

MIRADAS AL EMBARAZO EN LA FOTOGRAFÍA APROXIMACIÓN AL PRIMER MEDIO SIGLO XX EN MÉXICO

LOOKING AT PREGNANCY IN PHOTOGRAPHY

*AN APPROACH TO THE FIRST HALF OF TWENTIETH CENTURY
IN MEXICO*

Patricia Massé

 orcid.org/0000-0001-7562-7869

Instituto Nacional de Antropología e Historia
México
patricia_masse@inah.gob.mx

Abstract

This article introduces a reflection generated through photographic records, considered as instrumental sources for the analysis of the representation of the social identity of women as historical subjects. It focuses specifically on pregnancy, which is seldom visible in images of motherhood during the first half of the twentieth century in Mexico. An interpretation guideline is proposed, in the interest of understanding how pregnant women participated in the photographic stage, based on three dimensions in which the photographic gaze has made visible their identity, according to their enunciation status, in the found images.

Keywords: *Photographic Representation, Pregnant Women, Women Identity.*

Resumen

Este artículo introduce una reflexión generada a partir de documentos fotográficos, considerados como fuentes instrumentales para el análisis de la representación de la identidad social de las mujeres como sujetos históricos. Se centra en la situación específica del embarazo, poco visible en imágenes de la maternidad durante el primer medio siglo XX en México. Con el interés de entender cómo participaron las mujeres embarazadas en el escenario de las fotografías, se propone una pauta de interpretación, basada en tres dimensiones en que la mirada fotográfica ha visualizado su identidad, según su estatus de enunciación, en las imágenes localizadas.

Palabras clave: representación fotográfica, mujeres embarazadas, identidad de las mujeres.

El contenido de este artículo, incluidas las imágenes, es responsabilidad de la autora (N. del E.).

Introducción

Con base en las pocas fotografías donde aparecen mujeres embarazadas, que fueron tomadas hasta mediados del siglo XX en México, reunidas como resultado de una incipiente exploración, en este artículo se formula un esquema que permita caracterizar los elementos en función de los cuales la mirada fotográfica las define. Se proponen algunas conjeturas relacionadas con la forma en que ellas adquieren una identidad como mujeres designadas dentro de la imagen, basada en señalamientos relacionados con el lugar que ellas ocupan y en qué medida ellas adquirieron una acreditación visual.

¿Qué se puede decir de las pocas fuentes fotográficas de mujeres embarazadas halladas en fotografías realizadas hasta 1950? Pretender responder a esta pregunta básica lleva a entretener una trama compleja, de la que tan sólo esbozaré aquello que vislumbro como directrices generales; las cuales propongo como posibles pautas para posicionarnos en un tema que impone sus propios retos de investigación. Sin haberme acercado aún desde otro tipo de fuentes históricas en México, en este texto expongo planteamientos que pueden ayudar a enfocar las fuentes fotográficas, como documentos para la construcción de las mujeres como sujetos históricos.

Las mujeres gestantes, como sujetos de representación fotográfica, comprometen los planteamientos al perímetro histórico social del género femenino, en su faceta que tradicionalmente se ha considerado su condición u obligación insustituible: la maternidad. En México, la visibilidad fotográfica de una situación femenina tan particular, como lo es el embarazo, no parece haber sido común. Sin embargo, existen testimonios fotográficos que le dieron cabida. Las mujeres encintas no fueron indiferentes ante la mirada del fotógrafo; en virtud de ello se recurrió a procedimientos visuales a fin de propiciar cierta validación social. En cada caso se observaron distintos recursos, en atención a lo que parecieron haber sido las intenciones.

En un sentido general la madre ha sido considerada sagrada. La cultura católica, en particular, la ha equiparado con la Virgen-Madre: mujer no tocada ni poseída. Simone de Beauvoir reparó en el mito y puso el dedo en el renglón al

señalar que “María no había conocido la maldad que implicaba la sexualidad” (Beauvoir, 1989: 73). La impureza y el pecado sexual no debían tener cabida en la madre de Cristo. Acaso, en virtud de ello, el fresco *Madonna del Parto*, pintado al mediar el siglo XV por Piero della Francesca (Monterchi, poblado de la Toscana), fue desaprobado por la autoridad papal, ya que en éste quedó plasmada la imagen de la Virgen María embarazada (que aún puede ser visitada). Pese a ello, se representó la imagen de la *Virgen del Buen Parto* en diversas iglesias católicas barrocas, como figura protectora de las mujeres embarazadas. Al respecto es importante aclarar que el dogma católico de *La Inmaculada Concepción* fue proclamado en 1854, cuando a la Virgen se le designó libre del *pecado original* y se reforzó el credo de que el hijo de María fue concebido sin intervención de varón.

Las fotografías que he reunido muestran que, por un lado, algunas prácticas fotográficas echaron mano de recursos en la puesta en escena, a fin de no infringir ciertas pretensiones de castidad. Pero también, por otro lado, lograron sortear la idealización de la madre sagrada. La modalidad de la maternidad en el embarazo, en las fotografías localizadas de época considerada y en cualquiera de las dos posibilidades, parece estar más cerca de la transgresión de los valores morales relativos a la discreción y el decoro, en más de un caso.

Arraigada en el imaginario popular mexicano en aquella época, la imagen excelsa de las mujeres se alteraba al aproximar el cuerpo y la sexualidad. Sospecho que tal vez la gravidez de las mujeres no solía verse comúnmente en los espacios públicos al comenzar el siglo XX en México, y quizás tampoco lo fue que participaran como sujeto principal de la fotografía al borde del medio siglo XX, en nuestro país. En ese sentido, se podría manejar la siguiente conjetura: la acción del fotógrafo o de la fotógrafa debió comportar un reto en la representación ya que, de algún modo, una mujer embarazada que participara en un retrato trastornaría el orden convencional de lo visible.

La dificultad para acceder a las fuentes fotográficas ha atravesado esta investigación. Contrariamente al acceso mediático actual a fotografías de mujeres encintas, o a la circulación pública de proyectos autorales como el elabo-

rado en la ciudad de México por Ana Casas Broda (2013) en las primeras décadas del siglo XXI sobre el embarazo y la maternidad, el acercamiento a las fuentes fotográficas sobre el tema, durante el periodo considerado en nuestro país (al margen de los textos obstétricos, o sobre salud materno infantil), no ha sido fácil.

Las imágenes aquí reunidas no son representativas de una indagación sistemática, aun cuando he procurado una averiguación persistente, que aún está en ciernes. La cantidad de fotografías de las mujeres embarazadas que he reunido hasta ahora es raquítica. La búsqueda de las fuentes fotográficas en archivos enfrentó una limitante relativa a la ausencia de descriptores específicos que facilitara el acceso a la consulta de bases de datos.

El ejemplar del siglo XIX resguardado en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) con el que inicio fue el detonante de esta indagación; ya era de mi conocimiento por la familiaridad que he tenido con la colección a la que pertenece. El retrato que proviene de la Fundación Cultural Antonio Hagenbeck y de la Lama (colección en proceso de catalogación) fue buscado deliberadamente, siendo posible su localización gracias a la historiadora responsable de catalogar la colección donde se encuentra.

Los siguientes dos retratos en este texto son hallazgos que estimo valiosos, producto de una paciente y amplia revisión de alrededor de 15 mil imágenes de retratos de mujeres fotografiadas en la colección Casasola de la Fototeca Nacional del INAH, delimitada al periodo señalado.

El retrato de familia que data de 1922 procede de un ámbito privado, y fue buscado expresamente, a fin de sumar uno más a los pocos ejemplares localizados en el periodo delimitado en este artículo. Excepto uno, todos ellos son retratos cuyo contexto general es la familia y son producto de prácticas fotográficas comerciales, predominantemente.

Las otras dos fotografías consideradas para este artículo han tenido una abierta circulación pública a lo largo del tiempo y son producto de una práctica reconocida por su función artística y documental, donde el cuerpo de las mujeres es de primordial interés.

El embarazo en las representaciones fotográficas de las mujeres en México no ha sido exami-

nado. Su estudio está por hacerse. Mi labor aún no ha formalizado un proyecto de investigación; no obstante, he anticipado algunos señalamientos en un texto relativamente reciente (Massé, 2020). Lo que expongo en este artículo aún son aproximaciones del mismo modo que lo es la revisión en archivos y colecciones a mi alcance.

Las mujeres en situación gestante

La maternidad ha sido considerada socialmente como *la condición* de las mujeres, es decir, como la característica genérica que comparten todas las mujeres. Su cuerpo ha asegurado la continuidad de una familia, por lo que su capacidad biológica progeneradora ha sido objeto de veneración. Pero la maternidad como experiencia involucra muchas situaciones concretas de la vida de las mujeres, no solamente la crianza, la educación, la nutrición, los cuidados y la protección de la prole, sino también la concepción y el embarazo.

Como materia de conocimiento he advertido, no sin desconcierto, que el detallado estudio dedicado a la conducta maternal de las francesas a lo largo de cuatro siglos, originalmente titulado *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVIIe a XXe siècle)*, tan sólo menciona en una ocasión el embarazo. Cuando la especialista se refiere a la complejidad y la experiencia de la maternidad, que inspira sentimientos contradictorios, cita una descripción de Balzac en las *Memoires de deux jeunes mariées*, donde Renée, embarazada, sólo sentía cansancio y molestia en los últimos meses de su preñez (Badinter, 1981). Tal vez durante la elaboración de esta acuciosa investigación no se encontraron fuentes documentales que dieran cabida al desarrollo del tema del embarazo.

Las fotografías que abordaré acusan principalmente tres situaciones; varias de las mujeres gestantes comparten el escenario de la familia, como ámbito de la representación, o como único entorno conceptual, ya porque están acompañadas del esposo, ya por el hijo, la hija, o de ambos. Su estatus de enunciación visual es relacional; del mismo modo que Elizabeth Badinter sustentó para la conducta de las madres francesas, el de las mujeres encintas, en la mayor parte de las fotografías con que cuento, como se verá en seguida, su actitud es relativa porque

comparecen relacionadas según un lazo de pertenencia, asegurando la sucesión familiar, bien como esposa, bien como madre. En esos casos, excepto en uno, su identidad es dependiente y transmitida por otros. Reconozco la excepción en un retrato cuya mirada penetra en lo esencial del vínculo; el acoplamiento y la conexión madre embarazada e hijo en brazo, donde sobresale extraordinariamente la autosuficiencia y la fortaleza de la madre encinta.

En una tercera situación la embarazada es por sí misma la protagonista en la fotografía; ella es en este único caso una mujer encinta sin más; su identidad reside en sí misma y en la originalidad de su representación. De modo que la gama de posibilidades de representación fotográfica que he encontrado hasta ahora se ajusta, en gran medida, a las variables tri-dimensionales propuestas por Badinter en su indagación sobre las conductas maternas:

La madre en el sentido corriente del término (es decir, una mujer casada y que tiene hijos legítimos) es un personaje *relativo y tri-dimensional*. Relativo porque no se concibe sino en relación con el padre y el hijo. Tri-dimensional porque además de esa relación doble la madre es también una mujer, esto es, un ser específico dotado de aspiraciones propias, que a menudo no tienen nada que ver con las de su marido ni con los deseos del niño (Badinter, 1981: 15).

El inconveniente de la representación fotográfica

La cámara analógica es, en los casos que se presentan en este artículo, el dispositivo intermediador de la mirada que compromete la visibilidad de lo representado. La peculiaridad ontológica de las fotografías que aquí se abordan involucra una relación de proximidad muy singular con su referente.

En los primeros años de la fotografía, con el daguerrotipo, esta relación fue misteriosa y asombrosa. La capacidad mimética que se le reconoció a la imagen que aparecía de manera automática, como imagen objetiva o natural, prescindiendo de la mano de un artífice que la plasmara, y originada por la acción de un procedimiento mecánico, generó el reconocimiento de la imitación perfecta de la realidad, poten-

ciando el éxito masivo de la fotografía, desde fines del siglo XIX.

Las fotografías involucraron procesos químicos que, por efecto de la luz captada por un objetivo, han fijado la imagen en una emulsión fotosensible al materializar la huella que dejó el cuerpo de las mujeres gestantes, participando en el escenario de las fotografías en situaciones muy concretas. El poder de exactitud, de convicción y de atestiguamiento, o de que ha existido lo que puede dar a ver una fotografía donde ha comparecido alguna mujer embarazada, pudo haber sido determinante en su producción, su sobrevivencia, así como también en los ámbitos en donde han podido ser vistas esas imágenes realizadas antes de los años 50 del siglo pasado en México.

Pensar las fotografías como *indicios* culturales y como documentos histórico-sociales implica necesariamente afianzar la reflexión en su *cualidad indicial*, es decir, de huella o índice, según lo acuñó Charles Sanders Peirce (2012) y, por tanto, de proximidad de un sujeto interiorizado. Por ser imágenes analógicas, todas las fotografías que han dado origen a este texto materializan una conexión física y como tal fueron vistas; su peculiaridad como signo es que “significa a su objeto solamente en virtud de estar realmente conectado con él” (Sanders Peirce, 2012: 272). Tienen un valor *indicial* porque son huellas luminosas que han sido trabajadas, cuya existencia confirma la presencia de aquello que representa (Dubois, 1986).

El retrato ha sido una práctica característica de la fotografía en su devenir, por excelencia; revela no solamente el rostro, sino también el cuerpo como elementos que demuestran la identidad, incluso en los casos donde llega a existir cierta ambigüedad. Todo retrato fotográfico —analógico— pone a la vista, de manera subrepticia, la huella de una persona, afirma Graham Clarke (1992). Esta huella, retenida por un dispositivo fotográfico, proviene de una mirada detrás de ese dispositivo.

La práctica fotográfica hasta los años 50 estuvo predominantemente infiltrada de valores morales en México, lo que pudo haber sesgado muchas veces su acercamiento con las mujeres embarazadas como sujetos en la imagen. Ello dependía de la inserción de cada fotógrafo en su quehacer con su cámara, de modo que, por un

lado, la práctica comercial procuró atender los requerimientos de la demanda en el mercado. Fijas, ellas pasaban a ser lo que representaban y la perdurabilidad de la imagen fotográfica en el tiempo podría haber sido considerada incongruente con la temporalidad tan breve del embarazo. Por otro lado, una práctica documental y con carácter artístico ya ensayaba una mirada con mayores libertades creativas, las cuales también tuvieron una expresión en el periodo considerado en México.

Las imágenes fotográficas que aquí presento están ligadas con un uso muy concreto y fueron producto de una práctica fotográfica que en mayor o menor medida (como lo veremos con detalle más adelante) se apegaron a ciertas reglas. En cualquiera de los casos reconocemos algunas intenciones, sea por parte de quien tomó la fotografía, o de quienes posaron para el fotógrafo; por tanto, las imágenes permiten acercarnos a esquemas de comportamiento, de pensamiento y de apreciación que pudieron ser más o menos comunes a la colectividad dentro de la cual circularon, en ese sentido son depositarias de una conciencia y una conducta sociales (Bourdieu, 1989).

Cuando a petición de la empresa francesa Kodak Pathé Pierre Bourdieu elaboró una investigación con el objeto de conocer las intenciones del uso de la cámara fotográfica entre los aficionados en un barrio de trabajadores en Francia (quizás todos hombres), el sociólogo reparó en el hecho de que la fotografía no había sido planteada como un legítimo objeto de estudio sociológico, porque se subestimaba su aparente insignificancia social y porque había una conducta subjetiva inherente a la toma.

Sin embargo, al encarar la experiencia eligió como indicadores objetivos una selección de fotografías (entre ellas la última que abordo en este texto), a fin de elaborar una encuesta, y generó preguntas a partir de dos supuestos fundamentales que vale tenerlos en cuenta, en caso de que se quiera dimensionar socialmente ciertas prácticas fotográficas generalizadas: primero, que la toma es una elección de sujetos, géneros y composiciones; segundo, que la toma es una “elección que alaba”, es decir, solemniza y eterniza (Bourdieu, 1989).

Sospecha de una mujer embarazada fotografiada en el siglo XIX

Si bien una fotografía tiene la virtud de convertir en un evento fotográfico un aspecto determinado de una realidad, con lo cual tal presencia, actitud o acontecimiento de la realidad adquiere notoriedad, por añadidura el evento fotográfico, observado como realidad, es capaz de poner de manifiesto una realidad percibida. Hace tiempo, en el archivo, en una colección fotográfica me enfrenté con un retrato de una mujer que me llamó mucho la atención (Fotografía 1); desconocía su identidad y en el intento de interpretarlo por primera vez, mi empeño fue desatinado. Es el retrato de cuerpo entero de una mujer joven que lleva un delantal oscuro atado a su cintura. La prenda obstaculiza la visión directa de la totalidad de su figura. Si escudriñamos un poco en su pose de perfil observaremos que el mandil oculta parcialmente la línea de su talle; su cintura se insinúa desvanecida. El traje de rayas y de dos piezas que viste, elegante y sobrio, deja ver cómo, a la altura del vientre, las rayas de su saco abotonado señalan cierto abultamiento. La aparente timidez de su actitud junto con lo señalado me causó desconcierto. Hoy que puedo asegurar el nombre de la retratada y aproximar la fecha de toma, aún abrigo una duda que no he podido despejar.

Fotografía 1
Dolores de Teresa de Azurmendi



Fuente: Azurmendi (circa, 1889).

Es un retrato de Dolores de Teresa, hija de uno de los empresarios más acaudalados de la Ciudad de México, en el último cuarto del siglo XIX. Puedo aproximar que la toma data de 1889 o quizás de 1890, puesto que cuento con la fecha de su matrimonio, así como con la serie fotográfica de la colección donde la he podido observar acompañada de sus dos hijas. En aquella primera fecha referida hacía un año que ella se había casado con Juan Antonio Azurmendi, hijo de otro emprendedor y próspero comerciante vecindado en la misma ciudad capital. ¿Qué tan probable es que ella hubiera estado embarazada de su primera hija, María Victoria (nacida el 10 de octubre de 1889), cuando fue retratada, o acaso de su segunda hija Gloria? Ésa ha sido una interrogante sin resolver.

El retrato forma parte de un *corpus* fotográfico que permaneció inadvertido e indocumentado al cual doté de una historia, con un trabajo de investigación entre lo realizado a lo largo de los años de labor en la Fototeca Nacional del INAH. El *corpus* ofrece pruebas, que he podido confirmar apoyada en fuentes primarias escritas, de que Dolores de Teresa tuvo dos hijas; así también sugiere indicios de que posiblemente fue fotografiada por su esposo (Massé, 2013). En ese caso, tal vez el retrato fue producto de un entrenamiento fotográfico que no pretendió aspiraciones formales muy precisas. Si bien ella tuvo la oportunidad de quitarse el delantal, no lo hizo, quizás porque estaba ocupada en alguna labor de casa. ¿O acaso pretendía disimular su vientre de pocos meses de embarazo? Como presunta evidencia la imagen con que cuento no es una prueba contundente para confirmar tal situación.

A Dolores de Teresa de Azurmendi he llegado a conocerla a partir de varias fotografías de la colección donde se encuentran. En casi todos los retratos se la ve con una actitud retraída, incluso ha llegado a parecerme muy apagada; en este caso parece más joven que en otros, pero no parece ser distinto su talante. Tal vez no está posando a gusto; su expresión es esquiva, voltea la cabeza, evitando devolver la mirada. Su acercamiento a uno de los dos pedestales, donde apoyó el brazo para recargar su cabeza, podría interpretarse como un signo de timidez. Quizás la abrumó permanecer inmovilizada ante el despliegue de un equipo fotográfico de gran

formato sobre un tripié frente a ella, que requirió cierto tiempo de exposición, previo ajuste de enfoque y colocación del negativo, hasta la culminación de la toma. El escenario y los elementos que participan en el lugar, posiblemente en su casa, no la exaltan ni parecen simbólicamente determinantes en la representación de su identidad. Como retrato carece del alarde o de la solemnidad común en las representaciones femeninas en aquel tiempo.

Es raro que ella posara para su retrato con una prenda que comúnmente asociamos con las labores caseras, lo cual propicia que observemos en esa imagen una posible realidad: la de una mujer burguesa que se ocupaba del gobierno doméstico, y que acaso también estaba encinta. De haber sido así, éste sería un ejemplar, muy temprano y muy singular, que temporalmente anticiparía una mirada franca a una mujer gestante.

Situación relacional en la fotografía de las mujeres encintas

Los vínculos en relación con los cuales aparecen las mujeres encintas las personifican, indistintamente, como mujeres cuya identidad se define en función de su integración con alguien más que justifica su situación, verificando que no son ellas el sujeto de interés en la fotografía, sino lo otro, o los otros, a lo que ellas están supeditadas, y con lo cual afianzan una relación de pertenencia. Son mujeres que *esperan* una hija o hijo, y su comparecencia ante la cámara fotográfica parece justificada en virtud del nexo que las integra dentro de un grupo o con otra persona, figurando simbólicamente la continuidad de la descendencia. Son imágenes que determinan el cómo de la identidad femenina.

Representación en interacción con la pareja

La señora Guadalupe de la Lama sí estaba embarazada cuando fue retratada acompañada de su esposo, quizás entre 1892 y 1900 (Fotografía 2). La temporalidad del retrato se basa en dos datos; por un lado, sabemos que contrajo matrimonio en 1890 y, por otro lado, también sabemos que tuvo varios hijos, el primero de ellos (Agustín) nacido en mayo de 1891 (Gamiño, 2017); ade-

más, el formato de la fotografía *cabinet portrait* fue muy común en el último cuarto del siglo XIX.

Fotografía 2
Sr. Agustín Haghenbeck Sanromán
y su esposa Guadalupe de la Lama
y Molinos del Campo



Fuente: F.E. North (circa, 1891).

Todos los accesorios de la representación en el estudio profesional sugieren la escenificación de un viaje. Ella entrelazó su brazo derecho con el de su esposo y plegó el izquierdo con naturalidad, empuñando una sombrilla cerrada, estratégicamente colocada frente a su cuerpo para disimular su abdomen. Su vestido delata una alteración en relación con la moda de las mujeres de la época, que solían lucir una cintura estrecha. Se procuró el ocultamiento de su vientre abultado, que vemos cubierto por una especie de capa o sobretodo. Su esposo lleva cruzado al pecho un estuche como el que los hombres por-

taban durante un viaje para guardar sus afeites; además, carga un abrigo plegado en su brazo derecho y junto a él, como accesorio complementario, alcanza a verse un maletín en el piso. De modo que todos los accesorios que ambos portan crearon una atmósfera en torno de una situación, posiblemente solicitada por los retratados, que tal vez en realidad estaban por emprender un viaje. Acaso su presunta ausencia temporal los entusiasmaría a visitar el estudio fotográfico para retratarse, aun cuando ella estuviera encinta.

Probablemente en ese tiempo se acostumbraba el ocultamiento del cuerpo de las mujeres gestantes reservado al ámbito privado, en ese caso la evasiva de una abierta exhibición pública justificaría el disimulo. En la imagen podemos inferir ciertos mecanismos reguladores del comportamiento social al respecto. El *Manual de urbanidad* de Carreño, formulado desde 1854, ya dictaba los códigos fundamentales que reglamentaron desde entonces la vida social, familiar y moral en nuestro país y el resto de países hispanoamericanos, entre los cuales nada se menciona de las mujeres embarazadas en la edición consultada (Carreño, 1894). Tan sólo se habla de los atributos de “dignidad” y “decoro” como términos recurrentes para la conducta de las mujeres.

Entre los planteamientos de Emile Durkheim (1976) acerca de la “ciencia de la moral”, con la que quiso instaurar la sociología en 1893, la conformación moral era entendida como el acatamiento de las reglas de comportamiento según un sistema de valores o ideas compartidos por una colectividad. El padre de la sociología se refería a las reglas de acción en un sentido abstracto y neutro, cuando de hecho su intelecto masculino interpreta a la sociedad y a la cultura en general; por lo que Durkheim expresa una teoría de la sociedad y de la moral desde su subjetividad masculina, un sesgo que la especialista Brigitte Berger delataba de las teorías sociales en general, según lo refirió Adrienne Rich (Rich, 2019).

Los valores patriarcales, que conciernen al dominio de una jerarquía sexual derivada del poder de los padres por encima de un sistema familiar y social, ideológico y político con el que los hombres (ya sea a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley, el

lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación, o la división del trabajo) han determinado cuál es y debe ser, o no, el papel que las mujeres deben interpretar (Rich, 2019); instruyeron esquemas moralizantes que no fueron ajenos a la representación fotográfica, y que entre muchos aspectos debieron determinar la moderación y el recato femeninos.

Disimular, evitar o permitir en la fotografía la visibilidad de una mujer gestante, según pudo ocurrir en el caso del retrato en cuestión, debió comprometer decisiones particulares en las que el encubrimiento del volumen del vientre debió tener su origen en el tabú, es decir, en un mandato de prohibición, fundado en códigos morales de la vida moderna, como una serie de costumbres y como un factor de seguridad social, garantizando la supervivencia y la convivencia armónica en sociedad. Según Freud, el tabú entraña una idea de reserva, de lo no ordinario, lo no común, que se manifiesta principalmente en restricciones, las cuales parecen naturales y consustanciales a un código humano (Freud, 2003).

Así entonces, la imagen en referencia permite descubrir un comportamiento, basado en un mecanismo regulador interpuesto al cuerpo de una mujer gestante, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. De otra manera, una franca visibilidad de su situación encinta en la fotografía habría delatado el carácter físico del embarazo, lo que en ese caso estaría indicando que entre la mujer y el varón sucedía algo carnal (Beauvoir, 1989). La conexión física de la imagen fotográfica con lo representado arrojaría una prueba palpable de una realidad, relacionada con la pérdida de la castidad de la madre encinta. Por consecuencia, tal evidencia de su *situación*, advertida por el fotógrafo, podría significar un atentado a la moral, de cuño patriarcal, que prescribía la moderación y la reserva para las mujeres.

Representación vinculada con la familia

La visibilidad del embarazo de las mujeres en la fotografía fue posible en el retrato de familia. Consumada por el matrimonio, la familia como institución reguladora de un orden social fue el contexto idóneo de la comparecencia fotográfica de las mujeres encintas. La gestación daba cumplimiento al destino femenino convencional (de tener hijos dentro del matrimonio): la maternidad. Al comenzar el siglo XX la fotografía en México empezó a dejar testimonios del uso del vestido holgado y de color oscuro por parte de las mujeres gestantes, como un recurso regulatorio de sus cuerpos, señal de una conducta sosegada, al menos en las tres primeras décadas del siglo XX.

En oposición al corsé que las mujeres de clase media y alta usaron para afirmar un modelo femenino de belleza, las ropas sueltas anulaban sus atributos, que por lo común eran dignos de elogio y aprecio social. Desde el punto de vista social, el cuerpo constreñido equivalía a una conducta restringida, oprimida, comedida y coartada de libertad; para las mujeres, como para los hombres, la moda fue un recurso de represión burguesa moralizante que garantizó una conducta recatada y socialmente aceptable. Tan limitadas para moverse, las mujeres no eran aptas para trabajar sino más bien para que alguien más hiciera labores por ella. Con vestido holgado una mujer joven dejaba de ser un cuerpo sexualizado en aquel tiempo; la prenda suelta de tono claro llegó a ser incluso el signo de una conducta relajada e inmoral, además de que comúnmente fue asociada con mujeres humildes (Turner, 1989).

En la imagen que proviene de un fragmento de placa negativa rota se puede observar claramente, en el primer plano, a tres mujeres que ocupan la primera fila en una tribuna pública al aire libre. La fotografía quizá fue tomada alrededor del mediodía (Fotografía 3).

La presencia de los dos niños al cuidado de su nana, así como la situación de embarazo de la mujer ataviada de color oscuro insinúan que asistieron a un evento especialmente importante para los niños y su mamá, y que además movilizó la compañía de otra mujer, unos años mayor que aquella. Nada sabemos del acontecimiento, tampoco del lugar, ni de las tres mujeres, excepto por lo que aparentan.

Fotografía 3

Mujeres no identificadas



Fuente: Archivo Casasola (circa, 1900).

Tal vez la fotografía ilustró la nota periodística de algún certamen o exhibición pública al que asistieron espectadoras y espectadores muy elegantes. Ese ambiente de adultos y de aparente distinción no era el de los chiquillos, ni el de la nana, cuya identidad se aprecia claramente porque la observamos desempeñando sus funciones, cuidando a los niños; además de que sus rasgos indígenas y su modesta ropa señalan la diferencia social. Y, sin embargo, la asistencia de la niñera al lado de las dos mujeres principales parece necesaria, a fin de reunir al núcleo familiar en el evento, acaso especial, donde quizás el presunto padre de los niños, y esposo de la mujer encinta, fue el sujeto que captó la atención del público.

El vestido, en este caso, es el dispositivo que me interesa destacar, porque además de designar las diferencias sociales, también revela usos convencionales que indican contrastes entre cada una de las mujeres. La tonalidad oscura del ajuar de la embarazada está demostrando la moda lóbrega como signo moderador de su cuerpo gestante; el diseño del vestido concentra la guarnición en la parte superior, a la altura del pecho, desde donde caen los lienzos de tela sueltos sobre su vientre; sus guantes y su sombrero, del mismo tono, ensombrecen su fi-

gura sin menoscabo de su elegancia. Al lado de ésta, la que está al centro del grupo sobresale al lucir un vestido de color claro que estrecha su cintura de avispa, por efecto del corsé. Esta prenda femenina de la clase media y alta se usó en México hasta los primeros años del siglo XX; fue un dispositivo que impuso el acordonamiento del cuerpo, bajo una figura sexual y socialmente aceptada, y simbolizó la pureza, no obstante que limitó la actividad y el movimiento de las mujeres, e incluso llegó a provocar daño al cérvix (Turner, 1989). La nana, por su parte, también viste ropa de color claro, muy sencilla y limpia, pero su atuendo indica que no lleva puesto corsé.

La fotografía nos sitúa entre 1898 y 1908, cuando las mujeres opulentas y a la moda lucían sus vestidos de seda, gasa, lino, algodón u organza con encajes en el pecho, guantes largos y sombreros grandes con vistosos adornos. Acorde con la etiqueta femenina porfiriana, el tono blanco o pastel era el adecuado en los eventos públicos al aire libre, hasta pocas horas después del mediodía, excepto para las embarazadas, como podemos observar en la fotografía.

La simetría procurada en la pose de las tres mujeres demuestra una actitud autorregulada; ellas fueron conscientes del acto de posar ante el fotógrafo. Las tres extienden su brazo derecho hacia abajo; la que está al centro, en actitud garbosa, sujeta el mango de una sombrilla plegada; así también lo hace la nana, mientras con su brazo izquierdo carga al o a la bebé, procurando un aspecto circunspecto. La embarazada recargó su mano empuñada sobre el borde de la barrera de la tribuna, colocada en tres cuartos de perfil, mostrando la anchura de su cuerpo gestante, pero ataviada a la moda, luciendo un diseño exclusivo para su situación encinta.

También de la colección Archivo Casasola presento un retrato no identificado, posiblemente tomado en la década de 1910, a juzgar por el largo del vestido a la altura del tobillo y por la verticalidad de la falda, con poco vuelo (Fotografía 4). La austeridad del escenario es un indicio de la modestia del estudio fotográfico, quizás popular, elegido para el retrato de una familia, al parecer de clase media, constituida por una mujer de mayor edad, flanqueada por una joven pareja que ya tiene un hijo o quizás hija de brazos. La joven madre está embarazada

y el marido carga a la criatura. La abierta visibilidad de la situación encinta de la esposa revela una notable peculiaridad en la imagen, particularmente porque ella no se ha permitido colocar su mano sobre su vientre, ni hay además alguno de posible fatiga en ella, causada por el peso de su vientre; tampoco hay *dosel protector* que pueda velar el volumen de su vientre. Ella está colocada de frente a la cámara sin la mediación de algún recurso de ocultamiento, en una posición muy rígida, quizás porque ella misma no supo qué hacer, o no le fue indicado cómo debía posar. En ese caso, parece nula la atención a la joven esposa embarazada. A juzgar por la posición que ocupa en la composición, la mujer de mayor edad colocada en el centro fue el sujeto de interés en la escena. De ello se infiere que el esmero por asistir al estudio fotográfico debió ser motivado por la intención de honrar a la figura de autoridad. En concreto, la mujer encinta fue una figura subordinada al orden establecido, según el cual el personaje de mayor jerarquía dentro de la composición del núcleo familiar fue la anciana y, en función de ella, tuvo cabida el lucimiento del potencial procreador de la joven madre encinta.

La anciana consagra simbólicamente el orden conyugal y parental de la nueva familia, según el mandato social del nacimiento de los hijos dentro del matrimonio; preside la escena, ocupando la única silla colocada en el centro del grupo. Tal vez el propio fotógrafo sugirió la posición que cada cual debía ocupar, activando desde fuera un dispositivo que certificara la cohesión familiar, en torno de la autoridad maternal suprema.

La joven embarazada tiene sus ojos excesivamente abiertos, tal vez por efecto del retoque de la imagen, o acaso porque de ese modo reaccionó ante la demanda de inmovilidad en el momento de la toma del retrato. Su vestido es de un diseño muy sencillo, tal vez distante de la moda y más parecido a un camisón de descanso, con el cuello ancho como único detalle ornamental, desde donde caen sueltos los pliegues de tela sobre su vientre para proporcionarle holgura. En el tono apagado de la prenda podemos reconocer el signo del sosiego y el recato de su cuerpo.

Por su parte, la fotografía de la familia Canales Lozano es un retrato sobresaliente de familia que proviene de un círculo reservado y privado, donde una madre embarazada participó simbólicamente integrada, de un modo ejemplar (Fotografía 5).

Fotografía 4
Grupo familiar no identificado



Fuente: Archivo Casasola (circa, 1914).

Fotografía 5
Gerónimo Canales y Elisa Lozano con sus tres hijos mayores



Fuente: Anónimo (1922).

La señora Elisa Lozano compareció ante la cámara fotográfica cuando estuvo encinta de su cuarto/a hijo o hija, en un retrato fechado en 1922. En su particularidad, al igual que los otros, está su riqueza. La pareja acudió con sus tres hijos al estudio fotográfico luciendo atuendos muy propios para una ocasión especial. Ella lleva un vestido oscuro, tal vez de color azul o verde y de talle recto y suelto, con el largo hasta arriba del tobillo, dejando ver sus medias negras, del mismo color que su calzado muy bien lustrado. La formalidad del establecimiento fotográfico y el esmero de quien hizo el retrato se advierten en la elección de un escenario sobrio, y de una discreta y refinada utilería. La impresión fotográfica traduce en una gama de color oscuro las cortinas, distinta a la del vestido, e igualmente diferente al tono del traje de señor Canales, así como al conjunto de marinerito del mayor de los chiquillos. Probablemente fue intencional la elección del fondo del escenario, que ofrece la cortina desplegada en su totalidad, a fin de atenuar con mucha discreción la figura de la mamá embarazada, sin necesidad de recurrir a ocultamientos.

Es sobresaliente la naturalidad lograda en el gesto y la pose de los retratados. Cada quien ocupa un sitio que lo representa irreprochablemente en su lugar dentro de la familia. El primogénito, que tal vez ya había alcanzado los cinco años, permanece sutilmente apartado del grupo. Se vale por sí mismo para posar frente a la cámara, apostado en el borde del respaldo de una butaca, con las manos bien sujetas al filo de lo que le ofrece asiento, con la piernita bien cruzada, a fin de ganar firmeza y permanecer tranquilo, muy seguro de sí mismo. Sus hermanitos están sentados aparte sobre una mesita, dispuestos al mismo nivel que el mayor. El acompañamiento que brindan papá y mamá encinta hacia los dos menores dispone al padre de pie, en el extremo izquierdo, detrás del segundo hijo, fungiendo a la vez como una figura de contención del núcleo familiar. La madre, estratégicamente colocada en el otro extremo de la mesita, del lado del más pequeño, está situada en un punto de enlace con el mayor de sus hijos, a quien observamos muy confiado de su posición y de su vigor infantil. Ella posa en tres cuartos de perfil, girando levemente su cuerpo para tomar la manita del bebé, a la vez que sujeta delicadamente su bracito. Colo-

cada entre el más grande y el más pequeñito de sus hijos, la madre extiende una de sus manos, interponiendo estratégicamente un elemento visual frente a su vientre.

Es un retrato que consagra, de un modo irreprochable, la estabilidad y la unión de una joven familia nuclear de los años 20 en México. Madre y padre figuran simbólicamente como dos columnas muy sólidas. Del lado izquierdo sobresale la figura tutelar paterna, mientras que la mamá domina al centro como un ser vinculante. Y no es un detalle menor que el primogénito pose con aplomo del lado de ella, en el extremo derecho del grupo familiar: un varoncito cabal como figura masculina protectora emergente.

La integración visual del núcleo familiar garantiza la cohesión del grupo. No es difícil adivinar la colaboración entre retratados y fotógrafo ¿o fotógrafa? En tanto desconocemos el lugar donde se realizó el retrato, e ignoramos quién estuvo detrás de la cámara, será más pertinente referirnos a la mirada fotográfica que resuelve con sutileza y originalidad la representación, a la vez que destaca de una manera muy significativa la preeminencia de la figura materna. De hecho, en la pose entra en juego la habilidad de quien hace la fotografía, tanto como la disposición de los retratados. De ese entrecruzamiento de expectativas y experiencias distintas ha de resultar el acto de posar.

En tanto que el retrato familiar abre la posibilidad de observar un acto de sociabilidad, la fotografía en cuestión está ratificando, del mismo modo que en los casos anteriores, que la familia fue el escenario propicio que dio cabida a una mujer embarazada, en la medida en que ratificaba el cumplimiento del mandato propio de su género.

Vale la pena mencionar que en 1922 —hace cien años precisamente— la madre empezaría a ser homenajeadada año tras año en México. La intensa campaña publicitaria promovida por el director del periódico *Excelsior*, *el diario de la vida nacional* logró que se instituyera en el país el 10 de mayo para celebrar el Día de las madres. Ésta fue una propuesta que de inmediato ganó la adhesión del propio secretario de Educación: José Vasconcelos. Fue un plan estratégico para contrapesar el reparto de un folleto que los sectores tradicionales tacharon de inmoral, escrito por una médica norteamericana, y difundido por

las ligas feministas yucatecas, que promovía medios seguros para evitar el embarazo (Acevedo, 1982).

Representación autónoma de la aptitud materna

Tan sólo en el contexto de una práctica fotográfica desentendida de complacencias con las expectativas tradicionalistas y sí comprometida con testimoniar el día a día de algunas mujeres, las habilidades fotográficas de Tina Modotti (cada vez más ligada a la lucha internacional de las masas trabajadoras) se concentraron en el cuerpo de una mujer gestante disponiendo en primer plano la autosuficiencia vital de una tehuana. Su sensibilidad como mujer que fotografió a otras mujeres la demostró en 1929, en su acercamiento al Istmo de Tehuantepec, revelando sutilmente su proximidad visual con la fortaleza incólume de aquella maternidad doblemente notificada en la misma mujer, que además de estar encinta, es proveedora de la seguridad de un chiquillo, al que acoge con un solo brazo (Fotografía 6).

Fotografía 6
Tehuantepec



Fuente: Modotti (1929).

Su militancia en el Partido Comunista desde hacía algunos años había acercado a la fotógrafa a la precariedad de campesinos, trabajadores y niños. Hacía siete años que la italiana de origen, y norteamericana por adopción, residía en nuestro país, donde se hizo fotógrafa como aprendiz de su pareja, el norteamericano Edward Weston, con quien llegó a establecerse en la ciudad capital mexicana en reconstrucción.

Durante su única estancia en Tehuantepec dignificó la cotidianidad de las mujeres en los escenarios públicos, entre ellas realizó el singular retrato, no desprovisto de ambigüedad. El ángulo de toma elegido sólo deja ver parcialmente el torso de la mujer embarazada, traslapado por el cuerpo del bebé desnudo. Vemos en ello una doble faceta de la maternidad involucrada: la de la proveedora de la seguridad de un chiquillo y, a la vez, la de su situación encinta. La proximidad física dota de emotividad el acercamiento fotográfico y favorece una mirada afectiva hacia la condición de aquella mujer. En su valor testimonial y estético reside la fuerza expresiva de la imagen.

La fotógrafa puso a la vista el esfuerzo de la madre, enfocando en primerísimo plano el brazo firme, y a flor de piel, de la embarazada mientras pasa su brazo por el torso del corpulento chiquillo, entrelazándolo con mucha seguridad. De éste observamos su cuerpo enteramente de espaldas y de costado al vientre de su mamá. El quid de la imagen está en el ángulo desde donde la fotógrafa nos lleva a mirar la recíproca interconexión filial.

El cuerpo entero del chiquillo aferrándose instintivamente con sus piernitas y un bracito al cuerpo de su madre determinó el punto de vista que nos aproxima a la piel suave y tierna del niño en contacto con la recia y vital de la mamá, favoreciendo una compenetración con el tacto, uno de los sentidos primigenios y esenciales en el vínculo madre-hijo.

La acentuada curva del vientre de la madre encinta, aunque en segundo plano, no se pierde de vista dentro del encuadre cerrado, participando estratégicamente en la representación del esfuerzo de una mujer robustecida con el ser en gestación, que es capaz de llevar con un solo brazo el peso adicional de su bebé. Estos elementos bastan para dotarla de identidad, a falta de su cabeza que ha quedado fuera de cuadro. En

la mirada de la fotógrafa, una mujer sin hijos y, al parecer, infértil (Hooks, 1998), podemos adivinar a una amiga comprensiva atisbando la escena, y que quizás se identifica con el arrojito de la otra. Es una mirada que desarticula las convenciones de su época, desde el activismo político, muy probablemente informado del ideario de Emma Goldman y su movimiento iniciado respecto de la maternidad consciente —basada en el amor y la libertad de elegirla y no por obligación del matrimonio— (Goldman, 1977), así como de los escritos de Alexandra Kollontai, la embajadora de la URSS en México a fines de 1926.

Como propagandista de la organización de las mujeres, Kollontai ya había publicado un folleto dedicado a las obreras y campesinas del frente rojo, distribuido desde 1922, que alcanzaría tirajes de más de 100 mil ejemplares en la URSS (Ortiz Peralta, 2017). Para entonces la embajada soviética en México ya se había convertido en un lugar de reunión de los comunistas de la Ciudad de México, entre quienes se encontraba Tina Modotti.

Quizás la embajadora no conoció a la fotógrafa, lo cual no obsta que esta última leyera y asimilara los discursos y escritos de la defensora de una nueva moral, que daba cabida al amor libre. Desde esa perspectiva es justificable la abierta y acertada mirada fotográfica de la italonorteamericana hacia la maternidad, que también se proyectó en los retratos de Luz Jiménez, madre soltera a quien fotografió amamantando a su hija.

La imagen comentada en este apartado fue exhibida públicamente en diciembre de 1929 en la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional. Fue la primera vez que se dedicó una muestra individual a una fotógrafa en México. Nada sabemos sobre la recepción de la fotografía en cuestión, probablemente su vanguardismo no dejó de ser notoriamente inquietante, tanto como lo habían sido los Congresos Feministas en Mérida en 1916, desde cuyas bases y movilizaciones de grupos organizados de mujeres se gestó en México un movimiento que desembocó en la convocatoria para celebrar el Día Internacional de la Mujer Trabajadora y la propuesta de una República Femenina (Urrutia, 1979).

El protagonismo de la gestación como representación de la maternidad

“Maternidad, 1948” es el título de una fotografía realizada por Manuel Álvarez Bravo que también enfrentó en su tiempo el desafío del orden convencional patriarcal, socialmente aceptado, en relación con la percepción del cuerpo femenino en ese tiempo en México (Fotografía 7). El ideal femenino vinculado a la maternidad ya había dado cabida en aquel tiempo a una estrategia mediática promotora de la función de las mexicanas que, por *naturaleza*, debían parir hijos y educarlos bien. El viraje de la sociedad conservadora en contra del *racionalismo* femenino políticamente progresista, que había tenido su centro de acción en el sureste del país, se había iniciado desde 1922 en la Ciudad de México, desde donde se promovió exitosamente, a partir de entonces, la cruzada de veneración de las madres mexicanas.

Las intensas campañas publicitarias, dirigidas a festejar el día de las madres año tras año, se intensificarían en la década de 1940 en nuestro país, de manera particular con la política conservadora encabezada por el presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946).

En consonancia con las asociaciones católicas, “guardianas de la moral”, la prensa aliada de la política gobiernista en turno promovería celosamente una acción ideológica de cobertura en todo el país, a favor de la maternidad como institución nacional, difundiendo las políticas pronatalistas. La *mater dolorosa* fue objeto unánime de veneración nacional, reforzada por la acción política de la esposa del presidente (Santillán, 2009).

“Maternidad, 1948” muestra a quien fuera en esos años la esposa del fotógrafo, Doris Heyden (quien devino en especialista en estudios mesoamericanos), colocada de perfil, mostrando su situación encinta. La manera en que lleva puesta su ropa, que parece ordinaria, asegura la visibilidad de su voluminoso vientre; no obstante, las embarazadas no solían vestirse precisamente de ese modo en aquella época. Sus prendas delatan la temporalidad de la imagen. La falda, entallada a propósito, fue ajustada por debajo de los pechos y, la blusa, de tela de *mascota*, cedió gran parte de su hechura bajo la falda, otorgando así plena visibilidad al vientre. A la vez que evita so-

lemnizarla, el fotógrafo la exhibe como una figura extraordinaria.

Fotografía 7 Maternidad, 1948



Fuente: Álvarez Bravo (1948).

La imagen parece haber sido prevista, estudiada y escrupulosamente cuidada, a fin de capturar el poder procreador que en tiempos remotos sustentara el miedo a la madre arcaica (Kristeva, 1989). La esposa del fotógrafo posó con sencillez y serenidad, mirando no hacia él, sino hacia un horizonte en el que se pierde su mirada. En acción contemplativa, ella aparentó indiferencia a quien la mira. A su vez, la mirada reflexiva del fotógrafo se concentró en la fertilidad de ella.

En la eternidad del instante de la captura de la imagen (Volkov, 1992), el fotógrafo acertó con una representación que promueve una imagen sublime. Contando con el trasfondo de la oscuridad en el escenario, modeló a su esposa en vísperas del nacimiento de su hijo o hija. Recreó puntualmente su perfil bajo las altas luces que la

bañan, procurando que la pose de ella acentuara el volumen de su vientre. Es un retrato realizado dentro de un margen de libertad puramente estético, guiado por el placer de la creación, integrando armónicamente contenido y forma en el retrato. Apuesta por la atemporalidad de la figura autónoma, pretendiendo eternizarla en un espacio absoluto y etéreo. Atento a su oficio con la luz, el fotógrafo resolvió una representación directa y a la vez sutil del cuerpo de su esposa, como si se tratara de un escultor clásico que da una forma armónica y perfecta a la figura que está cincelandó, de acuerdo con una idea prevista en su mente.

Como imagen, el retrato en cuestión distó mucho de la solemnidad de las madres abnegadas y sacrificadas, arraigadas en el imaginario popular de los años 40 del siglo pasado en México, cuando la prensa mexicana difundió un discurso político que exaltó a la madre prolífica, colaborando en su misión de “hacer patria” (Santillán, 2009).

Un año después de que Manuel Álvarez Bravo produjera el retrato, se inauguraría el monumento a la madre en la Ciudad de México. Ni entonces ni después sería visto pública y masivamente en México la fotografía que llevara por título “Maternidad, 1948”. En cambio, esta imagen sí tendría una acogida como pieza de exhibición en un contexto internacional.

A lo largo de una década (1955-1964) el retrato dio la vuelta al mundo, integrado a poco más de 500 imágenes realizadas por cerca de 300 fotógrafos de más de 60 países, que participaron en la exposición *The Family of Man*, curada con el propósito de presentar a la humanidad un mundo recién salido de la posguerra. Entre los temas relativos al amor, el matrimonio, el nacimiento, el juego, el trabajo, la diversión, la justicia, la religión, la guerra y la muerte, el catálogo de la exposición aseguró la circulación permanente de la citada fotografía, que captó una situación fisiológica muy breve de la maternidad (Steichen, 1955). Contrariamente, es poco común que encontremos esta imagen entre las publicaciones dedicadas a la obra de Manuel Álvarez Bravo.

Pierre Bourdieu eligió la fotografía aludida precisamente por su calidad artística. La integró a las 13 que reunió sobre diversos asuntos, con la intención de usarlas en una investigación so-

ciológica basada en entrevistas libres, aplicadas a empleados (supongo que todos fueron hombres) en una localidad francesa, con el propósito de averiguar lo que significaba para ellos la fotografía, así como también evaluar el poder de desconcierto de la fotografía, cuando ésta trastornaba el orden convencional de lo visible.

El proyecto fue emprendido en 1960. Tuvo como objetivo explicar el uso de la fotografía como un *hecho social*. Apegado a las reglas del método sociológico se enfocó en la función que la fotografía estaba cumpliendo. Basado en “las reglas de explicación de los hechos sociales”, intentó determinar la correspondencia entre el uso de la cámara fotográfica y las necesidades sociales, procurando señalar en qué consistían esas correspondencias, e igualmente se interesó en reflexionar acerca del papel que estaba cumpliendo la fotografía en el grupo social estudiado.

Los resultados fueron publicados por primera vez en 1965 en Francia. A partir de éstos podemos tener una idea de la recepción de la imagen en cuestión, entre un sector social popular, usuario de la cámara Kodak de los años 60. Provocó sobrecogimiento y resultó sorprendente; como imagen no tenía cabida en la visión habitual de los entrevistados. En el desarrollo de su interpretación Bourdieu concluyó que “las imágenes que, usando las posibilidades reales de la técnica, rompen, aunque sea apenas con el academicismo de la visión y de la fotografía común, provocan sorpresa” (Bourdieu, 1989: 112).

Entre las fotografías que acompañaron los resultados de la investigación, la imagen a la que me he venido refiriendo tiene un pie de foto que expresa la percepción popular: “Una mujer encinta es normal, pero en foto me sorprende”. Bourdieu aclaró que la solución estética de la imagen suscitó desconcierto, porque los encuestados no sabían, ni siquiera podían suponer cuál era su intención. El especialista identificó así que lo que daba legitimidad a la fotografía, según la percepción popular, era la intención. De tal modo que, según ellos, si las fotos se hacen para verlas, entonces ¿para qué y con qué intención mostrar la fotografía de una mujer encinta y de perfil?

A juicio de los entrevistados, aquélla no era una imagen para ser vista públicamente; sólo era buena para observarla en la intimidad, no para los demás. Alguno incluso llegó a censurar la fal-

ta de decoro, opinión que revela el fundamento moral del gusto generalizado a inicios de la década de 1960, cuando ver a una mujer embarazada era normal, pero en una fotografía resultaba sorprendente. En el México de los años 40, la idiosincrasia mexicana comúnmente reivindicaba el decoro y la moralidad como una eterna condición de las mujeres, que el retrato que hemos presentado en este apartado infringía. No era lo mismo hablar de la procreación como una *función natural* y obligatoria de las mujeres, que observar el testimonio de una mujer real que dejara ver su cuerpo fecundado, como imagen representativa de la maternidad.

Consideraciones finales

Lo expuesto en este artículo es resultado de un sondeo sobre el modo en que las mujeres embarazadas participaron en la fotografía, en el lapso del primer medio siglo en México. Pese a lo exiguo del material, y a lo que una investigación sistemática pueda generar como resultados más sólidos, he adelantado algunas reflexiones y esbozado el trazo de una ruta de exploración, con la intención de formular una pauta para examinarlas. El recorrido aquí sugerido invita a una investigación más documentada y puntual. Será necesario someter los señalamientos aquí expuestos a una averiguación más a profundidad, a fin de que las líneas propuestas en este texto inviten a la revisión de otros documentos históricos, que contribuyan con argumentos para la construcción histórico-social de la imagen de las mujeres gestantes como sujetos fotográficos.

En este itinerario se advirtió que, en gran medida, la mujer embarazada participó en la fotografía relacionada o en función de su esposo o de su familia, lo que se traduce en que ellas participan en la designación de valores morales dominantes patriarcales; ellas se muestran y son para otros, evitando cualquier gesto o ademán que llamara la atención de su situación encinta. Como un caso aparte dentro de tal esquema relacional destaca aquel en el que la visibilidad del vínculo entre la madre embarazada y el hijo que sostiene fue exteriorizada concediendo una importancia esencial al sentido del tacto entre ambos. Así también se generó la imagen donde sobresale abierta e intencionalmente el cuerpo de la mujer embarazada, siendo ésta el asunto

del lucimiento en sí mismo. En los dos últimos casos la función materna se concentra estratégicamente en el poder del cuerpo encintado.

Es necesario comprometer una revisión histórico-social de los signos que en este artículo tan sólo han quedado apuntados. Entre las nociones de “pudor”, “discreción”, “decoro”, “intimidad femenina”, “lo público y lo privado” y particularmente de la maternidad, podría oscilar la búsqueda de claves o vectores para el trabajo que hay que realizar, a fin de esclarecer y desmontar la imagen fotográfica que tan sólo atestigua la existencia de alguien, pero cuya significación es necesario aclarar, a fin de entender el sentido social de la realidad que la imagen pretende representar, en cada situación específica de las mujeres encinta fotografiadas.

Fuentes consultadas

Archivos

Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fundación Archivo Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, S.C.

Fundación Cultural Antonio Haghenbeck y de la Lama, I.A.P.

Fotografías

Álvarez Bravo, Manuel (1948), “Maternidad, 1948”, impresión plata/gelatina, Ciudad de México, Archivo Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, S.C.

Anónimo (1922), “Gerónimo Canales y Elisa Lozano con sus tres hijos mayores”, impresión plata/gelatina, Torreón, Coahuila, cortesía de Claudia Canales Ucha.

Archivo Casasola (1900), “Mujeres no identificadas”, placa seca (placa fracturada), núm. de inventario 292423, Colección Archivo Casasola, Ciudad de México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)-Fototeca Nacional del INAH-Sistema Nacional de Fototecas.

Archivo Casasola (1914), “Grupo familiar no identificado”, negativo de película de nitrato, núm. de inventario 185324, Colección Archivo Casasola, Ciudad de México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)-Fototeca Nacional del INAH-Sistema Nacional de Fototecas.

Azurmendi, Juan Antonio (1889), “Dolores de Teresa de Azurmendi”, placa seca, núm. de inventario 366311, Colección Juan Azurmendi, Ciudad de México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)-Fototeca Nacional del INAH-Sistema Nacional de Fototecas.

Modotti, Tina (1929), “Tehuantepec”, negativo de película de seguridad, núm. de inventario 35346, Ciudad de México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)-Fototeca Nacional del INAH-Sistema Nacional de Fototecas.

North, F.E. (1891), “Sr. Agustín Haghenbeck Sanromán y su esposa Guadalupe de la Lama y Molinos del Campo”, albúmina *cabinet portrait*, Archivo de la Fundación Cultural Antonio Haghenbeck y de la Lama IAP, Ciudad de México, Museo Casa de la Bola/Fundación Cultural Antonio Haghenbeck y de la Lama, IAP.

Referencias

Acevedo, Marta (1982), *El 10 de mayo*, VII Memoria y Olvido: Imágenes de México, Ciudad de México, Secretaría de Cultura/Secretaría de Educación Pública/Martín Casillas Editores.

Badinter, Elizabeth (1981), *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII-XX*, Barcelona, Paidós/Pomaire.

Beauvoir, Simone de (1989), *El segundo sexo*, tomos 1 y 2, Buenos Aires, Siglo Veinte.

Bourdieu, Pierre (1989), “La definición social de la fotografía”, en Pierre Bourdieu (coord.), *La fotografía un arte intermedio*, Ciudad de México, Nueva Imagen.

Carreño, Manuel Antonio (1894), *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño, arreglado por él mismo, para el uso de las escuelas de ambos sexos*, Nueva York, D. Appleton y Compañía.

Casas Broda, Ana (2013), *Kinderwunsch*, Madrid, La Fábrica.

Clarke, Graham (ed.) (1992), *The portrait in photography*, Londres, Reaktion Books Ltd.

Dubois, Philippe (1986), *El acto fotográfico. De la Representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.

Durkheim, Emile (1976), *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, La Pléyade.

- Freud, Sigmund (2003), "Tótem y Tabú", *Obras Completas*, t. 2, Ensayos XXVI al XCVII, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Gamiño, Rocío (2017), "Postales y retratos de familia. Colección fotográfica del Museo Casa de la Bola", ponencia presentada en el XX Coloquio del Seminario de estudio y conservación del patrimonio artístico, 25 de mayo, Museo Franz Mayer, Ciudad de México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Goldman, Emma (1977), *La hipocresía del puritanismo y otros ensayos*, Ciudad de México, Ediciones Antorcha.
- Hooks, Margaret (1998), *Tina Modotti, fotógrafa y revolucionaria*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.
- Kristeva, Julia (1989), *Poderes de la perversión*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores.
- Massé, Patricia (2020), "De la anunciación a la procreación. El embarazo en la fotografía en México", en Alma Mejía González (coord.), *Reflexiones y representaciones de la maternidad. La ficción, el pensamiento y la imagen*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa/Ediciones del Lirio.
- Massé, Patricia (2013), "Juan Antonio Azurmendi: historiar una colección fotográfica y construir a un autor", tesis doctoral, Instituto de Estudios Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Ortiz Peralta, Rina (2017), "La embajadora roja: Alexandra Kollontai y México", *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 38 (149), Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 13-38, <<https://cutt.ly/YHM4dYa>>, 4 de agosto de 2021.
- Rich, Adrienne (2019), *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Sanders Peirce, Charles (2012), *Obras filosóficas reunidas*, tomo I (1867-1893), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Santillán, Martha (2009), "El discurso tradicionalista sobre la maternidad: *Excelsior* y las madres prolíficas durante el avilacamachismo", *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 77, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 90-110, doi: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i77.1117>
- Steichen, Edward (1955), *The Family of Man*, Nueva York, Museum of Modern Art.
- Turner, Bryan S. (1989), *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Urrutia, Elena (coord.) (1979), *Imagen y realidad de la mujer*, Ciudad de México, SepSetentas Diana.
- Volkow, Verónica (1992), "Lo eterno y el instante en Manuel Álvarez Bravo", *Luna Córnea*, núm. 1, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, pp. 58-59.

Recibido: 22 de noviembre de 2021.

Aceptado: 17 de enero de 2022.

Publicado: 1 de septiembre de 2022.

Patricia Massé

Es doctora en Historia por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y licenciada en Sociología por la UNAM. Es profesora-investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en la Fototeca Nacional. Sus líneas de investigación son: historia de la fotografía en México del siglo XIX y primer medio siglo XX, como documento social. Desarrolla proyectos orientados al estudio y designación de la trascendencia cultural de series y colecciones, apoyada en la indagación de evidencias documentales y el análisis de la imagen. Es asimismo coordinadora del Seminario Estudio del Patrimonio Fotográfico de México (INAH y UNAM-IIIE). Entre sus más recientes publicaciones destacan, como autora: "De la anunciación a la procreación. El embarazo en la fotografía en México", en Alma Mejía (coord.), *Reflexiones y representaciones de la maternidad. La ficción, el pensamiento y la imagen*, Ciudad de México, UAM-Iztapalapa/Ediciones del Lirio, pp. 221-269 (2020); "La Colmena y los parajes del Monte Bajo en el Estado de México. Juan Antonio Azurmendi entre bosques y magueyes", *Dimensión Antropológica*, 27 (80), Ciudad de México, INAH, pp. 143-162 (2020), y "Tina Modotti en México: Vida y mirada fotográfica", en Martín Manuel Checa-Artasu y Olimpia Niglio (eds.), *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas en los siglos XIX y XX*, Roma, Aracne Editrice, pp. 383-405 (2019).

