses personales³²⁵, afirma uno de los primeros personajes interesados en rescatar la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo: Olivier Debroise.

De esta manera los curadores del Centro Cultural Arte Contemporáneo de la Fundación Televisa, quienes estuvieron cerca de dos años³²⁶ revisando el archivo de Lola Álvarez Bravo realizaron en 1992 una exposición retrospectiva que culminó en la publicación de un libro: *Lola Álvarez Bravo, fotografías selectas 1934 – 1985: [exposición] 29 de octubre de 1992 – 31 de enero de 1993*³²⁷, uno de los libros más completos acerca de Lola Álvarez Bravo como fotógrafa y promotora de la cultura.

Sin embargo, muy recientemente, el Archivo González Rendón, que es “una colección vasta y tanto arbitraria”³²⁸ debido a que contiene impresiones, hojas de contacto, pruebas de impresión y algunos documentos más sobre la Lola Álvarez Bravo, ha tomado desde 2010 un papel importante para la obra y la generación de

³²³ Sitio web del Center for Creative Photography, consultado por última vez el 4 de agosto de 2017 <http://www.creativephotography.org/artists/lola-alvarez-bravo>

³²⁴ Varios, 2012. Op., cit.

³²⁵ Debroise, 1994. Op., cit.

³²⁶ Varios, 2012. Op., cit.

³²⁷ Fundación Cultural Televisa, *Lola Álvarez Bravo, fotografías selectas 1934 – 1985: [exposición] 29 de octubre de 1992 – 31 de enero de 1993*, México 1992.

³²⁸ Varios, 2012. Op., cit.

más exposiciones cuya culminación de esfuerzo se vio reflejada en la publicación de un libro intitulado *Lola Álvarez Bravo, fotografía de una época*.³²⁹

En ese sentido, es preciso decir que los libros mencionados anteriormente han sido consultados con el objeto de conocer a profundidad la obra de Lola Álvarez ya que es ahí donde se recopilan de forma más completa sus fotografías, sobre todo las que ha sido expuestas en museos y galerías fotográficas, individuales y colectivas.

El archivo fotográfico actualmente cuenta con 175 impresiones y cerca de 2,500 hojas de contacto realizadas con los negativos encontrados en el archivo González Rendón, lo cual, sin duda alguna, puede confirmar que Lola Álvarez Bravo, dejó un vasto archivo fotográfico el cual aporta al conocimiento de una época importante para México, ya que ejerció el oficio aproximadamente de 1925, cuando se mudó a Oaxaca con su recién esposo Manuel Álvarez Bravo, hasta 1986 año en el que, cree Debroise, fue la última vez que tomó fotografías imprimiendo sólo en una hoja de contactos³³⁰.

Ya para finalizar mencionaré que las reflexiones de Goffman y la forma en la que se ha construido la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo permiten que la selección del corpus fotográfico a investigar sea pequeña, sin embargo, eso no impide la comprobación de que cada fotografía elegida refleja las inquietudes estéticas y compromisos sociales de la fotografa además de los interés de esta investigación. En consecuencia, es pertinente mencionar que Dina Comisarenco³³¹, en el análisis que hace de la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo, afirma que la obra de ésta última estuvo regida principalmente por tres ejes.

- El primero tiene que ver con lo que la propia Lola Álvarez denomina como: el tercer ojo del fotógrafo³³²; compuesto por el interés, la experiencia propia y el compromiso ético y estético del fotógrafo

³²⁹ *Ibíd.*

³³⁰ Debroise, 1994. *Op. cit.*, pág. 30.

³³¹ Comisarenco, 2008. *Op. cit.*

³³² Entrevista a Lola Álvarez Bravo en Pacheco Cristina., *La luz de México. Entrevista con pintores y fotógrafos.*, pág., 75.

- El segundo eje está relacionado con la influencia del renacimiento artístico, la ideología de José Vasconcelos, el Cardenismo y las relaciones personales que entabló con personajes como: Diego Rivera, Salvador Novo, María Izquierdo, David Alfaro Siqueiros, Tina Modotti y quien fuera su esposo Manuel Álvarez Bravo.
- El tercer aspecto está relacionado con la consciencia que tenía del trabajo fotográfico como una práctica que le permitía documentar la vida cotidiana, la cual siempre se encuentra en constante transformación.

De esta manera los ejes mencionados han sido tomados en cuenta en la clasificación del archivo fotográfico y sobre todo en la selección del corpus a analizar a partir de la identificación de cuatro grandes esferas de análisis en toda la obra fotográfica ya que permitirán observar la amplitud del trabajo realizado por Lola Álvarez Bravo en cuanto a temáticas, técnicas e intenciones.

Por lo tanto, para realizar la selección del corpus fotográfico clasifiqué el archivo fotográfico de Lola Álvarez Bravo en los siguientes rubros: el primero corresponde a la **esfera de crítica social y fotografía de la vida cotidiana**; el segundo, tiene relación con el compromiso que Lola Álvarez tuvo en cuanto a la **promoción, formación e innovación fotográfica en México**; en el tercer rubro predomina su **posición como mujer** a partir de 1930, que fue **cuando empezó a formalizarse en el oficio fotográfico** y el cuarto, condensa toda la **producción fotográfica de crítica a la modernidad**, en donde plasma de manera oportuna, sutil y rigurosa, posturas políticas, ideológicas y de compromiso social, razón por la cual, a la hora de realizar el análisis fotográfico se incluirá más de una fotografía.³³³

³³³ Para ver buena parte del trabajo fotográfico de Lola Álvarez Bravo ir a la página <http://ccp-museum.catnet.arizona.edu/view/people/asitem/items@:60>

3.3 Esfera de crítica social y fotografía de vida cotidiana

El trabajo de Lola Álvarez Bravo se ha caracterizado por contar con fotografías comprometidas con la preservación de la belleza de la raza³³⁴ y la vida cotidiana del mexicano. Por ejemplo, algunas de sus fotografías son escenas de mujeres y niños indígenas durante celebraciones o situaciones cotidianas que pueden clasificarse en dos tipos: las que refieren a un momento de contemplación y las que refieren a un momento de exaltación e incluso catarsis emocional.

Sin embargo, es importante señalar que hacer fotografía no siempre fue su única pasión ya que las imágenes que iba realizando le sirvieron también para experimentar con otras formas de representación gráfica como el fotomontaje³³⁵, técnica por la cual es altamente reconocida.³³⁶

El fotomontaje como forma de expresión creativa y denuncia social fue adoptado por Lola con la finalidad de cumplir con inquietudes propias y de trabajo, ya que el fotomontaje, que surge en los años 30, se consolidó rápidamente como una técnica que permitía al realizador jugar con imágenes para construir un mensaje que no dependiera por completo del automatismo de la cámara.

A veces quería decir algo, y la fotografía no me lo permitía. Entonces tomaba una cartulina, hacía un boceto, escogía unos negativos, los imprimía al tamaño necesario, cortaba y pegaba.³³⁷

En este sentido, uno de los fotomontajes más reconocidos de Lola Álvarez Bravo es *El sueño de los pobres*, realizado el año de 1935, expuesto en *Carteles revolucionarios de las pintoras del sector femenino de la Sección de Arte*

³³⁴ Cristina Pacheco, *La luz de México: Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, FCE, 1995, pág. 61.

³³⁵ Producto de la yuxtaposición de dos o más fotografías – o negativos – sobre un mismo plano visual, Jacobo Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje*, Manuales Arte Cátedra, 2008.

³³⁶ Merry MacMasters, *Difunde el quehacer pionero de Lola Álvarez Bravo en fotomontaje* [en línea], México, *La Jornada*, 29 de noviembre de 2011, p. 7. URL: <http://www.jornada.unam.mx/2011/11/29/cultura/a07n1cul> [Consulta: 6 de marzo de 2018].

³³⁷ Johanna Spanke, *Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo en Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, España, RM, 2012., pág., 138.

*Plásticas*³³⁸; y publicado en la revista *El maestro rural*, una de las publicaciones más importantes en la década de 1930.³³⁹

Sin embargo, lo que llama la atención de este fotomontaje es que el sustento ideológico, tanto de la exposición como de la revista y por ende del fotomontaje era de fuerte influencia cardenista y vasconcelista.

Por ejemplo, la revista *El maestro rural*, considerada como intermediaria entre las clases del sector popular y la Secretaría de Educación Pública (SEP) tenía como propósitos: dotar al maestro rural de medios materiales e intelectuales para realizar sus tareas y brindarles un espacio para que pudieran compartir con otros sus experiencias.

Por consiguiente, al ser un medio de difusión y vínculo entre las intenciones gubernamentales y el sector popular, Lola Álvarez Bravo vio en ella una forma de explorar y explotar su creatividad realizando trabajos que estuvieran acorde a las necesidades de la misma.

Fue así que, desarrollando al máximo esta intención colaborativa y de compromiso social, Lola Álvarez Bravo, sin dejar de lado sus necesidades creativas, realizó *El sueño de los pobres*, cuya importancia reside en ser una forma de denuncia y expresión creativa en la cual Lola Álvarez Bravo, logró conjugar los intereses de la exposición, de la revista y los propios, sin romper con la ideología y vanguardia de la época, Pero, lo que es más importante, es la forma en la que el fotomontaje le permitió ser congruente con sus propósitos: revelar las condiciones de pobreza en las que se encontraba gran sector de la sociedad, “a pesar de las políticas progresistas del presidente Lázaro Cárdenas³⁴⁰”.

³³⁸ *Carteles revolucionarios de las pintoras del sector femenino de la Sección de Artes Plásticas* organizada por Lola Álvarez Bravo y María Izquierdo (Zavala, 2012)

³³⁹ Verónica Ruiz Lagier, *El Maestro Rural y la Revista de Educación: El sueño de transformar al país desde la editorial*. Signos históricos, 15(29), 36-63 [en línea] URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202013000100002&lng=es&tlng=es. [Consulta: 6 de marzo de 2018], pág., 44.

³⁴⁰ Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, México, FCE, 2006., pág., 53.

El sueño de los pobres



Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres*, 1935³⁴¹

³⁴¹ Fotografía tomada de: <http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/46/title-asc?t:state:flow=a7dda255-093d-4ebf-a94c-158dba521997>

Canal de comunicación

El fotomontaje, según Adriana Zavala³⁴², fue reproducido en la revista *El Maestro Rural*³⁴³, en el número del 15 de abril de 1935³⁴⁴, después de ser mostrado en la exposición: *Carteles revolucionarios de las pintoras del sector femenino de la Sección de Arte Plásticas, Departamento de Bellas Artes*, organizada por Lola Álvarez Bravo y María Izquierdo en Guadalajara de ese mismo año.³⁴⁵

De igual forma, el fotomontaje se encuentra publicado en el libro *Lola Álvarez Bravo, in her own light*³⁴⁶, en la exposición *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, abierta al público en el Museo Estudio Diego Rivera de octubre de 2011 a febrero de 2012; y en el catálogo, resultado de la misma exposición publicado el año 2012.

Vaciado descriptivo

El vaciado descriptivo que a continuación se expondrá tiene como propósito familiarizar al lector con los temas, preocupaciones y habilidades del trabajo fotográfico al que se enfrentará de aquí en adelante, esto se logrará a partir de la presentación de algunas de las interpretaciones que existen sobre el fotomontaje: *El sueño de los pobres*, realizado en 1935 por Lola Álvarez Bravo.

El fotomontaje será descrito con el objetivo de encontrar similitud en cada detalle presentado por la fotógrafa e identificado por los siguientes autores: Paul Henri Giraud³⁴⁷, Olivier Debroise³⁴⁸, Elizabeth Ferrer³⁴⁹, Johanna Spanke³⁵⁰ y Deborah Dorotinsky³⁵¹; todos interesados en el fotomontaje de Lola Álvarez Bravo.

³⁴² Adriana Zavala, *Una crónica de luz y sombra: la fotografía de Lola Álvarez Bravo en Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, Barcelona, RM, 2012.

³⁴³ Revista que, desde la óptica de Verónica Ruiz, fue la publicación más importante en la década de 1930. Ruiz Lagier, 2013. Op. cit.

³⁴⁴ Adriana Zavala, 2012. Op. cit., pág. 23.

³⁴⁵ *Ibíd.*

³⁴⁶ Op. Cit.

³⁴⁷ Paul-Henri Giraud, *De sueños y pobreza en la cultura visual mexicana, 1930-1960* [En línea] en *Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas perspectivas*, 2015. URL: <http://orda.revues.org/2197> [consulta: 6 de marzo de 2018]

³⁴⁸ Debriose, 1994. Op. cit.

³⁴⁹ Ferrer, 2006. Op. cit.

Sin embargo, antes es necesario especificar que el fotomontaje que aquí se analiza es producto de una técnica de representación gráfica en donde retazos de imágenes sobrepuestos dan forma a una composición final, misma que será descrita lo más detalladamente posible.

Howard Becker asegura que las fotografías tiene muchos más detalles de los que se puedan observar a simple vista, cualidad que orilla al espectador a establecer más de una comparación o analogía de símbolos y significados de una sola imagen³⁵².

En ese sentido, asegura Becker, que un lector de fotografías más interesado en el detalle, deberá realizar una lectura de “manera consciente y atenta”³⁵³ a diferencia del ejercicio común y corriente en donde la observación de fotografías se realiza de forma poco minuciosa e irreflexiva, tal como se menciona a continuación.³⁵⁴

Una lectura consciente y atenta difiere de una lectura corriente ante todo en su rigurosidad. Podemos suponer que todo aquel que contempla una fotografía responde, a sabiendas o no, a la totalidad de los elementos presentes en el cuadro.³⁵⁵

A primera vista, en el fotomontaje *El sueño de los pobres* se puede observar un niño que duerme debajo de lo que pareciera ser una locomotora de la cual, entre las ruedas, monedas de un peso mexicano en donde paradójicamente aparece en el canto la palabra *libertad*, parecen entorpecer su camino generando la sensación de estar a punto de caer sobre el ensueño del menor, quien yace debajo de ella.

Sin embargo, con la reflexión de Becker podemos afirmar que no es suficiente mirar de forma superficial la imagen. Es preciso ahondar en detalles, tal como lo hacen algunos autores, ya que si bien en el fotomontaje lo primero que sobresale, es la imagen de un niño durmiendo, el hecho de que el menor duerma encima de una tabla de madera, cubierta por una manta de aspecto rugoso, sólo es señalado

³⁵⁰ Spanke, 2012. Op. cit.

³⁵¹ Deborah Dorotinsky, *El maestro rural y la educación fotográfica en México* en Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época, Barcelona, RM, 2012.

³⁵² Becker, 2005. Op. cit., pág. 60.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Ibid., pág., 61.

muy puntualmente, en sus respectivas descripciones, por Johanna Spanke³⁵⁶ y Deborah Dorotinsky.³⁵⁷

De igual forma, el niño, cuya ropa parece estar arrugada y sucia, es un aspecto importante de resaltar ya que, como lo veremos más adelante, es importante poner énfasis en que la condición de desaseo hace evidente a los ojos de Spanke, Dorotinsky y Debroise, cierta condición de pobreza y vulnerabilidad en el infante.

Asimismo es importante señalar que la boca abierta y los ojos cerrados son detalles que hacen incuestionable el abandono del infante al descanso. En consecuencia, el menor, con la mano en el pecho, los pies en reposo y la indiscutible quietud onírica que revela su postura, se ven amenazados por las imágenes que flotan sobre él.

Por encima del mitad ensueño y mitad pesadilla como lo nombra Dorotinsky³⁵⁸ también se puede observar una especie de ruedas o engranes³⁵⁹ que simulan andar sobre rieles y parecen estar a punto de caer junto a una catarata de monedas³⁶⁰.

Es así, como esa “extraña máquina para fabricar monedas que desciende sobre un niño harapiento que duerme”³⁶¹ representa para la mayoría de los autores un tipo de amenaza al descanso del infante³⁶² el cual está a punto de ser anegado por las monedas³⁶³.

Contexto social y biográfico de realización

En este apartado se expondrán los contextos históricos que giran en torno a la realización del fotomontaje *El sueño de los pobres*, poniendo énfasis en tres momentos: la situación histórica, nacional e internacional, las condiciones que dieron origen a la técnica utilizada por la fotógrafa y el contexto biográfico del realizador.

³⁵⁶ Spanke, 2012. Op., cit.

³⁵⁷ Dorotinsky, 2012. Op., cit.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Ibid., pág., 144.

³⁶⁰ Giraud, 2015. Op. cit.

³⁶¹ Debroise, 1994. Op. cit., pág. 24.

³⁶² Spanke, 2012. Op. cit., pág. 138.

³⁶³ Ferrer, 2006. Op. cit.

Como antecedentes históricos internacionales están, a grandes rasgos, la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, las cuales, estremecieron social, política y económicamente al mundo. Posteriormente, tales consecuencias, volvieron a ser reformuladas debido a la crisis mundial de 1929 que afectó principalmente al sector industrial y agrícola orillando a que nuevamente se replantearán las premisas económicas, políticas y sociales.

Aunado a este ambiente internacional es pertinente mencionar que a nivel nacional la Revolución Mexicana y sus consecuencias de reajuste político, social y económico a consecuencia de la crisis política y económica mundial junto con el posicionamiento paulatino del régimen Cardenista, tuvo como resultado la consolidación de sindicatos y de organizaciones cuya ideología predominante era comunista cuestión que influyó en la necesidad del replanteamiento de las promesas de la Revolución como son: el reparto agrario, la justicia social y el bienestar de los trabajadores.

Por otra parte, en el ámbito artístico, los momentos históricos, internacionales y nacionales, mencionados anteriormente se vieron acompañados de diversos movimientos creativos en los cuales predominaba cierto interés por reflexionar todo aquello que socialmente había sido establecido como resultado de semejantes antecedentes.

En Europa, la más grande influencia a los movimiento artísticos que se consolidaron tiempo después fue el Dadaísmo, movimiento surgido en la posguerra y cuyo fuerte era negar los conceptos artísticos tradicionales de la originalidad y la preocupación estética al apropiarse de imágenes ya existentes.³⁶⁴

Posteriormente, el fotomontaje surge, según Giraud quien rescata a su vez las reflexiones de Dawn Ades³⁶⁵, de una clara filiación izquierdista en los años 30³⁶⁶. En consecuencia, la técnica de fotomontaje es concebida, desde sus orígenes, como una forma que permite la crítica social por medio de la creación de imágenes, tal como se puede observar en el cartel fechado en julio de 1932 de

³⁶⁴ Spanke, 2012. Op. cit., pág., 138.

³⁶⁵ Ver Dawn, Ades., *Fotomontaje*, Barcelona, GG., 2003.

³⁶⁶ Giraud, 2015. Op. cit.

John Heartfield³⁶⁷ y que lleva por título *Adolf, The superman: Swallows Gold and Spits Tin*, trabajo por el cual fue altamente perseguido.



Heartfield, John., *Adolf, The superman: swallows gold and spits Tin*³⁶⁸

Es así como la técnica de representación crítica se prestaba, dentro del sector intelectual y artístico, para incitar al replanteamiento de los ideales que se comenzaron a establecer a partir de la Primera Guerra Mundial. En consecuencia, el fotomontaje sirvió a Lola Álvarez Bravo como una forma de expresión creativa³⁶⁹ pues en México la crisis y la desestabilización económica y política del país, el Cardenismo y la ideología vasconceliana influyeron fuertemente en la consolidación de un sector que creía en la cultura, la educación y, por consiguiente, en el arte como una forma de denuncia y expresión política, tal como

³⁶⁷ Artista prolífico y versátil, nacido en Berlín en 1891. Involucrado en el movimiento Dada y relacionado con figuras como George Grosz. Reconocido por experimentar con la técnica del fotomontaje en respuesta a los años de posguerra.

³⁶⁸ Imagen tomada de <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/political-posters-sale/john-heartfield-posters-war>

³⁶⁹ Ferrer, 2006. Op. cit., pág., 53.

sucedió como el muralismo mexicano: movimiento social y político de resistencia e identidad con imágenes³⁷⁰.

Gilberto Giménez asegura que la identidad individual se conforma por una red de pertenencias sociales y una serie de atributos que derivan de la percepción que se obtienen de las personas en cada interacción social lo cual, se verá mayormente reflejado en una narrativa personal y una representación social³⁷¹, en ese sentido, los contextos históricos presentados anteriormente se relacionan de forma paralela con tres momentos que en la biografía de Lola Álvarez Bravo tienen una fuerte relación e influencia con la realización del fotomontaje en el año de 1935.

En primer lugar, el año de 1934 es importante para Lola Álvarez Bravo porque concursó por una plaza laboral con el objetivo de trabajar como profesora de artes plásticas en la Secretaría de Educación Pública (SEP)³⁷², lo cual quiere decir que ya buscaba involucrarse de lleno en un ámbito laboral y artístico, cuestión que influyó de forma importante en la realización del fotomontaje.

En segundo lugar, durante ese mismo año, se concreta su divorcio con Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo reconocido a nivel mundial, del cual aprendió en cierta parte el arte de la fotografía. Sin embargo, dicha separación es importante para Lola Álvarez Bravo pues provocará un cambio en sus relaciones sociales, ya que al momento de su separación se va a vivir con María Izquierdo, famosa junto a Frida Kahlo por su trabajo pictórico y por ser de las “primeras artistas que rompieron con las restricciones impuestas por la sociedad machista en la que las actividades de la mujer estaban tradicionalmente confinadas a los roles de esposa, madre y ama de casa”.³⁷³

³⁷⁰ NOTISEM, Movimiento muralista mexicano [En línea] [URL:https://consulmex.sre.gob.mx/raleigh/images/stories/prensa/movimientomuralistamexicano.pdf](https://consulmex.sre.gob.mx/raleigh/images/stories/prensa/movimientomuralistamexicano.pdf) [consulta: 6 de marzo de 2018]

³⁷¹ Giménez, 2009. Op. cit.

³⁷² Javier Roque Vázquez Juárez, *Cronología en Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, Barcelona, RM, 2012., pág., 149.

³⁷³ Germaine Gómez Haro, *María Izquierdo, pasión y melancolía* [En línea] *La Jornada semanal*, 6 de octubre de 2013. URL: <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/sem-germaine.html> [Consulta: 6 de marzo de 2018]

Por último, el tercer momento importante es que a parte del *Sueño de los pobres* Lola realizó otro fotomontaje más³⁷⁴ para la exposición intitulada *Carteles revolucionarios de las pintoras del sector femenino de la sección de artes plásticas*, organizada por María Izquierdo, inaugurándose en el mes de Mayo en Guadalajara.

Este evento es importante ya que para ese entonces Lola Álvarez Bravo era miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), la cual, tenía como objetivo difundir las ideas revolucionarias en México por lo cual el sesgo de toda creación realizada a propósito tendría que estar acorde con la ideología del momento.³⁷⁵

Aunado a esto, afirma Spanke, la administración de Lázaro Cárdenas apostaba por los carteles de propaganda para la difusión de ideas políticas. Esta estrategia posiciono rápidamente a los carteles y fotomontajes como una herramienta poderosa para promover la educación socialista y divulgar las premisas del régimen.

En consecuencia para Lola Álvarez Bravo, la asociación de la cual era parte, la exposición en donde se solicitó su participación y la publicación del fotomontaje en la revista *El maestro rural*, le permitió ser coherente en su trabajo con las coordenadas históricas sociales y personales en las que se situaba en ese momento.

Clasificación: asignación de valores y significados

Nuevamente Giraud, aludiendo a “la clara militancia social”³⁷⁶ del fotomontaje, se refiere al trabajo de Lola Álvarez como algo que podría haber sido inspirado en *La noche de los pobres* de Diego Rivera realizado en 1932. En dicho mural, asegura el autor, Rivera muestra la imagen de un niño dormido en el portal de una casa rodeado del calor de su madre y aunque Rivera no muestra el abandono del niño, Lola Álvarez Bravo lo hace en contraste con la realización pictórica de Rivera ya que describe la forma en la que percibe los estragos del capitalismo y de la

³⁷⁴ El sueño de los pobres y el capital hambriento.

³⁷⁵ Spanke, 2012. Op., cit., pág., 138.

³⁷⁶ Giraud, 2015. Op., cit.

creciente intervención del Estado, pues a diferencia de la pintura de Rivera, el niño en el fotomontaje se encuentra totalmente desamparado.³⁷⁷

En ese tenor, Giraud también tiene a bien comparar el fotomontaje y el mural con una fotografía de Walker Evans, realizada tres años antes que el fotomontaje y que, según el autor, trata de comunicar un mensaje similar: el abandono como consecuencia de las complicaciones sociales que existen a raíz de las crisis políticas y económicas.



Diego Rivera.,
La noche de los pobres. 1932.



Walker, Evans.
South Street, New York. 1932.

En dicha fotografía, como se puede observar, un indigente de mediana edad duerme en la calle, teniendo como cobijo el marco de una puerta cerrada, a lo cual, Giraud afirma que la imagen, por su contexto y por la forma tan particular de realizar el retrato, puede ser entendida como una acción firme de denuncia social por parte de Walker Evans:

Tal fotografía de Walker Evans sacada en Nueva York durante la gran crisis es ante todo una denuncia social. Al fotografiar en picada a un indigente de mediana edad acostado en la calle, en el umbral de una puerta cerrada, y cuyo rostro se inclina hacia el suelo —un rostro apenas separado del piso por un cartón no muy limpio—, Evans insiste sobre la humillación de este

³⁷⁷ Ibid.

hombre. Se muestra la pobreza cruda y sórdida de un cesante probablemente alcohólico; una situación sin salida.³⁷⁸

Continuando con el descubrimiento de convergencias ideológicas entre algunas obras realizadas antes o después del fotomontaje que realizó Lola Álvarez Bravo, Giraud encuentra en un fragmento del poema de Octavio Paz, titulado *Entre la piedra y la flor*³⁷⁹, una fuerte analogía con el fotomontaje *El sueño de los pobres*.

¡Oh rueda del dinero,
que ni te palpa ni te roza
y te deshace cada día!
Ángel de tierra y sueño,
agua remota que se ignora,
oh condenado,
oh inocente,
oh bestia pura entre las rocas del dinero,
entre esas horas que no son nuestras nunca,
por esos pasadizos de tedio devorantes
donde el tiempo se para y se desangra.

Aunque para Giraud, los versos de Octavio Paz se refieren a una situación en particular, es decir, al campesino yucateco de las haciendas de henequén en 1937, la máquina a punto de machacarlo, representada por el dinero y el tedio devorante se ajusta mucho a lo que Lola Álvarez Bravo buscó representar en el fotomontaje.

Por lo tanto, como se puede observar, en ambas representaciones, fotógrafa y poeta, exponen explícitamente al dinero y a las ruedas en las que es transportado, como algo que condena al inocente y que en el caso de Octavio Paz, es un ángel de tierra y sueño pero que con Lola Álvarez Bravo es un niño en situación de pobreza que duerme profundamente.

³⁷⁸ Giraud, 2015. Op. cit.

³⁷⁹ *Ibid.* El largo poema *Entre la piedra y la flor* fue escrito en Mérida en 1941 y revisado por Paz en 1976. Fue dedicado a Teodoro Cesarman, para más información: <http://www.cirsociales.uady.mx/revUADY/pdf/261/ru26111.pdf> , <http://critica.cl/literatura/entre-la-piedra-y-la-flor-paisaje-naturaleza-y-cultura-en-octavio-paz>, <https://www.escritas.org/pt/t/3383/entre-la-piedra-y-la-flor>

Otra posible fuente de inspiración para Lola pudo haber sido el proyecto de David Alfaro Siqueiros³⁸⁰: *Retrato de la burguesía*, el cual de acuerdo a Mónica Mateos-Vega “representa el imperialismo militarizado y la burguesía que existen a costa de la mano de obra de la clase trabajadora...”³⁸¹, ya que en el mural realizado en la antigua sede del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), es fácil identificar monedas, engranes y maquinaria relacionada con el proceso de industrialización del periodo Cardenista, lo cual es explícitamente representado en el fotomural realizado por Lola Álvarez Bravo.



David Alfaro Siqueiro, *Retrato de la burguesía*³⁸²

En ese sentido, otro vínculo asociativo con el fotomontaje, que encuentra Giraud bajo la influencia de Olivier Debroise, es el movimiento dadaísta reflejado en el muralismo mexicano, en donde también se utilizaban ruedas y partes de maquinarias ensambladas, las cuales dice Giraud³⁸³, se presentan incluso para

³⁸⁰ *Ibíd.*

³⁸¹ Mónica Mateos-Vega, *Evoca Retrato de la burguesía la necesidad del arte contestatario en La Jornada*[En línea] URL: <http://www.jornada.unam.mx/2009/06/15/cultura/a06n1cul> [Consulta: 6 de marzo de 2018]

³⁸² Imagen tomada de (Mateos-Vega, 2009)

³⁸³ Giraud, 2015. Op., cit.

Siqueiros, realizador del mural intitulado *Retrato de la burguesía*, como emblemas complejos del incremento de la mecanización en la vida y en el arte.

Ese así como algunas metáforas y recursos utilizados por los artistas de la época se han consolidado y vuelto un factor clave en la representación del progreso técnico, al igual que las referencias constantes a maquinarias industriales como lo que con Charles Chaplin en la película *Tiempos Modernos* se ha vuelto icónico.

En la siguiente imagen el protagonista aparece siendo atrapado por las entrañas de una máquina en plena era industrial, aspecto que también para Johanna Spanke es evidente pues afirma que “la imagen de las ruedas dentadas ha sido un metáfora clave del progreso técnico³⁸⁴”, razón por la cual se puede considerar que, tal como afirma Giraud, Lola Álvarez Bravo utilizó en su fotomontaje algo parecido a ruedas o engranes de una maquinaria con el objeto de poder revelar el escepticismo que existían en torno al proceso de modernización e industrialización de México en 1935.



Charles Chaplin en *Tiempos modernos*, 1936³⁸⁵

³⁸⁴ Spanke, 2012. Op. cit., pág. 138.

³⁸⁵ Imagen tomada de: <https://entrenomadas.wordpress.com/2012/09/>

Usuarios e interpretaciones

Tal como sucedió con el vaciado descriptivo, las analogías que realizan los especialistas sobre el trabajo de Lola Álvarez Bravo serán expuestas a continuación con el objetivo de reconocer los vínculos entre la imagen, la percepción que los usuarios tuvieron al observarla y los valores asignados a las representaciones que la fotógrafa tuvo a bien elegir.

La imagen del niño durmiendo está relacionada con un abandono al mundo de los sueños pero que a ojos de Deborah Dorotinsky, el reposo del infante parece convertirse en una pesadilla debido a las monedas que flotan sobre él, pues tal como asegura Johanna Spanke, las monedas y las ruedas que simulan andar sobre rieles representan una amenaza para el menor.

Por su parte, las monedas que parecen descender sobre niño representan, para Giraud, el deseo de dinero y ambición de poder además de la crueldad del capitalismo, cuestión que según la óptica del autor, le brindan la oportunidad a Lola Álvarez Bravo de realizar el fotomontaje tratando no sólo de comunicar una actitud de piedad o malestar hacía la situación vulnerable de los niños y los indígenas en general³⁸⁶.

En ese sentido, es preciso mencionar que la extrañeza de tal combinación de elementos: la quietud del ensueño, los gestos corporales, la amenaza de la máquina y la desproporción de sus tamaño representan para Dorotinsky la impresión de que la tranquilidad del ensueño puede convertirse en una pesadilla ya que además del niño al tener la mano sobre el pecho es símbolo de su inocencia y al mismo tiempo de su espanto ante la maldad de la máquina la cual, asevera Dorotinsky, acecha como símbolo del capitalismo e industrialización sin control.

Por los detalles anteriormente presentados es preciso retomar la reflexión de Giraud en donde el fotomontaje articula un doble discurso ya que por una parte, asegura el autor, introduce la idea de un sueño que promete ser reparador mientras que al mismo tiempo “fomenta una reflexión crítica sobre la injusticia del

³⁸⁶ Giraud, 2015. Op., cit.

sistema económico y social que condena a muchos niños mexicanos a dormir en la calle”³⁸⁷

Johanna Spanke lleva más adelante esta reflexión asegurando que es común pensar que adquirir riqueza es el sueño de cualquiera que carezca de ella, es decir, es el sueño de los pobres, de ahí el nombre del fotomontaje. Sin embargo también es cierto asegura Spanke que la obtención e inserción en el mundo del capitalismo también podría ser letal pues resulta ominoso e incluso destructivo.³⁸⁸

Ahora bien, se puede inferir que el capitalismo, representado por las monedas y lo que simula ser una locomotora o una máquina que escupe monedas, es aquello que provoca que la ideología comunista imperará como una opción viable a los estragos de la guerra y las crisis económicas, siendo este el motivo mas recurrente en las obras artísticas que buscaban combatir todo aquello que por la guerra, las revoluciones y las reformulaciones políticas, económicas y sociales provocaron.

Sin embargo, algo que es importante rescatar es la forma en la que para Spanke, Lola Álvarez Bravo tuvo a bien representar una especie de máquina que en los sueños produce dinero y que quizá se derrame sobre el que yace debajo pues la crítica era que todo el conocimiento y el crecimiento industrial podría ser utilizado para mejorar pero que siempre es necesario saber utilizarlo pues la delgada línea entre ser beneficiado a aplastado por el poder del dinero es amenazante de forma constante y era algo de lo que Lola Álvarez Bravo, estaba muy consiente:

Lola parece haber creído que las maquinas, si se usaban con sabiduría, podían traerle grandes beneficios a la humanidad, pero si solo se usaban para obtener ganancias no traería más que desgracias.³⁸⁹

En ese sentido, se podría decir que Lola Álvarez Bravo apoya una visión de crítica social por detalles tan pequeños como el haber elegido la técnica del fotomontaje para representar algo tan sutilmente amenazado que, tal como confirma

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Spanke, 2012. Op. cit.

³⁸⁹ Spanke, 2012. Op. cit., pág. 138.

Dorotinsky, se trata de un mensaje ambiguo pero de una composición totalmente sólida.

Conclusión

Con todos los detalles anteriormente expuestos, se puede afirmar que en este primer ejercicio de análisis fotográfico, la distinción de la instancia creadora, la imagen y el canal de comunicación, su contexto y los receptores juegan un papel fundamental para realizar una lectura más completa de la imagen, es decir, se construye y deconstruye la imagen para identificar un *por qué* y un *para qué*, lo cual atribuye sentidos de la existencia a cada retazo de imagen que se expone en el fotomontaje.

Por lo tanto, esta lectura condensa formas de mirar y de interpretar un evento que sucedió (el niño durmiendo sobre unas tablas y una manta sucia) y que se documentó junto a una forma creativa y crítica, dando lugar a un fotomontaje que a la mayoría de los ojos que lo observan tiene una fuerte carga simbólica pues refleja la existencia de un sujeto que debido a sus condiciones sociales está a punto de ser devorado por una especie de máquina-locomotora que representa al mismo tiempo el ensueño de riqueza que otorga libertad y la necesidad de poder que el vulnerable siempre busca ante la constante amenaza a su reposo inocente.

Asimismo, en el fotomontaje, la asociación de las ruedas con una locomotora se relaciona directamente con el conomiento previo de un pasado revolucionario que al estar arraigado en el imaginario colectivo del mexicano genera un sentido de reconocimiento identitario.

Por otra parte, al observar el fotomontaje la identificación de la vestimenta y la postura del infante retratado con la doble vulnerabilidad que a este le pudo aquejar por el estrato social al que pertecene, es un claro ejemplo de cómo se concibe, incluso actualmente, a los niños y a los indígenas con respecto a sus condiciones de vida.

Por consiguiente, la asignación de un valor social al considerar que la mano sobre el pecho del durmiente es un reflejo de dolencia a causa de lo que en la imagen vemos caerá sobre él, también es resultado de una construcción histórica

sobre el concepto de pobreza y el abandono que conlleva, el cual puede ser dos sentidos: el abandono a la avaricia de soñarlo con tenerlo todo asumiendo los riesgos que esto implica y el abandono al daño que el sistema capitalista pueda ocasionar al sector más vulnerable de la sociedad. Por lo tanto, ser niño, indígena, dormir en la calle y soñar que una cascada de monedas que al mismo tiempo te arrolla y amenaza es parte de una paradoja de las condiciones que para 1935 amanezaban a gran parte de la sociedad.

Por consiguiente, la realización del fotomontaje permite una identificación y un reconocimiento de lo que fue y de lo que representó tal situación a los ojos de Lola Álvarez Bravo y que de forma consciente o no, fue representado por ella a los espectadores con la intención de darle voz a los que no la tienen, siendo la imagen el medio para otorgársela.

La descripción de la técnica fotográfica de un trabajo como el de Lola Álvarez Bravo es, como bien afirma Marzal³⁹⁰, un recurso importante para el análisis de fotografías debido a que sitúa al realizador y usuario, en determinadas coordenadas de posibilidad creativa y de comunicación. Por ejemplo, el fotomontaje permite considerar que la imagen fue realizada por separado, que la imagen del niño, la catarata de monedas, la simulación de los rieles y los engranajes que parecen ruedas de un tren fueron ensamblados con una intención comunicativa, implícita o no pues el usuario distinguirá en dicha realización fotográfica una composición final que aunque no este del todo clara para el realizador mismo, sus *habitus* y *ethos* serán aquellos que le impriman la fuerza simbólica necesaria de realización sin estar fuera de las circunstancias que la cobijan.

³⁹⁰ Marzal, 2010. Op., cit.

3.4 Promoción cultural y formación fotográfica en México

En este apartado, se pondrá especial atención en el papel que jugó la realización fotográfica de Lola Álvarez Bravo en términos de su interés por la promoción formación e innovación de la cultura y la fotografía en México. Para ejemplificar la promoción cultural, se analizará la fotografía que Lola Álvarez Bravo realizó del fotógrafo francés Henrie Cartier-Bresson en un momento realmente importante: el acto fotográfico.

Dicha imagen forma parte importante de lo que años después se publicó en un catálogo de personajes (intelectuales y artistas) importantes en la vida cultural de México, titulado *Fotografía de escritores y artistas de México*, publicado en el año de 1982 por el Fondo de Cultura Económica, cuya introducción corrió a cargo de Salvador Novo³⁹¹.

Para Lola Álvarez Bravo, la vocación de realizar retratos a quienes, en su mayoría, eran amigos, sirvió y sirve actualmente para conocer los rostros de aquellos que dieron un vuelco importante a las artes, la literatura, la pintura y la cultura en el México de la posrevolución. Por mencionar a algunos de sus retratados están: Frida Kahlo, Juan Rulfo, Juan Soriano, María Izquierdo, Diego Rivera, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Rufino Tamayo, Dr. Atl (Gerardo Murillo), entre otros.

Sin embargo, en esta ocasión, se trabajará con dos fotografías en particular: la fotografía mencionada anteriormente realizada a Henrie Cartier-Bresson y el retrato a Mariana Yampolsky, quien después de ser alumna de Lola Álvarez Bravo obtuvo gran reconocimiento en el mundo de la fotografía.

Esta última fotografía es importante para este análisis debido a que a Lola Álvarez Bravo no sólo le preocupó la promoción de la cultura sino también la formación de fotógrafos y Yampolsky fue una alumna cuyo trabajo trascendió en nuestro país a pesar de no ser de origen mexicano.

³⁹¹ Poeta, dramaturgo, ensayista, crítico cultural, crónista, traductor, publicista y funcionario público nacido en la Ciudad de México en el año de 1904, reconocido por ser autor de obras como *Nueva grandeza mexicana*, *Nuevo amor*, *La estatua de sal*, *En defensa de lo usado*, entre otras crónicas que escribió y publicó, las cuales lo posicionaron como uno de los referentes importantes para entender los fenómenos del siglo XX en México. <http://www.elem.mx/autor/datos/768>

En ese sentido, el interés de Lola Álvarez Bravo por promover la cultura se vio reflejado en sus actividades cotidianas, pues además de impartir cursos, clases y talleres de fotografía y arte plásticas, organizó junto a Manuel Álvarez Bravo, Emilio Amero y Julio Castellanos su primera sociedad fílmica y trabajó para revistas como *El Maestro Rural* e instituciones como el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y la Secretaría de Educación Pública (SEP).



Lola Álvarez Bravo, *Sala de exhibición de la Galería de Arte Contemporáneo*, México 2010³⁹²

Bajo esa misma intención, en 1950 creó la Galería de Arte Contemporáneo que hasta 1958 “desplegó un programa de exposiciones heterogéneo”³⁹³, pues en dicha galería se exhibieron obras de Carlos Mérida, María Izquierdo, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Diego Rivera, entre otros.

En ese sentido, las fotografías de estos dos personajes: Henrie Cartier-Bresson y Mariana Yampolsky, sirven a este análisis para observar la forma en la que Lola Álvarez Bravo se involucró de manera comprometida con la promoción de la cultura, la formación y la innovación fotográfica en México.

³⁹² (Varios, 2012)

³⁹³ Garduño, Ana en Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época., pag., 122.

Mariana Yampolsky



Lola Álvarez Bravo,
Mariana Yampolsky, ca. 1950³⁹⁴

Henri Cartier-Bresson



Lola Álvarez Bravo,
Henri Cartier-Bresson, 1963.³⁹⁵

Canal de comunicación

Mariana Yampolsky

- Ávila, Sonia., *Elogian óptica de Lola Álvarez Bravo*, en periódico *El Excelsior*. Url: <https://goo.gl/RQZc3g>
- Varios., *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, RM, Barcelona, 2012. Pág., 071.

Henri Cartier-Bresson

- Palapa Quijas, Fabiola., *La vida popular de México atrapó al ojo fotográfico de Henri Cartier-Bresson*. Url: <https://goo.gl/B5Dtc8>
- Ferrer, Elizabeth. *Lola Álvarez Bravo*. FCE., 2006. Pág. 145.

³⁹⁴ Álvarez Bravo, Lola., Mariana Yampolsky, ca. 1950. Plata sobre gelatina (Varios, 2012)

³⁹⁵ Álvarez Bravo, Lola., Henri Cartier-Bresson, 1963. (Debroise, 1994)

- Debroise, Olivier. *Lola Alvarez Bravo, in her own light.*, Centre for Creative Photography, 1994. Plate 31.
- Exposición fotográfica del 2 de junio al 10 de agosto de 2015, en el Circulo de Bellas Artes de Madrid, Casa Europa, sala Goya, en el marco del Photo España 2015.³⁹⁶

Vaciado descriptivo

En la primera fotografía las manos de Mariana Yampolsky sostienen con delicadeza, frente a la mitad de su rostro, una esfera que parece ser de cristal; postura que, si se mira con atención, es similar a la postura de Henri Cartier-Bresson en la fotografía realizada por Lola Álvarez Bravo momentos antes de realizar una fotografía: ambos sostienen algo frente a la cara y miran a través de él.

La similitud entre las posturas hizo atractivas estas imágenes a la investigación ya ambos retratados representan metáforas visuales de lo que implica el acto fotográfico. Mariana Yampolsky aprovecha el aumento del cristal para amplificar su mirada mientras Cartier-Bresson, tripie humano, adopta la postura típica del fotógrafo.

Por esa razón, si se observa de frente la fotografía de Mariana Yampolsky, se puede ver un reflejo de luz de lado izquierdo el cual es el resultado del efecto pensado por el fotógrafo que busca jugar con la metáfora de la luz, la sombra y sus reflejos sin opacar nada de lo que está siendo retratado pues entre las penumbras se observa con lujo de detalle la otra mitad del rostro cuya expresión es indefinida, lo cual tiene de nuevo relación con la segunda imagen en donde Henri Cartier Bresson en una posición que da forma a un tripie humano evoca junto con la imagen de Yampolsky la idea de que “la imagen fotográfica surge del recorrido de la luz entre miradas, espejos y lentes transparentes que depositan sobre la película fotosensible una realidad trastocada.”³⁹⁷

³⁹⁶ <https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/lola-alvarez-bravo-phe15/>

³⁹⁷ Deborah Dorotinsky y Cristóbal Andrés Jácome en *Lola Álvarez Bravo, la fotografía de una época*. RM, 2012.

Por otra parte, Bresson, que parece estar tomando una fotografía y sostiene una cámara fotográfica con ambas manos sobre su ojo derecho dispuesto a presionar el disparador de la cámara, al igual que en la fotografía de Yampolsky representa una de las vertientes del acto fotográfico que quizá Lola buscó retratar de forma poco convencional, tal como se menciona a continuación:

Lola Álvarez Bravo juega en sus retratos entre el mostrar y ocultarnos al sujeto fotográfico. Funde en los objetos la personalidad del retratado. En sus mejores acercamientos al género, encuentra lo que las formas de cosas y personas tienen para confundirse³⁹⁸.

Por eso, si se mira con atención al fondo del retrato de Cartier-Bresson, se puede observar, en el muro, adornos de formas indefinidas pero lo que resalta es un andamio que refiere al trabajo del muralista Siqueiros³⁹⁹, fundador de una óptica distinta de las artes plásticas junto a los participantes del movimiento muralista en México y que influyó indudablemente en la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo.

Por lo tanto, se puede concluir que esta descripción de fotografías repara más en aspectos relacionales entre la realizadora, los retratados y la época en la que fueron realizadas dichas imágenes pues son el reflejo del boom cultural que hubo en el círculo intelectual de la época.

Contexto social y biográfico de realización

El contexto social de realización que expondré en esta ocasión será aquel que corresponde a los años en los que se realizaron las fotografías que aquí se analizan.

El periodo que interesa es aquel que va de 1950 a 1963 ya que permitirá esbozar un panorama general de México en el ámbito político, social, económico y cultural, siendo este último el que tiene una mayor importancia debido a que entre esos años Lola Álvarez Bravo se interesó más por la promoción de la cultura y en consecuencia por la formación e innovación fotográfica.

³⁹⁸ *Ibíd.*, pág., 128

³⁹⁹ Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, FCE, pág. 48.

Sobre el ámbito cultural se puede hablar de dos etapas importantes en el desarrollo histórico de México: lo correspondiente al sexenio cardenista y a toda producción artística, resultado de movimientos culturales y asociaciones con tintes artísticos-culturales como el muralismo mexicano y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) como ya se ha mencionado con anterioridad.

Definida por Elizabeth Fuentes, como una “agrupación de escritores y artistas que participaban en la vida social política y cultural”⁴⁰⁰ de México, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) surge en 1934 e influye fuertemente en la vida cultural de ese entonces, siendo Lola Álvarez Bravo parte de ella y aunque relativamente corta su participación fue realmente activa.

En su momento la LEAR desarrolla actividades que responden a la necesidad de un radicalismo socialista impulsando aún más la ya creciente militancia artística de ese entonces. De esta manera, literatos, artistas plásticos, arquitectos, fotógrafos, dramaturgos, médicos, músicos y cineastas⁴⁰¹ se plantean como propósitos importantes la intervención directa en las problemáticas sociales a través del arte.

Es importante destacar que algunas de las influencias ideológicas de la LEAR a nivel internacional es la Unión de Escritores Soviéticos creada por el Partido Comunista Ruso en 1932 y a nivel nacional se puede mencionar al Grupo Solidario del Movimiento Obrero fundado por Vicente Lombardo Toledano en 1922, cuya finalidad era “unir a intelectuales con obreros”⁴⁰², en especial al Sindicato de trabajadores técnicos, pintores y escultores que después se convirtió en la Unión Revolucionaria de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Gremios similares, cuya meta estética era “socializar la expresión artística que tiende a borrar el individualismo, que es burgués”⁴⁰³; esto debido a que creían que “los creadores de la belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo.”⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ Elizabeth Fuentes, *La liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (tesis). México, FFyL. UNAM, 1995
[En línea] URL: <http://132.248.9.195/ptd2015/antecedentes/0228561/Index.html> [Consulta: 6 de marzo de 2018]

⁴⁰¹ *Ibíd.*

⁴⁰² *Ibíd.*

⁴⁰³ *Ibíd.*, pág., 15

⁴⁰⁴ *Ibíd.*

Cabe mencionar que gracias a esta última organización se funda *El Machete*, el cual en 1925 pasa a manos del Partido Comunista Mexicano que junto a todas las organizaciones mencionadas anteriormente, seguía la línea de la ideología cardenista y vasconceliana.

Por consiguiente favorecer la creatividad y promover la libertad y la democracia⁴⁰⁵ eran las premisas que en la etapa vasconceliana se pretendían, además de buscar promover una estrecha relación de entre el arte y la política del país, principio que sostuvo ideológicamente por mucho tiempo a organizaciones como la LEAR gracias a las cuales también se impulsaron movimientos artísticos importantes, como la corriente del estridentismo⁴⁰⁶ y el muralismo mexicano.

Este último considerado como el movimiento artístico de mayor influencia a nivel gráfico pues buscaba que el arte monumental llegara al público con la intención de generar una relación dialéctica entre la expresión artística y el pensamiento crítico ya que tenían por objeto representar temas de carácter popular como: héroes de la revolución, obreros, campesinos, representaciones todas, afirma Fuentes Rojas, resultado de interpretaciones marxistas.

De esta manera es como se vincula ideológicamente a Lola Álvarez Bravo con dos movimientos cuyos resultados son visiblemente notables sobre todo a nivel ideológico, pero sin dejar de lado los principios establecidos por la plástica mexicana.

Sin embargo, toda esta contextualización debe ser considerada en relación con la biografía de Lola Álvarez Bravo que de acuerdo a las líneas del tiempo realizadas por distintos interesados en su trabajo fotográfico, algunos acontecimientos entre los años de 1950 y 1963 son importantes para comprender su ejercicio fotográfico⁴⁰⁷.

En ese sentido se puede mencionar que en 1945, Lola Álvarez Bravo formalmente ya impartía el taller de fotografía en la Escuela Nacional de Artes

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, pág., 12.

⁴⁰⁶ El estridentismo, asegura Elizabeth Fuentes fue una corriente artística literaria surgida a fines de 1921 y tenía como objetivos principales transformar el mundo a través de un nuevo lenguaje literario y plástico. Buscaba de igual forma, combatir los valores tradiciones al igual que lo hacían algunas vanguardias europeas como el futurismo, dadaísmo y el ultraísmo. (Elizabeth Fuentes, 1995., *Op. cit.*)

⁴⁰⁷ Véase, Varios, 2012. *Op.*, *cit.*, y Ferrer, 2006. *Op.*, *cit.*

Plásticas (ENAP), participando además en la realización de fotografías cuyo objetivo era guardar la memoria de las actividades de Manuel Ávila Camacho como presidente.

Además, en 1949 se divorcia formalmente de Manuel Álvarez Bravo, trabaja en diversas publicaciones como *Acapulco en el sueño*⁴⁰⁸, abre la Galería de Arte Contemporáneo y organiza exposiciones pictóricas de personajes como Frida Kahlo, Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, María Izquierdo, entre otros.⁴⁰⁹

En cuanto a la técnica del retrato utilizada por Lola Álvarez Bravo es importante decir que se destacan por ser trabajos realizados fuera de la convencionalidad de dicha técnica fotográfica.

Los retratos realizados por Lola son trabajos que, en palabras de Sergio González Rodríguez⁴¹⁰, respetan la personalidad del retratado pero sobre todo, asegura Dorotinsky y Jácome, denotan un equilibrio entre los deseos del fotógrafo, las fantasías del fotografiados y las expectativas de los observadores.⁴¹¹

En ese sentido, González Rodríguez tiene a bien citar algunas palabras de Cardoza y Aragón en las cuales afirma que “un buen retrato establece una relación entre el artista y el contemplador y abre una delta de caminos”⁴¹².

Por lo tanto, se podría decir que los retratos de Lola Álvarez Bravo tienen algo que los distingue de otros y es que algunos de ellos cuentan con el material suficiente para ser designados como verdaderos estereotipos iconográficos, tal como sucede con el retrato de Frida Kahlo en donde Lola juega con la metáfora del cuadro titulado *Las dos fridas* al mostrar a Frida frente a su reflejo observando una realidad que por la perspectiva de la fotografía podría decirse que es interna.

⁴⁰⁸ Francisco Tario y Lola Álvarez Bravo, *Acapulco en el sueño*, México, 1951.

⁴⁰⁹ Ana Garduño, Residuos documentales de la Galería de Arte Contemporáneo en Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época, Barcelona, RM, 2012., pág., 122.

⁴¹⁰ Sergio González Rodríguez, Lola Álvarez Bravo: La luz en el espejo, NEXOS, octubre 1993 [En línea] URL: <https://www.nexos.com.mx/?p=6893> [Consulta: 6 de marzo de 2018]

⁴¹¹ Dorotinsky y Jácome, Op. cit. 129.

⁴¹² *Ibíd.*

Clasificación: asignación de valores y significados

Pierre Bourdieu afirma que uno de los aspectos más importantes de la interacción mediante imágenes fotográficas es el valor que se le asigna, no sólo al gesto de la toma sino al contenido y a las consecuencias que esa totalidad ejerce en la vida social, es decir, la capacidad que la fotografía tiene como una forma de cohesión y reconocimiento social, en términos de lo que para Durkheim era el rito social.

En ese sentido, las fotografías sometidas aquí a un análisis de orden sociológico, sin duda alguna, han sido parte de este proceso de asignación de valores y significados que las han posicionado como parte importante en la totalidad de la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo.

En un primer momento se posicionará a ambas fotografías bajo el género del retrato que, en palabras de Dorotinsky,

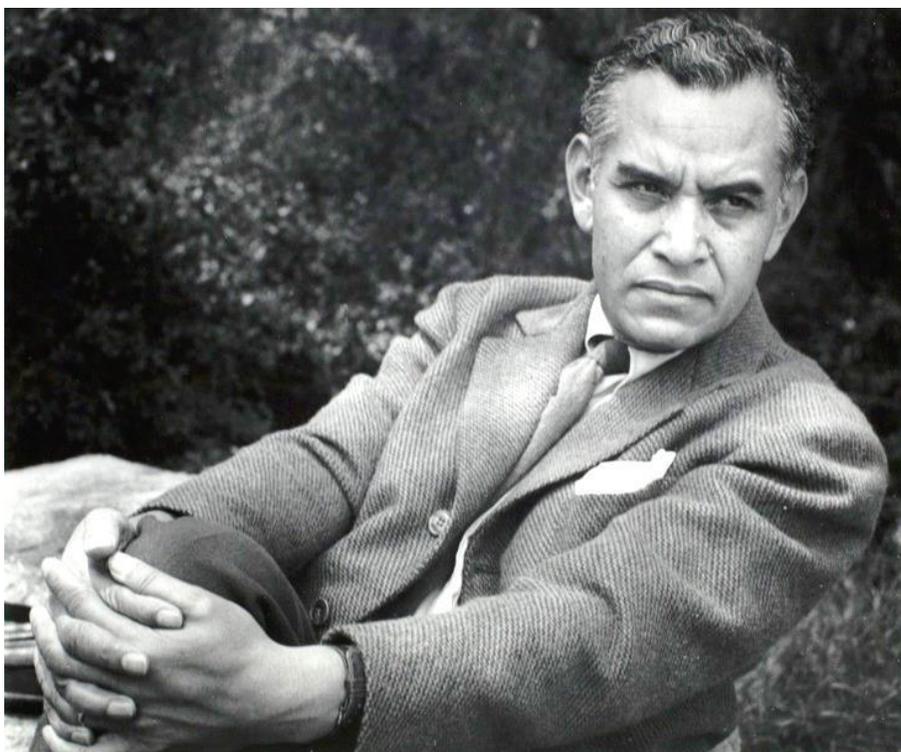
son poco convencionales debido a que en ellos se adivinan rasgos de intimidad y complicidad entre el retratado y el fotógrafo, tal como se puede observar en la



Lola Álvarez Bravo, *Frida Kahlo*

fotografía que Lola Álvarez Bravo realiza de Frida Kahlo, dejando de ser resultado de una mirada fría y quirúrgica⁴¹³ a la cual estamos acostumbrados.

Cualidad que además aparece también en el retrato que hace de Rufino Tamayo ya que tiene un trasfondo interesante porque en la imagen el pintor mexicano “aparece serio, impecablemente trajeado, con los dedos entrelazados sosteniendo su rodilla derecha. No mira de frente, sino que se deja fotografiar desde un ángulo en picada...”⁴¹⁴, pero dicho gesto elaborado para el retrato, contrasta fuertemente con lo que Lola Álvarez Bravo relata sobre su personalidad juguetona, traviesa, alegre.⁴¹⁵



Lola Álvarez Bravo, *Rufino Tamayo*

A razón de esto, Dorotinsky declara que Lola Álvarez Bravo poseía la cualidad de distinguir gestos y actitudes significativas generando empatía entre ella y sus modelos pues cuidaba muy bien la imagen que iba a construir de ellos. En el

⁴¹³ *Ibíd.*

⁴¹⁴ Dorotinsky y Jácome, 2012. Op., cit.

⁴¹⁵ *Ibíd.*

mismo sentido, apunta Adriana Zavala que Lola Álvarez Bravo obtuvo gran renombre por sus penetrantes retratos realizados a personajes innovadores de la cultura en México⁴¹⁶ y esa particularidad no la posee casi nadie.

Por ejemplo, en el retrato de Mariana Yampolsky, afirma Karen Cordero, la fotógrafa supo reflejar un afán de experimentación vanguardista⁴¹⁷ a pesar de padecer algunas carencias, tal como declara Mariana Yampolsky a continuación:

Lola fue una maestra extraordinaria a pesar de las limitaciones; el material que nos daban para la clase era tan escaso que debíamos tomar turnos para fotografiar, frente a la cámara, alguna naturaleza muerta. A cada quien nos tocaba una foto una sola vez.⁴¹⁸

Sin embargo, la escasez de materiales no tuvo repercusiones en sus trabajos, en sus clases e incluso en los proyectos fotográficos de sus alumnos ya que en ellos, afirma Karen Cordero, se puede observar la apertura de enseñanza que Lola Álvarez Bravo buscaba en cada uno de ellos, a nivel temático y de enfoque estético. De ahí su importancia no sólo por sus propias fotografías sino por lo que logró transmitir a sus alumnos⁴¹⁹.

Usuarios e interpretaciones

La habilidad característica de Lola Álvarez Bravo en términos de la temática de sus fotografías y la composición estética se condensa muy bien en lo que Debroyse denomina como “retratos realizados con exquisita ternura”⁴²⁰ y se ve reflejada en sus fotografías gracias a las metáforas visuales a las cuales recurre. Por ejemplo, la fotografía de Henrie Cartier-Bresson que Lola Álvarez Bravo realizó hizo de las palabras⁴²¹ de este reconocido fotógrafo una imagen que se conserva aún en el tiempo, razón por la cual, el “momento decisivo”⁴²² importante

⁴¹⁶ Zavala, 2012. Op., cit.

⁴¹⁷ Karen Cordero Reiman, Los trabajos de los alumnos de Lola Álvarez Bravo en Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época, Barcelona, RM, 2012., pág., 133.

⁴¹⁸ *Ibíd.*

⁴¹⁹ Véase Yampolsky, Mariana, *Imagen y memoria*. Centro de la imagen, Mexico, 1999. Url: https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria/13

⁴²⁰ Dorotinsky y Jácome, 2012. Op., cit., pág., 129.

⁴²¹ Cartier-Bresson afirmaba que la cámara era un instrumento de intuición espontaneidad.

⁴²² Karen Cordero, 2012. Op., cit., pág. 132.

para Bresson en la realización fotográfica también lo fuera para Lola Álvarez Bravo.

En dicha imagen, la postura del fotografiado representa un tripié humano que sostiene la cámara fotográfica de tal manera que Lola Álvarez Bravo no sólo daba importancia a la figura de Bresson sino a la metáfora del verdadero acto fotográfico como ya se mencionó con anterioridad.

Tomar fotografías es estar al acecho pero también es dominar el arte y la técnica, es realizar imágenes estando en el momento adecuado y en esa época era ajustar el obturador y la velocidad del aparato fotográfico para obtener imágenes nítidas y con la cantidad de luz suficientes para poder observar en la imagen impresa lo que se deseaba presentar a la hora de revelar los negativos y pasarlos a positivo, es metaforizar e idealizar al referente.

De la misma manera, Dorotinsky afirma que en la fotografía que realizó a Mariana Yampolsky, Lola juega con la idea de la creación de una imagen a través de la presentación de los efectos que tiene una esfera de cristal sobre el rostro de la retratada, tal como lo hace el objetivo o el lente de la cámara fotográfica.

Asimismo, los claroscuros tienen un papel protagónico en el retrato debido a que la luz y la sombra, en fotografía, es siempre importante en términos de lo que implica hacer fotografía, es decir, pintar con luz y manipular el juego de luces y sombras para lograr los contrastes deseados que bien pueden ser expresados en la cercanía y la complicidad que, según Dorotinsky, se ven muy bien expresados en las fotografías de Lola Álvarez Bravo ya que muchos de sus retratos fueron realizados en ambientes relajados y de confianza.

En el caso de la fotografía de Mariana Yampolsky se puede intuir que fue realizada en un estudio fotográfico y quizá en uno de los tantos ejercicios que Lola Álvarez Bravo dejaba a sus estudiantes pues se puede observar el fondo negro y la luz artificial que fue utilizada en la fotografía, lo que en contraste con la fotografía de Bresson, denota un efecto de complicidad estética que no ignora el estar en el momento y espacio preciso respetando la naturaleza del retratado.

Conclusión

Como podemos observar, ambas fotografías, clasificadas bajo el género de retrato fotográfico, resaltan cualidades muy particulares de los retratados que no tienen una personalidad anónima, es decir, son personajes públicos. Sin embargo, se puede observar que la fotografía de Mariana Yampolsky es un intento de Lola Álvarez Bravo por no hacer un retrato convencional, ya que en dicha imagen la fotógrafa juega con la luz y el rostro de Mariana como referentes fotográficos.

Por otra parte, en la fotografía realizada a Henri Cartier-Bresson, se puede observar el cuerpo completo del retratado, en una postura considerada como del “tipo ideal” del fotógrafo ya que sostiene con la mano derecha y frente a su ojo derecho, una cámara fotográfica (una Leica) mientras que con la otra mano sostiene el objetivo, dejando al espectador la sensación de estar jugando con el enfoque.

Ambas fotografías forman parte de la memoria gráfica en la historia del país ya que los personajes retratados protagonizaron momentos importantes en la consolidación de la fotografía y fueron parte de la cascada de ideas en las que el nacionalismo y la transformación social a través de cualquier manifestación artística fue posible.

Henri Cartier-Bresson forma parte del círculo de personajes extranjeros que junto a Tina Modotti, Edward Weston, Sergei Eisenstein y Paul Strand vinieron a México para dejarse seducir por el paisaje mexicano influyendo fuertemente en la óptica moderna en Lola y Manuel Álvarez Bravo.

This period, when what we now call the “historic avant garde of Mexican photography” developed, is characterized by the incorporation of elements and objects into the visual universe that had not interested artist before, or by the reinterpretations of traditional genres in photography, like portraiture, landscapes, architecture, popular phenotype, social struggles, and daily life.⁴²³

⁴²³ Peñaloza Méndez, Ernesto. *Sun and shadows in modern Mexican photography. Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, and Luis Márquez*. [En línea] URL: <http://www.revistascisan.unam.mx/Voces/pdfs/9213.pdf> [Consulta: 6 de marzo de 2018]

La influencia de personajes como Cartier-Bresson dejó huella y eso también se reflejó en el ejercicio que, como profesora de fotografía, Lola Álvarez Bravo transmitió a sus alumnos.

3.5 Ser mujer y fotógrafa

Ser mujer y fotógrafa, en los años en los que Lola Álvarez Bravo lo hizo, implicó que su realización fotográfica se viera permeada por ciertas particularidades. Por lo tanto, en este apartado se analizará una fotografía que, siguiendo los criterios de selección expuestos con anterioridad, permitirá la comprensión de la relación existente entre la producción de una imagen y la biografía del autor.

En su propia cárcel, una fotografía realizada por Lola Álvarez Bravo en 1950, es resultado de una forma particular de percibir y de expresar mediante la realización de imágenes lo que para ella y para la época significaba ser mujer, ya que en México la situación respecto a dicho sector de la sociedad sufrió constantes transformaciones sobre todo a nivel laboral y familiar.

En consecuencia, el análisis de la fotografía referida con anterioridad permitirá aproximarse, en primer lugar, al conocimiento del papel que jugó Lola Álvarez Bravo al ir contra lo que la sociedad había establecido para las mujeres, ejemplo de eso es la actitud rebelde que tuvo frente a la esposa de su hermano, la cual pretendía educarla como una “señorita bien”⁴²⁴:

Su esposa no tuvo cariño hacia nosotros y además tenía una idea muy conservadora de la vida. Por mi parte, yo sentía dentro de mí una semilla muy rara: por algún motivo sabía que iba a ser alguien...

C.P., ¿Qué significa para usted “una idea muy conservadora de la vida?”

L.A.B.: Que la mujer aquella se pasaba el tiempo rezando y queriendo enseñarme a servir el té y cosas de esas. Inmediatamente sentí una gran rebeldía frente a las cosas que me rodeaban y me desagradaban. Por

⁴²⁴ Varios, 2012., Op. cit., pág. 8

ejemplo: como toda “señorita bien”, estuve obligada a estudiar piano. Yo decía: “Pero si nunca voy a ser una gran concertista...”⁴²⁵

En segundo lugar, el análisis mostrará de qué forma el matrimonio que tuvo con Manuel Álvarez Bravo, quien al inicio no la dejaba participar activamente en sus actividades fotográficas, le inspiró y motivó a interesarse por dicha actividad, ya que mientras vivían en Oaxaca, Lola Álvarez Bravo logró sentir una conexión especial entre los trabajos fotográficos en los que apoyaba a Manuel y lo que observaba a diario durante su estadía en dicho estado, tal como recuerda a continuación:

...me identifiqué enormemente con mi país, me sentía parte de esta gente, de ese pueblo. Ese mundo me hirió y me hizo sufrir por las dos grandes plagas que padece: la miseria y la oncocercosis. Mucho antes de ir a Oaxaca una vez visité la Secretaria de Educación. Diego Rivera estaba pintando el primer patio. Vi el mural de los telares y sentí un impacto horrible, pero no lo comprendí hasta después, cuando viví en Oaxaca...⁴²⁶

En tercer lugar, el análisis de dicha fotografía expondrá la forma en la que las amistades y relaciones de los Álvarez Bravo (Manuel y Lola) entre grupos de artistas e intelectuales aún después de su separación y divorcio, tuvo grandes repercusiones en la fotógrafa, particularmente, como: mujer, madre soltera y trabajadora.

Lola Álvarez Bravo se convierte en fotógrafa *á part entiérre* con la separación, en 1934, cuando se instala con su hijo (y en forma “provisional” que va a durar, sin embargo, varios años) en casa de la pintora María Izquierdo en la calle de Venezuela. Para vivir da clases de dibujo en las escuelas primarias. No piensa, quizás, en hacer carrera solitaria como fotógrafa, pero un día el diputado Héctor Pérez Martínez le pide que tome fotos de un acto político en los patios de la Secretaría de Educación Pública.⁴²⁷

Como se puede observar, la importancia del círculo social en el que se insertó Lola Álvarez Bravo después de su separación es significativa para esta

⁴²⁵ Cristina Pacheco, 1995. Op., cit., La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos. México: FCE, 1995.

⁴²⁶ *Ibíd.*, pág., 67

⁴²⁷ Debrouse, Olivier, 1994. Op., cit., pág. 18

investigación ya que apoya a la comprensión del porqué de sus preocupaciones e intereses sociales, personales y estéticos; por ejemplo, la amistad que forjó con María Izquierdo fue una de las que más influyó ideológica y estéticamente en ella:

Ambas provenían de pequeños pueblos de Jalisco, un estado que se consideraba como cuna de la cultura mexicana y hogar de un impresionante número de pintores reconocidos. Las dos habían tenido el deseo juvenil de dejar atrás la vida tradicional que se esperaba de ellas, y ambas tuvieron también relaciones fallidas con hombres creativos que llegarían a ser los más importantes en su campo.⁴²⁸

María Izquierdo, reconocida por ser una mujer dedicada a la pintura además de ser activa participante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue, por un corto tiempo, esposa de Rufino Tamayo, y también amiga de personajes como Frida Kahlo y Antoin Artaud; relaciones que para Lola Álvarez Bravo, junto a las amistades que forjó cuando estaba con Manuel Álvarez Bravo (Weston y Modotti principalmente), alimentaron su espíritu creativo sobre todo en su quehacer fotográfico.

Finalmente, otro aspecto de interés en este análisis tiene que ver con su inserción en el mundo laboral, ya que Lola Álvarez Bravo fue contratada para realizar trabajos especiales⁴²⁹ los cuales le permitieron ganarse la vida e ir formándose en el oficio de fotógrafo que, en ese entonces, era dominado por hombres.

Yo era la única mujer que andaba brincando con una cámara en las calles, en los desfiles deportistas y del 16 de septiembre y todos los reporteros se burlaban de mí. Así que me volví gallo.⁴³⁰

Por lo tanto, ser mujer y fotógrafa para Lola Álvarez Bravo representa en su producción fotográfica la conjunción de contextos y vivencias personales que nos dicen algo más que sólo mostrarlo y como ejemplo podemos observar trabajos

⁴²⁸ Ferrer, Elizabeth, 2006. Op., cit., pág. 16

⁴²⁹ Los trabajos especiales iban desde suplir a Manuel Álvarez Bravo, cuando cayó enfermo, en la revista *Mexican folkways* trabajos que a su vez le fueron heredados a este último por Tina Modotti, hasta hacer fotorreportajes para revistas como *El Maestro rural*.

⁴³⁰ Varios, 2012. Op., cit., pág. 024.

como *Tríptico de los martirios* o el fotomontaje intitulado *Universidad femenina* realizado en 1943.



Lola Álvarez Bravo,
Universidad femenina, 1943



Lola Álvarez Bravo,
Tríptico de los martirios, 1949

En su propia cárcel



Lola Álvarez Bravo, *En su propia cárcel*, ca. 1950⁴³¹

Canal de comunicación

- Debroise, Olivier. *Lola Alvarez Bravo, in her own light.*, Centre for Creative Photography, 1994. Pág. 82.
- Comisarenco, Dina. *La representación femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo.*, en *La ventana*, número 28, 2008.
- Ferrer, Elizabeth., *Lola Álvarez Bravo*. México: FCE, Turner, 2006.

⁴³¹ Lola Álvarez Bravo., *En su propia cárcel*, ca. 1950. Imagen obtenida de: <http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu>.

Vaciado descriptivo

Al centro de la fotografía se puede observar a una mujer apoyada sobre el marco de una ventana abierta. A su lado reposa una silueta que parece ser un gato. Sin embargo, lo que llama más la atención en esta fotografía es que la postura femenina tiene una expresión pensativa y se encuentra mirando fuera de cuadro.

La mujer, que no deja adivinar muy bien su edad y esboza una mueca incierta, es cubierta por una sombra que simula una especie de reja, dejando en el espectador la impresión de ser una celda que, más que aprisionarla, la resguarda.

Elizabeth Ferrer en su reflexión sobre la imagen, asegura que enmarcar a gente en ventanas, marcos de puertas y utilizar constantemente sombras es un recurso propio de Lola Álvarez Bravo, permitiéndole hacer una conversión de “escenas ordinarias en pequeños momentos específicos del teatro de la calle”⁴³².

Aunado a esto, Ferrer asegura que dichos recursos compositivos ayudan a Lola Álvarez Bravo transformando algo tan cotidiano, como una joven mirando hacia afuera de la ventana cubierta por sombras entrecruzadas, en una metáfora del estar atrapado⁴³³, además de rescatar la influencia estética que la arquitectura de la Ciudad de México sembró en ella.

En su propia cárcel (11 a.m.) donde se muestra a una joven mirando hacia afuera de la ventana, toda la composición está marcada por sombras entrecruzadas que actúan no sólo como metáfora del estar atrapado, sino que también evocan la arquitectura con la que Álvarez Bravo creció en la Ciudad de México.⁴³⁴

Por lo tanto, la fotografía podría decirse que refleja los condicionantes sociales que la distinción entre su trabajo por encargo laboral y por decisión propio implican. Tal como reconoce Ferrer, el juego de luces y sombras que caen sobre la mujer no son azarosos debido a que Lola Álvarez Bravo sabía realizar fotografía sobre arquitectura.

⁴³² Ferrer, Elizabeth, 2006. Op., cit., pág. 47.

⁴³³ *Ibíd.*

⁴³⁴ *Ibíd.*

Contexto social de realización

El contexto social de realización fotográfica es alrededor del año en que está fechada la imagen que analizaremos: 1950; pero esta vez, abordaré la cuestión de la mujer, tratando de encontrar relación entre el título que se le dio a la fotografía, los acontecimientos sociales de la época y la biografía de Lola Álvarez Bravo en tanto mujer, madre soltera y trabajadora.

En el ámbito internacional, me referiré a acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial, la industrialización y la explosión demográfica en todo el mundo, ya que son importantes, en tanto se incluyó a la mujer de una forma más comprometida con la sociedad, apoyando en diversas tareas, incluyendo trabajos de gran esfuerzo físico.

En el ámbito nacional es importante rescatar como antecedentes de gran importancia a la educación socialista y la política de inclusión durante el periodo del Presidente Lázaro Cárdenas, ya que se fueron generando las condiciones de apertura y transición de lo privado a lo público de las mujeres, tal como asegura a continuación Elvia Montes de Oca:

Durante el cardenismo a las mujeres se les abrieron nuevas opciones de trabajo: las fábricas, las escuelas, las parcelas mismas. El Estado se comprometió a mejorar su situación dentro de la sociedad desigual en la que vivían, siempre y cuando participaran activa y comprometidamente en la sociedad en construcción que se avisaba en esos días.⁴³⁵

Aunado a estos eventos nacionales e internacionales, la ruptura de los lazos entre Rusia y México, la deportación de algunos personajes importantes en el ámbito artístico, como Tina Modotti, además de la persecución y el reacomodo de ideologías políticas, fueron aspectos que contribuyeron a que la producción artística de ideología marxista⁴³⁶ se diluyera al igual que la producción fotográfica de rescate y denuncia crítica ya que, como se menciona anteriormente, los usos

⁴³⁵ Elvia Montes de Oca, *Las mujeres mexicanas durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, 1934-1940*. [En línea] URL: <http://www.scielo.org.co/pdf/rhel/v17n24/v17n24a08.pdf> [Consulta: 6 de marzo de 2018]

⁴³⁶ Véase Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Siglo XXI.

que se le asignaron a dichas expresiones artísticas se fueron transformando rápidamente.

John Mraz afirma que alrededor de 1940, la mexicanidad se transformó significativamente debido al giro hacia a la derecha que sucedió en las esferas de poder. Gracias a esto, la identidad en los mexicanos se fortaleció de forma distinta a como lo hacía mediante movimientos artísticos como el muralismo.

Como ejemplo de esta situación, menciona Mraz, el llamado a la unidad nacional, en tiempos de Manuel Ávila Camacho, fue una doctrina que se oficializó, buscando hacer homogéneas todas las versiones que se habían construido en el primer periodo posrevolucionario.

De esta manera, la versión que se construyó a través de las pinturas de personajes como Rivera, Tamayo, Izquierdo, Kahlo, junto a lo que organizaciones como *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR), y los distintos sindicatos lograron, cambió progresivamente.

Al mismo tiempo, la producción de revistas y periódicos aumentó y, en algunas de estas publicaciones, se contaba con que las imágenes acompañaran la información expuesta en ellas. De esta manera se vivió el auge de los concursos y exposiciones de fotografía, eventos que fueron organizados con mayor frecuencia no sólo a nivel nacional.

Fue así como Lola Álvarez Bravo se insertó formalmente en un ambiente profesional impartiendo talleres y clases de fotografía, además de realizar trabajos a petición de revistas como *El maestro rural* e instituciones como *El instituto de investigaciones Estéticas* de la UNAM.

En 1936 Lola Álvarez Bravo recibió su primer encargo importante: el registro de un amplio ciclo de elaboradas escenas bíblicas esculpidas en la sillería colonial del coro de la antigua iglesia de San Agustín (...) Las fotografías tuvieron buen resultado y fueron publicadas por la Universidad Nacional de México en 1941, en un elaborado catálogo de dos volúmenes.

Por lo tanto, se puede observar que la relación entre los acontecimientos nacionales e internacionales, le permitieron no sólo a Lola Álvarez Bravo, sino al género femenino, involucrarse paulatinamente en distintos ámbitos de lo social, en

los cuales Lola Álvarez Bravo, mediante la realización de fotografías, demostró que la vida cotidiana de la mujer iba más allá de lo establecido.

Clasificación: asignación de valores y significados

Las fotografías de Lola Álvarez Bravo han sido reflexionadas desde múltiples perspectivas y su trabajo ha sido considerado como parte importante de la crónica visual de una época debido a la amplitud de temas que han sido de su interés.

Sin embargo, tal como afirma Dina Comisarenco, comunidades indígenas, grupos de artistas e intelectuales, así como la maternidad, la infancia y algunas alegorías o contrastes de condiciones sociales consolidan el gran repertorio iconográfico en el trabajo de Lola Álvarez Bravo.

En cada una de sus fotografías Lola resalta un aspecto que no se puede pasar por alto, ya que en ellas, realizadas desde una marcada perspectiva de género⁴³⁷, se destacan las condiciones y aspectos propios (impuestos o no) de las mujeres.

En ese sentido, asegura Dina Comisarenco, se puede decir que Lola Álvarez Bravo lleva a cabo un trabajo de rescate pero también de cuestionamiento⁴³⁸ a lo que socialmente fue establecido, en especial para la mujer. Tarea que junto a personajes como Tina Modotti, Frida Kahlo y María Izquierdo realizó durante toda su vida.

Modotti en la fotografía y el activismo político, al igual que Frida Kahlo, quien a su vez compartía con Izquierdo el gusto por la expresión pictórica y una amistad con Lola Álvarez Bravo, aún a pesar de sus particularidades ideológicas y de profesionalización:

A pesar de no compartir una agenda ideológica tan conscientemente politizada como la de Tina, Lola siempre buscó ir más allá de la apariencia, para profundizar en las raíces de las problemáticas planteadas, incursionando así como Tina, aunque desde una perspectiva diferente, en el terreno de la ética.⁴³⁹

⁴³⁷ Comisarenco, 2008. Op., cit., pág. 148.

⁴³⁸ *Ibíd.*

⁴³⁹ *Ibíd.*, pág.,162.

En ese sentido, la constante actitud crítica de Lola Álvarez Bravo tanto a nivel personal como social y profesional es uno de los valores atribuidos y reconocidos en las fotografías de Lola Álvarez Bravo.

Sin embargo, también la profundidad estética y el juego de metáforas que incluye un magnífico manejo de la técnica fotográfica, aunado al ejercicio de documentación veraz que Dan Turkel⁴⁴⁰ reconoce en las fotografías de Álvarez Bravo, permiten que su obra sea la expresión de una reinención y reafirmación constante por parte de la fotógrafa.

En este sentido, en la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo se imprimen todas sus influencias, las que podrían ser menos evidentes como los lugares que habitó (Oaxaca) o visitó por trabajo (Yalalag) y las que son incuestionables como la pertenencia a grupos o movimientos artísticos (LEAR) en los que formó su criterio ético y estético.

Finalmente, me gustaría enfatizar la pertinencia del trabajo fotográfico de Lola Álvarez Bravo como parte del género de fotografía documental porque aunque juega con metáforas, dichas imágenes retratan una perspectiva generalizada sobre las mujeres de esa época ya que el ejercicio de hacer que lo cotidiano se convierta en una escena icónica y con múltiples significados encriptados es parte de la documentación veraz a la que se refiere Dan Turkel, tal como se puede observar en fotografías como: *Indiferencia*, *El rapto*, *Entierro en Yalalag*, *La visitación*, *Las lavanderas* y *En su propia cárcel*⁴⁴¹

Usuarios e interpretaciones

Para Dan Turkel *En su propia cárcel* es el retrato de una mujer que no está triste ni feliz, que no es joven ni vieja pero que gracias a Lola Álvarez Bravo lleva a ambas al plano de la importancia social y artística.

⁴⁴⁰ <https://danturkel.com/papers/alvarezbravo.pdf>

⁴⁴¹ Véase en <http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asimages/People@60/0/title-asc?t:state:flow=d3fb6d12-639d-4cb4-8337-7f2f78b3391e>

El juego de luces y sombras al cual Lola Álvarez Bravo confina a su retratada impide que el espectador tenga acceso a su intimidad pero, al mismo tiempo, desatan en él una infinidad de posibilidades interpretativas.

No sólo es una imagen técnicamente bien realizada, asegura Turkel, sino que es una provocación intrínseca por parte de la fotógrafa, es una insinuación de mujer, sutil, crítica, matizada y situada en determinado tiempo y espacio que convence al espectador de que el drama acecha lo cotidiano y merece ser observado.

Ser mujer, hacer fotografías y estar en ellas es algo que, según Lucas E. Lorduy, es un acto reivindicativo, un lenguaje gráfico que se transforma en símbolo no solo de su situación de clase, sino principalmente de una fortaleza de género.⁴⁴²

Las fotografías de Lola son una construcción visual evocativa y enigmática con función poética y alta expresividad narrativa como asegura Karen Cordero, en las cuales, asegura por su parte Lola Álvarez Bravo, se refleja la esencia de los seres y las cosas de su espíritu y de su realidad.⁴⁴³

Para Turkel, la imagen realizada por Lola magnifica emociones de encierro metafórico con una estética profunda que concentra todas aquellas variables, sociales y personales que se ciñen sobre el destino de una mujer.

Es así como *En su propia cárcel* representa un encierro simbólico, un grito entrecortado que dice mucho sin enunciar palabras pero que al mismo tiempo libera y exhibe una postura frente lo cotidiano, señalando que “las limitaciones sociales que inhiben el desarrollo profesional de la mujer son muchas (...) y que “las mujeres estamos presas en nuestras propias cárceles, entendidas como el ámbito doméstico o como nuestras propias realidades y restricciones psíquicas.”⁴⁴⁴

Conclusión

Sin duda alguna, el análisis fotográfico presentado en esta ocasión ha sido breve. El trabajo que hay detrás de las fotografías realizadas bajo la perspectiva de género son indudablemente muchas y hay más de una interpretación.

⁴⁴² Pag 342 de <file:///C:/Users/Asus/Downloads/17964-39052-1-PB.pdf>

⁴⁴³ Cristina pacheco y rachel arauz

⁴⁴⁴ Comisarenco, 2008., Op., cit.

Dina Comisarenco y Lucas E. Lorduy han realizado trabajos sobre las fotografías de Lola Álvarez Bravo rescatando la voluntad reivindicativa de sus imágenes, las cuales reflejan la condición de mujer en determinado tiempo y espacio.

Rescatan su visión humanista y su afán por capturar la vida cotidiana de las mujeres sobre todo dentro del ámbito laboral y religioso, motivado en primera instancia por el renacimiento artístico mexicano.

La obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo (1907-1993) estaría inmersa en el movimiento artístico que abarcaría gran parte del periodo posrevolucionario en México, y que permaneció durante buena parte del siglo veinte: la que reflejaba la identidad y/o definición de «lo mexicano», pero en este caso perfilada con fuertes matices de género⁴⁴⁵.

Ambos identifican que las intenciones de Lola son capturar las transformaciones de la vida de las mujeres en sociedad sin dejar de plasmar sus intereses y compromisos con el sector que, para ese entonces, se encontraba marcadamente al margen de una sociedad dominada por hombres.

Sin embargo, esta particular forma de percibir y de representar la solidaridad con el género femenino, asegura Comisarenco, está llena de matices sombríos desconsolados debido a que sus fotografías no eran tan marcadamente politizadas como las de Tina Modotti, ya que “a pesar de no compartir una agenda ideológica tan conscientemente politizada como la de Tina, Lola siempre buscó ir más allá de la apariencia, para profundizar en las raíces de las problemáticas planteadas, incursionando como Tina, aunque desde una perspectiva diferente, en el terreno de la ética.”⁴⁴⁶

A pesar de eso, enfatiza Lucas Lorduy, Lola definía roles femeninos con la intención de dar forma a una memoria e identidad de mujer mexicana, por ejemplo, asegura que la fotografía titulada *La visitación*, en donde dos mujeres se

⁴⁴⁵ Lorduy Osés, Lucas Esteban *Fotógrafas mexicanas: imágenes de disidencia y empoderamiento*. **Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte**, [S.l.], n. 5, p. 333-352, sep. 2017. ISSN 1130-4715. Disponible en: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/17964/16520>>. Fecha de acceso: 17 sep. 2019 doi:<https://doi.org/10.5944/etfvii.5.2017.17964>.

⁴⁴⁶ Comisarenco, 2008. Op. cit., pág., 162.

abrazan, es una expresión de la singular idiosincrasia de las mujeres en Tehuantepec, lugar en el que fue realizada dicha fotografía.

Dicha solidaridad de género distingue el trabajo de Lola como algo que rompe con tradiciones iconográficas y estereotipos de lo femenino establecidos, ya que expresa una visión de la mujer propia como independiente, lo cual, asegura Comisarenco, rompe con prejuicios culturales e históricos que opacan la esencia del género femenino.

Algunas de las imágenes de Lola de naturaleza aparentemente costumbrista parecen trascender su lectura literal para comentar, de forma alegórica, la compleja condición de la mujer en el siglo XX.⁴⁴⁷

Por esa misma razón, Lola Álvarez Bravo retrata grupos significativos para la época, dice Comisarenco, retrata mujeres indígenas y campesinas de forma íntima y emotiva. También su repertorio iconográfico abarca fotografías relacionadas con la maternidad, con mujeres de distintos estratos sociales que ya no se encuentran regidos de ninguna manera bajo valores patriarcales.

Dicho ejercicio fotográfico da protagonismo a los aspectos gratificantes de ser mujer, cuestionando ideales fuertemente arraigados que como interpretación de un mundo en el que se desenvuelve profesionalmente le permiten tomar como impulso creativo la dramática realidad México posrevolucionario, en donde los niños, las mujeres y los artistas e intelectuales son los que representan un cambio y la creación de un futuro mejor.⁴⁴⁸

En conclusión, el papel documental de las fotografías de Lola Álvarez Bravo desde la perspectiva de género y el desarrollo de su postura estética y de compromiso social es trascendente para la época en la que exploró visualmente el papel de la mujer como algo que está atrapado y debe ser liberado, pues la mayoría de su obra fotográfica es, como dice Comisarenco, un documento invaluable que no sirve solo para reconocer la fisonomía de las mujeres sino también para explorar aspectos significativos y poco evidentes a los ojos de todos y que actualmente están siendo más reflexionados.

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, pág., 186.

⁴⁴⁸ *Ibíd.*

Consideraciones finales

Las posibilidades de la fotografía como herramienta de investigación y como objeto de estudio son muchas, sin embargo, han sido poco reflexionadas debido a que, como producto socio-cultural las relaciones que se originan a partir de ella, son múltiples y complejas.

Por esa razón, el objetivo de esta investigación fue, en un primer momento, presentar al lector las múltiples perspectivas bajo las cuales ha sido reflexionada como herramienta de investigación pero también como objeto de estudio, dilucidando así, en un segundo momento, las oportunidades que brinda al investigador para el estudio de lo social.

Es así, que la fotografía como documento histórico, social y cultural, es concebida, desde la perspectiva de las ciencias sociales, como una forma de aproximarse al conocimiento de distintas prácticas sociales relacionadas con la emisión de mensajes, los cuales, por su carga cultural y simbólica repercuten en la concepción de lo real.

En ese sentido, el archivo fotográfico de Lola Álvarez Bravo mostró las cualidades adecuadas para realizar los objetivos planteados en esta investigación: comprender la relación que la fotografía tiene con respecto a la construcción de identidades sociales.

Por un lado, las posibilidades que ofrece el trabajo de Lola Álvarez Bravo para observar el proceso de reconocimiento entre pares surge de la realidad que percibe y retrata, con los recursos que el lenguaje plástico en la época posrevolucionaria le ofreció, a pesar de que sus imágenes emanaron de una subjetividad femenina enfrentada a una época de alta presencia masculina. Mientras que, por otro lado, su obra fotográfica es actualmente considerada por ser información visual de lo que en épocas pasadas era percibido como la realidad social del momento.

Reflexionar sobre como la fotografía incide en lo social, al ser practicada y observada desde distintas ópticas, puede también ayudar a generar los medios para trabajar con la realización o análisis de prácticas e imágenes fotográficas desde la trinchera de las ciencias sociales, justo ahora, cuando a diario

interactuamos con millones de ellas, transformando constantemente nuestra vida cotidiana.

Aunado a esto, también debemos considerar que los escritos sobre fotografía se producen desde múltiples disciplinas y son interesantes e inabarcables tal como sucede con las posibilidades que tiene de ser utilizada como una forma para aproximarse al conocimiento de lo social pero también, como asegura Hugo José Suárez, como un objeto decorativo.

Como ya se pudo ver a lo largo de esta investigación la distinción entre tipos de realizadores no permite pensar en aquellos que hacen fotografía con una intención explícita pero también están los que sin algún motivo en particular buscan expresar una idea o comunicar una sensación mediante imágenes, lo cual ya nos habla de una transformación importante en la forma de comunicarnos ya no solo con palabras sino mediante símbolos, colores, objetos todos representados en una imagen y cuya atribución de significados es de alta carga social.

No obstante, la fotografía, tal como afirma Bourdieu, siempre será un reflejo del ethos social, es decir, de una forma de ser y estar en el mundo. Por esa razón, esta investigación buscó desarrollar un método, generado a partir de todas estas consideraciones, para dar forma a una propuesta más para incentivar el trabajo sociológico en donde se incluya la producción y el análisis de prácticas e imágenes fotográficas.

Sin embargo, el aporte del método propuesto en esta investigación, tiene que ver con que, en la mayoría de trabajos en donde involucran a la fotografía, esta se encuentra separada de sus cualidades documentales y artísticas, es decir, que como herramienta de investigación y objeto de estudio se pretende que el referente y el quehacer fotográfico este libre de toda carga valorativa pero no siempre es así, sobre todo ahora en una época donde los retoques digitales predominan más que antes.

Por esa razón, la dimensión estética sumada a los condicionantes socio-biográficos del productor y espectador son aspectos de considerable importancia en esta investigación. Por un lado, el lenguaje estético ha sido ya reflexionado y proviene de un campo social consolidado, cuyos mecanismos de comunicación y

asignación de valores ya han sido categorizados. Por otro lado, la suma de todos los momentos en los que, como obra de arte, la fotografía de Lola Álvarez Bravo esta involucrada, permiten conocer el trayecto que la obra ha tenido para colocarse como una posible vía de acceso al conocimiento de una época determinada.

Sin embargo, el camino es largo y el cambio constante nos acecha. Mohly Nagy, decía que los analfabetos del futuro no serán los que no sepan escribir sino los que no sepan fotografiar y, complementando, lo serán también los que no sepan leer fotografías.

Por esa razón, esta investigación tiene como aciertos mostrar los debates que sobre fotografía se pueden encontrar hoy en día, actualizar el debate poniendo todo lo que se ha reflexionado y motivar la reflexión que se ha dado de forma interminante a lo largo del desarrollo de las ciencias sociales.

El reto es, ir delimitando las fortalezas que, desde múltiples ópticas disciplinares, aportan a la consideración de la fotografía como una herramienta de investigación pero también como un objeto de estudio que apoya al investigador en la comprensión de algunos fenómenos sociales como la construcción de identidades sociales.

Bibliografía

- (SINAFO), S. N. (s.f.). *Sinafo. Fototeca Nacional del INAH*. (CONACULTA, Productor) Obtenido de Sinafo. Fototeca Nacional del INAH: <http://sinafo.inah.gob.mx/>
- Ades, D. (2003). *Fotomontaje*. Barcelona : GG.
- Aguilar Ochoa, A. (1996). *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México : UNAM.
- Álvarez Bravo, L. (1982). *Escritores y artistas de México: fotografías de Lola Álvarez Bravo*. México : FCE.
- Bañuelos Caspitran, J. (2008). *Fotomontaje*. Manuales Arte Cátedra .
- Barthes, R. (1998). *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós.
- Beaumont, N. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Becker, H. (2005). *Para hablar de la sociedad: La Sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W.(2004). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía como arte intermedio*. Nueva Imagen.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2008). *Argelia. Imágenes del desarraigo*. El Colegio de Michoacán .
- Brenner, A. (1985). *La revolución en blanco y negro: la historia de la Revolución Mexicana entre 1910 y 1942*. México: FCE.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (T. d. Lozoya, Trad.) Barcelona , España : Crítica .
- Calderón Sánchez, H. (2009). *Introducción al conocimiento de la imagen. Sociedad, medios, educación*. Siglo XXI.
- Comisarenco, D. (2008). *La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. La ventana(28)*.
- Cordero Reiman, K. (2012). Los trabajos de los alumnos de Lola Álvarez Bravo . En Varios, *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época* .

- De la Peña, Ireri. (2008). *Ética, Poética y Prosaica, ensayos sobre fotografía documental*. México : Siglo XXI.
- De Paz, A. (1979). *La crítica social del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Debroise, O. (1994). *Lola Álvarez Bravo. In her own light*. Arizona: Center for Creative Photography | The University of Arizona .
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dorotinsky, D. (2012). *El maestro rural y la educación fotográfica en México*. En *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. Barcelona, España.: RM.
- Dorotinsky, D., & Jácome, C. A. (2012). *Retratos de Lola Álvarez Bravo*. En *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época* . Barcelona: RM.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, España: Paidós.
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta* .México: Editorial Planeta.
- Elias, N. (1991). *Mozart, sociología de un genio* . Barcelona : Península .
- Eugene, W. (septiembre - diciembre de 2004). Fotografía en México. *Alquimia*, 8(22), 38-39.
- Fernández, S. A. (2003). *La óptica moderna. La fotografía en México entre 1923 y 1940*. Caravelle, 80(1), 63-81.
- Ferrer, E. (2006). *Lola Álvarez Bravo*. México : FCE.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. México : Gustavo Gili.
- Fundación Cultural Televisa. (1992). *Lola Álvarez Bravo, fotografías selectas 1934 – 1985: [exposición] 29 de octubre de 1992 – 31 de enero de 1993*. México : Fundación Cultural Televisa.
- García Canclini, Nestor. (1996). *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940 – 2000*. México: FCE.
- Garduño, A. (2012). Residuos documentales de la Galería de Arte Contemporáneo. En *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. Barcelona: RM.
- Gimenez, G. (2009). *Identidades sociales* . México: CONACULTA.

- Giraud, P.-H. (2015). *De sueños y pobreza en la cultura visual mexicana, 1930-1960*. Recuperado el 16 de Abril de 2017, de <http://orda.revues.org/2197>
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (1991). *La ritualización de la femineidad*. En E. Goffman, *Los momentos y sus hombres* (Vol. 14). Paidós.
- Gómez Haro, g. (6 de octubre de 2013). Maria Izquierdo, pasión y melancolía. *La Jornada*.
- González Cruz Manjarrez, M. (2001). *Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común*. *Anales del Instituto del Instituto de Investigaciones Estéticas*(78), 175 - 189.
- Grobet, L. (s.f.). *Imágenes de miseria: folclor o denuncia*. URL: https://centrodelaimagen.files.wordpress.com/2010/07/texto-imagenes-de-miseria_lourdes-grobet.pdf
- Harper, D. (1988). *Visual sociology: Expanding sociological vision*. *The American Sociologist*.
- Köppen, E. (enero-abril de 2005). *El ojo sociológico: una mirada a la sociología visual*. *Acta sociológica*. *La sociedad de la información y las transformaciones sociales* , Nueva época(43).
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lülle, T. (2000). Reseña de "La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos. Mexicanos 1940 - 2000" de Nestor García Canclini, Alejandro Castellanos y Ana Rosas Mantecón. . *Territorios*.
- Lorduy Osés, Lucas Esteban *Fotógrafas mexicanas: imágenes de disidencia y empoderamiento*. **Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte**, [S.l.], n. 5, p. 333-352, sep. 2017. ISSN 1130-4715. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/17964/16520>>. Fecha de acceso: 17 sep. 2019 doi:<https://doi.org/10.5944/etfvii.5.2017.17964>.
- MacMasters, M. (29 de noviembre de 2011). Difunde el quehacer pioner de Lola Álvarez Bravo en fotomontaje . *La Jornada* .

- Marzal Felici, J. (2010). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mateos-Vega, M. (15 de junio de 2009). *Evoca Retrato de la burguesía la necesidad del arte contestatario. La Jornada*.
- Miguel, J. M., & Pinto, C. (2002). *Sociología visual*. España: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Monsiváis, C. (2012). *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México* (Primera ed.). México: Ediciones Era.
- Mraz, J. (2014). *México en sus imágenes* (Vol. Artes de México). (CONACULTA, Ed.) México.
- Naranjo, J. (Ed.). (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006)*. Gustavo Gili
- Ochoa, Arturo. (1996). *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Pacheco, C. (1995). *La Luz de México: Entrevistas con pintores y fotógrafos*. México: FCE.
- Rodríguez, S. G. (1993). Lola Álvarez Bravo: La luz en el espejo (En línea) . *Nexos*.
- Rosas, F. M. (2013). Francisco Mata: Retratando la cultura popular. (D. L. Dominguez, Entrevistador)
- Ruiz Lagier, V. (2013). El Maestro Rural y la Revista de Educación: El sueño de transformar al país desde la editorial. *Signos históricos*, 15(29), 36-63. Última vez consultado el 27 de abril de 2017, de URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202013000100002&lng=es&tlng=es.
- Albiñana, S. & Fernández, H. (2003). *La óptica moderna. La fotografía en México entre 1923 y 1940*. *Caravelle* (1988), (80), 63-19. URL: <http://www.jstor.org/stable/40854891>
- Silbermann, A., Bourdieu, P., Brown, R., Clause, R., Karbusicky, V., Luthe, H., y otros. (1971). *Sociología del arte*. Buenos Aires : Nueva visión .
- Simmel, G. (2012). *El extrajero, sociología del extraño*. Madrid : Sequitur.

- Solares, B. (septiembre-diciembre de 2006). Aproximaciones a la noción de imaginario. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* , XLVIII, 129-141.
- Sontag, S. (2004). *Sobre la fotografía*. DEBOLSILLO.
- Suárez, H. J. (2008). *La fotografía como fuente de sentidos* . Costa rica : FLACSO.
- Suárez, H. J. (2012). *Ver y creer. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco*. México: Quinta Chilla.
- Tario, F., & Álvarez Bravo, L. (1951). *Acapulco en el sueño* . México .
- Varios, J. O. (2012). *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. RM.
- Vázquez Juárez, J. R. (2012). Cronología . En *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época* (pág. 160). Barcelona: RM .
- Williams, R. (2015). Seeing religion: toward a visual sociology of religion .
- Zavala, A. (2012). Una crónica de luz y sombra: la fotografía de Lola Álvarez Bravo . En *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época* . Barcelona: RM.