

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

División de Ciencias Sociales y Humanidades

**Captura de la “esencia” fotográfica como forma de crear imágenes
contrahegemónicas de personas en situación de calle por el fotógrafo
documental Manuel Armenta en el centro histórico de la Ciudad de México**

Trabajo Terminal para obtener

el título de Licenciatura en Comunicación Social

PRESENTAN

Arroyo Valle Canek Roberto

José Salaz Pedra Antonio

Pérez Rendón Samuel

Asesores responsables:

Lic. Gerardo Marván Enríquez, Mtro. Carlos Gómez Castro y

Dr. Emiliano García Canal

Asesor externo:

Mtro. Carlos Alberto Carrizales González

ABRIL 2025

Abstracto

Esta tesina analiza el “acto fotográfico” en el trabajo de Manuel Armenta con personas en situación de calle, explorando cómo la interacción previa y la desaparición progresiva de la cámara posibilitan retratos que el equipo acusa de tener el concepto que el autor plantea que es: “esencia”. Con un enfoque cualitativo de estudio de caso, se combinan observación participante, entrevistas y análisis microfísico de escenas del documental producido -producto de esta investigación- para identificar indicadores observables de la “esencia” (desatención a la cámara, gestualidad espontánea y voces no inducidas). Los hallazgos sugieren que la “esencia” no es un atributo inherente a la imagen fija, sino un efecto relacional del encuentro fotográfico y las condiciones éticas de producción (consentimiento, dignidad, no sensacionalismo). Teóricamente se dialoga con Dubois, Sontag y Rosler, proponiendo una lectura contra-hegemónica del retrato. El trabajo concluye con una discusión sobre límites y proyecciones: la necesidad de triangulación con autorrepresentación y comparación con otros fotógrafos de calle.

Palabras clave: acto fotográfico; retrato; situación de calle; ética visual; contra-hegemonía; documental.

Agradecimientos

Agradecemos a Manuel Armenta por darnos acceso a su obra y el proceso de fabricación de la misma, sin la cuál este proyecto no hubiese sido posible. De igual manera extendemos un agradecimiento a Diego Lizarazo y Pedro Valtierra, quienes desde su humildad y accesibilidad nos dieron parte de su experiencia como conocimiento para nutrir nuestro saber como los contenidos de esta tesina y documental audiovisual.

Por último, los que hicimos esta tesina, queremos mostrar gratitud por nuestras familias, quienes han depositado su confianza y recursos económicos para lograr este proyecto y nuestra estancia en la carrera. Al igual que a todas las personas que siempre confiaron o no de nosotros en esta travesía.

Índice

1. Introducción.....	7
1.1. Planteamiento del problema.....	7
1.2. Descripción de la situación problemática.....	9
1.3. Formulación del problema de investigación.....	11
1.4. Preguntas de investigación.....	12
1.4.1. Pregunta general.....	12
1.4.2. Preguntas específicas.....	12
1.5. Objetivos.....	12
1.5.1. General.....	13
1.5.2. Específicos.....	13
1.6. Justificación.....	13
2. Estado del arte.....	16
3. Marco Contextual.....	25
3.1. Representación social y estigmas.....	25
3.2. Personas en situación de calle.....	26
3.3. ¿Quién es Manuel Armenta?.....	28
4. Marco Teórico.....	32
4.1. Dimensión histórico-contextual.....	32
4.2. Para llegar a la “esencia”.....	35
5. Marco Metodológico.....	44
6. Producción teórico - práctica del producto audiovisual de no ficción.....	49
6.1. ¿Qué es un documental?.....	49
6.2. Objetivos del documental.....	50
6.3. Descripción detallada de la sinopsis del producto audiovisual realizado.....	51
6.4. Explicación de la voz retórica puesta en juego según modalidad de observación y presentación a ser utilizada.....	52

6.5. Estrategias estéticas y narrativas implementadas para lograr la voz retórica.	54
6.6. Personal y funciones.....	55
6.7. Descripción y explicación del proceso de producción teórico-práctica.....	55
6.8. Fotografías visualizadas en el proceso del proyecto.....	57
6.9. Calendario de realización.....	59
7. Conclusiones del proceso de producción teórico-práctico.....	60
8. Fuentes.....	63

1. Introducción

1.1. Planteamiento del problema

En este trabajo nos enfocamos en la creación de obras visuales del fotógrafo Manuel Armenta, quien busca capturar lo que denomina “esencia” con personas en situación de calle. Esta propuesta teórica se compone de una tesina escrita y un producto audiovisual de no ficción, en el cual documentamos todo el proceso: desde el primer contacto con las personas retratadas hasta la interpretación subjetiva de las imágenes resultantes. A través de esta investigación, nos planteamos si es posible aproximarse a aquello que Armenta denomina “esencia” fotográfica, y cómo su proceso puede entenderse como una práctica ética, estética y crítica.

En distintos géneros fotográficos existen elementos que trascienden la simple composición, como la cercanía con el sujeto u objeto retratado. A veces, este es captado en su estado más natural; otras, posando. En ambos casos, hay un proceso previo a la imagen técnica que implica una interacción mediada por palabras, preguntas e interacciones. Esta conexión previa permite que lo registrado vaya más allá de lo visible, captando matices subjetivos y humanos.

Siguiendo a Dubois (1983), entendemos el acto fotográfico no solo como el instante de captura, sino también como una experiencia que incluye sus momentos previos y posteriores.

En palabras propias expresamos que las fotografías de Manuel Armenta se convierten en medios de expresión y visibilización de las personas en situación de calle, al tiempo que plantean interrogantes éticos en torno a la representación y la dignidad. Para él es crucial compartir estas imágenes con la sociedad, pues considera que a través de ellas se puede dignificar al sujeto retratado. Su objetivo es capturar emociones auténticas, gestos y acciones que sólo emergen

cuando se logra que la cámara se vuelva imperceptible dejando la atención en ella de lado. A pesar de su intervención como fotógrafo, busca una naturalidad que revele lo esencial de cada individuo.

Este intento por "humanizar" busca que el espectador se reconozca a sí mismo en el otro, más allá de las diferencias sociales o económicas. Armenta también lanza una crítica a aquellos fotógrafos que, mediante la distancia, solo confirman estereotipos sin involucrarse realmente con las personas que retratan.

A través del seguimiento e investigación realizados, no buscamos validar de forma concluyente la existencia o captura de una “esencia”, sino explorar si, desde el método de quien la busca, qué es lo que encuentra, determinado por factores materiales y subjetivos. Este planteamiento se articula con el producto audiovisual que acompaña al proyecto, y que complementa esta aproximación reflexiva y abierta.

En esta tesina, ‘esencia’ se entiende de forma operativa como el efecto perceptible que emerge del encuentro fotográfico cuando (a) la presencia de la cámara deja de condicionar las conductas visibles; (b) las expresiones y enunciaciones del sujeto aparecen no solicitadas y se sostienen en el tiempo; y (c) el vínculo fotógrafo–retratado se manifiesta como reconocimiento mutuo, no como apropiación simbólica. Se observará a través de indicadores: desatención sostenida al dispositivo, microexpresiones espontáneas, continuidades gestuales entre plano y fuera de plano, y relatos no inducidos.

1.2. Descripción de la situación problemática

- Manuel Armenta es un reconocido fotógrafo y educador mexicano cuya fascinante trayectoria se inició de manera autodidacta desde una temprana edad. Su notable obra se ha enfocado en retratar a personas en situación de calle a través de un enfoque social. Utiliza una técnica singular de edición digital que imprime un estilo crudo y directo a sus imágenes, influido por las obras contemporáneas de grandes fotógrafos tales como Lee Jeffries¹, César Viera² y Platón Antoniou³, así como el peculiar estilo de montaje de Andrzej Dragan⁴. Sus provocativas fotografías han generado un importante debate sobre la realidad que enfrentan los más vulnerables y han contribuido a visibilizar una problemática social largamente ignorada.

Esta técnica resalta los detalles físicos del rostro, enmarcando señales de sufrimiento humano que contrastan con las emociones o con una supuesta naturalidad que intenta capturar mediante la conversación y el vínculo generado con el retratado, buscando que la cámara se vuelva imperceptible.

Su trabajo ha sido reconocido a nivel internacional por su enfoque en lo que él denomina la “esencia” de las personas que fotografían. Ha sido finalista en el Festival Internacional de

¹ Lee Jeffries: es un fotógrafo británico autodidacta nacido en Manchester en 1971, conocido por sus retratos en blanco y negro de personas sin hogar.

² César Viera: es un fotógrafo profesional español especializado en retrato creativo y técnicas de iluminación en clave baja. Con más de nueve años de experiencia, ha desarrollado un estilo distintivo que combina dramatismo visual y narrativa emocional.

³ Platón Antoniou es un fotógrafo greco-británico célebre por sus retratos de líderes mundiales y figuras públicas.

⁴ Andrzej Dragan es un fotógrafo y físico polaco reconocido por su estilo visual provocador y su técnica de edición conocida como “efecto Dragan” que enfatiza el claroscuro emocional y la distorsión expresiva.

Fotografía de León (Guanajuato, México) y destacado como uno de los mejores retratistas en el concurso internacional 35AWARDS, organizado desde Rusia.

Según sus propias declaraciones, Armenta no persigue fines lucrativos con su obra, sino que expresa una intención de “humanizar” a las personas retratadas, a quienes describe como frecuentemente deshumanizadas e ignoradas por la sociedad. En ese sentido, sus fotografías pueden interpretarse como una estrategia para romper con la indiferencia social, mediante imágenes que intentan generar vínculos empáticos con el espectador. Estas lecturas se basan en la intensidad gestual y emocional de los retratados, así como en la intimidad aparente que reflejan algunos de sus encuadres. No obstante, tales características deben entenderse como posibles efectos percibidos por los receptores o como parte de la intención autoral declarada, más que como realidades absolutas.

Asimismo, Armenta ha manifestado una postura crítica frente a prácticas fotográficas que, desde la distancia física o simbólica, tienden a reforzar estereotipos sobre las personas en ²situación de calle, especialmente cuando no hay consentimiento o interacción con quienes son retratados. Estas observaciones permiten enmarcar su obra dentro de un enfoque que pone en tensión los límites entre documentación, representación y participación.

En este proyecto, nos proponemos seguir de cerca el enfoque y proceso de Armenta para analizar las implicaciones éticas, personales y simbólicas de su acto fotográfico. Nos interesa observar qué sucede antes y después de la captura de la imagen, así como reflexionar —sin asumir conclusiones definitivas— si este acercamiento fotográfico posibilita una forma de representación que se aproxime a lo que el autor denomina “esencia”. A partir de esta

²

exploración, buscaremos considerar el posible impacto que su obra tiene en la visibilidad y percepción social de las personas retratadas.

1.3. Formulación del problema de documentación

Como seguimiento en este proyecto basado en la esencia del fotógrafo Manuel Armenta nos basaremos en las ideas de Susan Sontag, y Phillippe Dubois con el fin de saber qué visión tienen en cuanto a esencia a comparación con el concepto que tiene Manuel Armenta.

Desarrollaremos la visión que Manuel Armenta utiliza a tal grado que el resultado nos vaya demostrando que las diferentes teorías de los autores antes citados pueden analizar desde la técnica y el propósito que tienen sus obras.

Esta investigación está principalmente sustentada por los planteamientos de Susan Sontag (1977) en su libro *Sobre la fotografía*, en el cual propone a la fotografía como un acto ético que construye la realidad donde el retrato supone una relación de poder desde quien puede realizarlo, pero también una vía de revelación emocional y subjetividad donde el carácter del individuo retratado aflora por un vínculo de confianza desde el fotógrafo hacia un sector marginado de la sociedad, en un sentido de capturar lo que se denomina en la realidad en la que cada rostro en una imagen forma también un testimonio.

De igual manera utilizamos el concepto de “acto fotográfico”, propuesto por Phillippe Dubois (1983) para entender los procesos en que Manuel Armenta obtiene las imágenes deseadas al momento de encontrarse con sus fotografiados, siendo que como primera etapa se encuentra una previsualización que se acompaña de plática para que el retratado pierda la pena a la cámara fotográfica al punto de no darle importancia, trato en el que también está sustentada la fotografía imaginada por el fotógrafo, creando las condiciones para crearla; lo anterior antecede el

nacimiento de un símbolo indexial para posteriormente analizar lo que para Dubois (1983) viene después en su tercera fase, que es la edición (a su vez conectada a la primera etapa) y la circulación de las imágenes en la sociedad.

1.4. Preguntas de investigación

1.4.1. Pregunta general

¿Cuáles son los elementos que hacen aparecer la idea de “esencia” durante la práctica fotográfica de Manuel Armenta con personas en situación de calle?

1.4.2. Preguntas específicas

1.- ¿Cuáles son los antecedentes y motivaciones que llevaron a Armenta a fotografiar personas en situación de calle de la Ciudad de México?

2.- ¿Cómo es el conjunto de prácticas que Armenta ejerce para extraer lo que considera “esencia” con personas en situación de calle de la Ciudad de México?

3.- ¿Cuáles son los objetivos y logros de las fotografías de personas en situación de calle de la Ciudad de México tomadas por Manuel Armenta?

4.- ¿Cómo es la manera en que Manuel Armenta resalta la “esencia” en el acto fotográfico con las personas en situación de calle de la Ciudad de México?

5.- ¿Qué hace particular al acto fotográfico que practica Manuel Armenta para obtener lo que llama “esencia” en las personas en situación de calle de la Ciudad de México?

1.5. Objetivos de Investigación

1.5.1. General

Analizar los elementos estéticos, discursivos, técnicos y teóricos que configuran la aparición de “esencia” en la práctica fotográfica de Manuel Armenta al retratar personas en situación de calle realizadas en la Ciudad de México.

1.5.2. Particulares

- 1.- Averiguar las razones y experiencias que impulsaron a Armenta a dedicar su fotografía a capturar la realidad de las personas en situación de calle en la Ciudad de México.
- 2.- Explorar y documentar las diversas técnicas y enfoques que Armenta emplea para identificar y comprender lo que él percibe como la 'esencia' de las personas en situación de calle en la Ciudad de México, con el fin de entender las prácticas y creencias que sustentan su manera de relacionarse con ellas.
- 3.- Conocer las metas y los resultados de las fotografías de personas en situación de calle en la Ciudad de México, tomadas por Manuel Armenta.
- 4.- Investigar cómo se destaca la “esencia” en las fotografías que Manuel Armenta realiza con las personas en situación de calle en la Ciudad de México.
- 5.- Determinar qué aspectos hacen especial el enfoque fotográfico de Manuel Armenta para capturar la “esencia” de las personas en situación de calle.

1.6. Justificación

El fotógrafo Robert Capa decía “Si una foto no es suficientemente buena es porque no estabas suficientemente cerca”. (Seymour, 2021)

Desde esta investigación consideramos importante hablar partiendo de la capacidad de una foto que puede acercarnos a situaciones lejanas (en sentido de la evasión), como la intimidad con las personas en situación de calle, ¿Quiénes son y cómo reconocerlos como parte de nosotros mismos?

Además de considerarse también relevante el mostrar la manera de sacar la reiterada “esencia” que, a partir del contacto con la persona que nos ha enseñado este concepto, significa para nosotros incitar a más personas a construir cercanos lazos humanos y mejores fotografías en su acto, que dignifiquen la imagen de personas vulnerables a partir de la destrucción de vetustos paradigmas de representación negativa hacia las personas en situación de calle, teniendo en cuenta (a la hora de fotografiarlos) que el método fotográfico prescinde muchas de las veces del aparato, siendo más importante aún la técnica del fotógrafo como su cercanía intimista a la hora de desarrollarse en el ámbito en que captura la imagen de una persona, en este caso un sector marginado. Teniendo en cuenta en este aspecto la sensibilidad y empatía que debe construir muchas de las veces.

Cabe destacar que el paradigma de “esencia” que pretendemos construir a partir de lo empírico, trata de reconocer en este concepto el principio (subjetivo) de ser humano que todos poseen, construido a partir de mostrarse en una imagen con naturalidad y confianza construida que se connote en sus emociones y expresiones físicas explotadas en el contacto del fotógrafo con sus retratados sin que estas hayan sido acordadas previamente para que el sujeto no manipule su propia manera de verse. Este significado busca fortalecer una nueva manera de interpretación de esta palabra.

Consideramos necesario promover un mejor acercamiento fotográfico y construcción de lo natural que muestre mejor a las personas desde un punto de vista dignificador (a minorías o

etnias por ejemplo) y que pueda formar parte de la manera de ver el mundo de más personas que hacen fotografía buscando retratar mejor las cosas tal cual son, evitando que afecte su presencia como fotógrafos.

Necesitamos cambiar la ética de muchos fotógrafos que puedan acercarse más a la gente y que esa cercanía plasmada sólo sea un reflejo de la calidad humana antes que profesional, que existe y se materializa en imágenes. Un acercamiento donde la toma fotográfica sólo es un elemento dentro de un proceso más complejo.

2. Estado del Arte: Exploración de planteamientos acerca del rompimiento de la imagen hegemónica en grupos marginados y la captura de sus contextos sin alteración en la fotografía.

Durante los últimos 3 siglos de historia, la fotografía documental se ha usado como una herramienta de poder; un dispositivo capaz de visibilizar o invisibilizar la realidad según los intereses de quien detenta la cámara. En el caso de las personas en situación de calle, la mirada hegemónica se reduce a un conjunto de estereotipos en los que la pobreza, la miseria y la peligrosidad son la regla, reforzando su exclusión de la sociedad a través de todo tipo de imágenes. Lo más preocupante de esta desaparición es que, además de deshumanizar a quienes viven o transitan por las calles, naturaliza la estigmatización de las personas involucradas, otorgándoles la misma consideración que tienen las ratas o los perros vagabundos como una realidad de la que hay que lamentarse, eso, sí, sin nunca hacerlo parte de nuestra realidad.

En la actualidad, solo en la Ciudad de México, las cifras oficiales reportan poco más de 1,100 personas en situación de calle (Secretaría de Inclusión y Bienestar Social, 2024). Sin embargo, estos números no son más que cifras cuando detrás de cada uno de ellos hay un rostro, una historia, una humanidad sistemáticamente desaparecida.

Lo habitual de la fotografía, que reproduce acercamientos lejanos y sensacionalistas a esta población, sirve igualmente de trasfondo a una reivindicación. En este sentido, el trabajo de Manuel Armenta es, por un lado, una resistencia y, por otro, un ejemplo. Su intento por retratar una “esencia” no solo echa por tierra con los paradigmas visuales existentes, sino que reclama un espacio para lo privado, lo empático y lo digno en la representación de este olvido. Sin embargo, la ausencia de estudios críticos de otros enfoques –del enfoque de Armenta– convierte la idea

general en que la fotografía de pobreza debe ser distante, cruda, nunca próxima o colaborativa. De este modo, se restringe el potencial de la imagen de ser un análogo visual de una transformación social.

A continuación, se presenta una revisión de las investigaciones que analizan este fenómeno, desde los marcos teóricos que desmontan la fotografía como acto de poder hasta las prácticas que, como las de Armenta, proponen una ética visual centrada en una humanidad compartida.

Fotografía e identidad social: Retrato, foto carné y tarjeta de visita

De Finol, Djukich de Nery y Finol (2012).

La investigación analiza el retrato fotográfico en primer plano como una herramienta que va del significado visual a su función como muestra de la identidad social. En este contexto, la fotografía permite el reconocimiento, registro y presentación de los individuos, lo que conecta directamente con el estilo de retrato que emplea Manuel Armenta en sus obras.

El retrato, como técnica, posibilita la identificación de los sujetos dentro de sus contextos sociales, revelando relaciones de poder entre el fotógrafo y el fotografiado. Estas relaciones pueden estar mediadas por factores económicos, religiosos o políticos, enfatizando también en lenguajes que tienen que ver con la manera en que se enfatiza la expresión natural y la pose. En el trabajo de Armenta, estas dinámicas aparecen tanto en sus imágenes como en las entrevistas que realiza a sus retratados.

La investigación destaca que esta forma de fotografiar tiene un carácter simbólico que, actualmente, se ha democratizado. El acceso más amplio a la fotografía ha permitido una mayor

representación de personas marginadas que no poseían una accesibilidad a la representación propia con la fotografía. Esto se observa en el enfoque de Armenta, que retrata individuos en situación de calle dentro de una composición que expresa tanto la subjetividad del aspecto como su dimensión social, ingrediente fundamental.

Una fotografía de retrato no se limita al rostro. Debe capturar el semblante, carácter y profundidad del sujeto. La investigación propone de manera muy cercana el proceso de retratar elementos de la naturalidad de los individuos, relacionado estrechamente con el concepto de esta investigación que es “esencia”. Se describe que para lograr lo anterior hay que generar un ambiente cálido y distendido, donde se rompe el hielo mediante bromas y una conversación jocosa. Esto permite que el individuo se relaje y olvide la presencia de la cámara, facilitando un retrato auténtico. Armenta utiliza esta aproximación aunque no la denomina explícitamente como tal.

También se reconoce el concepto de "aura", propuesto por Walter Benjamin, y se ejemplifica con retratos antiguos de estudio. A través de diversos teóricos de la fotografía, se concluye que lo parecido a lo que hemos llamado “esencia” con características que reconocemos muy cercanas, ha sido explorada desde múltiples estilos y épocas, ya sea desde enfoques conceptuales o pragmáticos. Esta pluralidad permite comprender que el trabajo de Armenta se inserta en una tradición que busca la proximidad y espontaneidad en el retrato.

Un análisis de la Estética de la Fotografía Narrativa Contemporánea: Del Tableau a la Pantalla

De Eiriz y Mesías (2024).

La fotografía narrativa contemporánea ha evolucionado considerablemente desde sus inicios como medio puramente técnico hasta convertirse en una poderosa herramienta de expresión estética y social. Según explican Eiriz y Mesías (2024), la fotografía actual, especialmente a partir de finales de los setenta, dejó de limitarse a ser un mero registro de recuerdos para transformarse en un dispositivo discursivo capaz de articular lo cotidiano, lo privado y lo comunitario. Este cambio permitió que los fotógrafos desarrollaran estilos únicos que reflejan no sólo su mirada sobre el mundo, sino también su vínculo especial con los sujetos retratados. De igual manera se expresa que a través de sus obras pueden transmitir experiencias personales y mensajes que trascienden lo meramente visual.

En este contexto, el trabajo de Manuel Armenta se inscribe dentro de una corriente que fusiona lo documental con lo artístico, destacando por su capacidad de capturar la esencia de personas en situación de calle. Su estilo libre y su interacción directa con los sujetos retratados permiten que sus imágenes trasciendan el plano estético para convertirse en actos de presencia y reconocimiento. Tal como se muestra en el documental *Esencia*, realizado por Canek Arroyo, en el que no se busca explicar las imágenes del fotógrafo, sino revelar lo que ocurre detrás de ellas: el vínculo humano, la mirada frontal y la escucha activa.

La narrativa visual que construye Armenta se alinea con lo que Eiriz y Mesías (2024) describen como una estética postfotográfica, donde el fotógrafo ya no es un mero operador técnico, sino un autor que interviene en la realidad para construir sentido. En sus retratos, las personas en

situación de calle no son representadas como figuras marginales, sino como protagonistas de una historia que se revela en el instante del disparo.

O uso da fotografia como recurso emancipador: um relato de experiência com pessoas em situação de rua

De Oliveira, Fioratti, Kebbe y Cardoso (2014).

La fotografía ha sido utilizada como herramienta de representación social, pero también como medio de emancipación. En el estudio de Oliveira, Fioratti, Kebbe y Cardoso (2014), se documenta una experiencia en Brasil donde personas en situación de calle fueron invitadas a fotografiar su entorno cotidiano, como parte de una iniciativa promovida por organismos vinculados al gobierno. Esta práctica permitió que los participantes dejaran de ser objetos de observación para convertirse en sujetos activos de representación, generando una narrativa visual desde su propia perspectiva.

La exposición fotográfica, que culminó el proyecto, tuvo como objetivo principal visibilizar la creatividad de esta población frecuentemente marginada y desafiar los prejuicios arraigados en la sociedad sobre las personas en situación de calle. Más allá de promover el reconocimiento de sus derechos, esta acción sirvió también para ejercer presión política con el fin de mejorar las condiciones infrahumanas en las que viven, apuntando a construir una nación más compasiva e inclusiva. Si bien la investigación presentó un enfoque divergente al trabajo pionero de Manuel Armenta, ambos comparten un norte común: poner de relieve la humanidad intrínseca en quienes habitan las calles, más allá del estigma con el que injustamente son señalados. Mientras que el proyecto brasileño apuesta por la autorrepresentación, Armenta construye una narrativa visual a

partir de la interacción directa con sus retratados, generando imágenes que invitan a la reflexión y al diálogo social. Tal como se menciona en la entrevista con Pedro Valtierra incluida en el documental *Esencia*, la fotografía puede ser un medio para abrir conversaciones urgentes sobre desigualdad, exclusión y reconocimiento.

Este estudio aporta una perspectiva complementaria al análisis de la obra de Manuel Armenta, al mostrar cómo la fotografía puede ser utilizada no solo para retratar, sino para empoderar. Ambas propuestas, desde sus diferencias metodológicas, coinciden en el uso de la imagen como herramienta de transformación social. Así, el Estado del Arte se enriquece al considerar experiencias que, como esta, amplían el horizonte de lo fotográfico hacia lo ético, lo político y lo humano.

Hacia una sociología visual: Epistemologías y experiencias con la fotografía en México

De Moncrieff y Espinoza (2024).

La sociología visual se ha consolidado como una herramienta eficaz para entender y representar realidades sociales desde un enfoque reflexivo y crítico. En la investigación de Moncrieff y Espinoza (2024), se examinan dos casos en la provincia mexicana de Morelos: mujeres excarceladas y jóvenes marginados que enfrentan problemas de adicciones.

Ambos casos revelan cómo la fotografía puede ser utilizada para resignificar identidades estigmatizadas y construir narrativas visuales que desafían los discursos dominantes.

Son personas que buscan, desesperadamente, otros medios para mirarse a sí mismos fuera de los circuitos hegemónicos de visualización que dañan su imagen. (Moncrieff y Espinoza. 2024)

En el primer caso, se relata el proceso mediante el cual mujeres que han sufrido violencia y despojo vuelven a apropiarse de su espacio doméstico. Las fotografías de sus habitaciones, decoradas con colores brillantes y alegres, se transforman en emblemas de libertad, dignidad y autonomía. Esta representación visual permite reconstruir la subjetividad femenina más allá del castigo judicial, generando empatía y nuevas formas de reconocimiento.

El segundo caso aborda la vida cotidiana de jóvenes precarizados, retratando prácticas como el uso de estupefacientes, los malabares callejeros y los tatuajes amorosos sin moralizar ni criminalizar. Esta visualización íntima y cultural rompe con la mirada hegemónica que los define exclusivamente por el delito o la violencia, y propone una contravisualidad que humaniza y dignifica.

Ambos casos dialogan con la obra de Manuel Armenta, quien también busca resignificar a las personas en situación de calle a través de una fotografía que no se limita a lo estéticamente “bonito”, sino que incluye lo que es parte de ellas sin prejuicio ni exclusión. Armenta, al igual que los autores, utiliza la imagen como medio para desmontar discursos discriminatorios y abrir espacios de conversación sobre la desigualdad.

La propuesta de Moncrieff y Espinoza (2024) amplía el horizonte de la fotografía documental al situar como una práctica sociológica reflexiva. Su enfoque permite visualizar aspectos que tradicionalmente han sido invisibilizados, y plantea una resistencia activa frente a las narrativas comerciales y estigmatizantes. Esta perspectiva fortalece el análisis de la obra de Manuel Armenta, al mostrar cómo la fotografía puede ser un acto político, ético y profundamente humano, visto desde la subjetividad.

Retórica visual publicitaria y construcción de la identidad cultural panameña en la fotografía de Sandra Eleta

De Cedeño, Marín, Coley y Calderón (2024).

La fotografía como medio de construcción identitaria ha sido explorada desde diversas perspectivas. En el estudio de Cedeño, Marín, Coley y Calderón (2024), se analiza cómo la obra de la fotógrafa panameña Sandra Eleta utiliza la retórica visual publicitaria para representar a personas afrodescendientes de zonas marginales, con el objetivo de construir una identidad cultural panameña más inclusiva y alejada de los estereotipos estéticos y políticos dominantes.

Las imágenes promovidas por Eleta muestran a las personas en su cercanía con la cotidianidad de las mismas, sin artificios ni idealizaciones, lo que permite una representación más auténtica y cercana. Aunque su enfoque difiere del de Manuel Armenta, ambos comparten el interés por visibilizar a los excluidos desde una mirada empática y contextual. Mientras Eleta se enfoca en la cultura afro panameña en zonas rurales, Armenta retrata a personas en situación de calle en entornos urbanos. Ambos buscan romper los estereotipos del infortunio.

La propuesta de Eleta va más allá de mostrar la “realidad”; busca generar una comunicación entre el espectador y los retratados, promoviendo conciencia en su obra sobre las voces que han sido históricamente silenciadas. Este enfoque se relaciona con el trabajo de Armenta, quien utiliza las redes sociales como plataforma de difusión para dar visibilidad a quienes no poseen cámara ni instagram, mostrando sus apariencias y contextos como parte legítima de la cultura popular.

El estudio de Cedeño y colaboradores complementa el análisis de la obra de Manuel Armenta al mostrar cómo la fotografía puede ser una herramienta de resistencia frente a las narrativas

hegemónicas. Ambos fotógrafos, desde sus respectivos contextos, utilizan la imagen para reivindicar la dignidad de los marginados y construir discursos visuales que desafían los estereotipos.

3.- Marco Contextual

3.1 Representación social y estigmas

Las fotografías actúan como documentos sociales que cuentan historias, transmiten mensajes y aportan a la historia y a la memoria tanto individual como colectiva. Según Chaves, Ruiz y Múnera (2020), estas imágenes poseen una narrativa propia y son valiosas contribuciones a nuestra memoria histórica. Cada fotografía representa un recuerdo, una evocación que, al igual que los recuerdos, es delicada y puede perderse o desvanecerse con el tiempo. En la actualidad, las imágenes nos invitan a interpretarlas para entender lo que nos transmiten, lo que resalta su poder comunicativo y su relevancia en la construcción de nuestra realidad social. (Chaves, Ruiz y Múnera, 2020)

Vivimos en un mundo cada vez más visual, conocido como la civilización de las imágenes. En la actualidad, no solo los fotógrafos documentales crean imágenes; todos nosotros tomamos fotos. Un claro ejemplo de esto es el notable crecimiento de redes sociales como Instagram, donde el texto ha quedado relegado o incluso ha desaparecido. (Muñoz, 2020)

La formación visual de la ciudadanía es fundamental para fomentar un uso ético, creativo y cultural de las imágenes, especialmente cuando se enfoca en las personas más vulnerables. De esta manera, la fotografía puede convertirse en una fuente de patrimonio cultural, tal como lo indica la UNESCO. (Muñoz, 2020)

En este contexto, el fotógrafo asume una importante responsabilidad social, ya que su habilidad para capturar la realidad le da el poder de decidir qué incluir y qué excluir del encuadre, así como la manera en que elige fotografiar. (Muñoz, 2020)

En este sentido de cómo fotografiar, existen ciertos valores compartidos en común por diversos fotógrafos que también residen en nuestro imaginario, por lo que sabemos ver a las personas en situación de calle de cierta manera que puede ser de lejos.

Citando lo anterior, por mucho tiempo la fotografía fue un medio no democrático ni accesible a la gran mayoría, siendo que los grandes medios (dominados por las clases altas) decidían qué ver y de qué forma. (Moncrieff y Espinoza, 2024) Aunque el día de hoy esta cuestión se ha democratizado más con las redes sociales y uso del celular, por lo que personas como Manuel Armenta pueden obtener las herramientas para compartir sus puntos de vista de manera viral.

Ante todas estas imágenes que han sido discurso de humillación de las personas en situación de calle con memes, videos y fotos que actúan como evidencia de las divisiones morales dentro de la sociedad, que forman parte de la visión hegemónica impuesta en las masas surge una sociología visual que surge a manera de resignificación de aquellos sectores marginados (como ex reclusos, drogadictos) a través de un nuevo tipo de fotografías intimistas y emocionales, como proponen Moncrieff y Espinoza (2024) en este ámbito, generando una resistencia utilizada por Manuel Armenta para cambiar la visión que la sociedad tiene de las personas en situación de calle, que en la historia de nuestro país han sido representados como ociosos, viciosos, fracasados, plaga, locos, amorales y demás. Creencias y representaciones que persisten hasta nuestros días. (Ríos, 2014)

3.2. Personas en situación de calle

A lo largo de la historia de México han existido los mendigos y personas que se encuentran sin un hogar, habitando las calles (Secretaría del Bienestar e Igualdad Social, 2024): producto de diversas situaciones como lo pueden ser: adicciones, problemas psicológicos, así como

económicos o discapacidades, que los llevan a este grado de pauperización degenerativa que para muchos parece volverse definitiva e irreversible. Bajo esta última descripción se ha definido lo que se ha llegado a llamar indigente como refiere Alberto Ríos (2017)

Entre 2023 y 2024, la Secretaría de Bienestar e Igualdad Social (SIBISO por sus siglas) ha llevado a cabo un conteo de personas en situación de calle (cabe señalar que desde hace décadas se ha expresado que este conteo puede ser difícil) en la Ciudad de México, con lo que se contabilizó a 1124 personas, de las cuales 616 habitan la delegación Cuauhtémoc (lugar donde se grabó a Armenta realizando sus fotos), siendo esta la mayoritaria en el Estado. Su población, en su mayoría, está formada por hombres de 18 a 60 años de los cuales una considerable mayoría padecen algún tipo de discapacidad. (Secretaría del Bienestar e Igualdad Social, 2024)

Lo anterior lleva a poseer ciertas características como lo son: la adopción de adicciones (si no es que ya se tenían, ruptura de los vínculos familiares, rechazo social, dependencia de la asistencia social así como un detrimiento físico como mental que llega a la reducción de aquellas personas de valerse por sí mismas, lo que también ha definido el significado de indigente. (Ríos, 2017)

Estas personas, han sido producto de discriminación que ha sido llevada incluso desde un nivel gubernamental segregativo marcado en los propios marcos jurídicos en los que se les llegó a tachar de ociosos, semillas de la criminalidad, inmoralidad y del detrimiento de la salud pública. (Ríos, 2017)

Dichos sujetos, se han unido aquellos que no han podido insertarse de manera productiva en la ciudad, siendo que una parte de ellas migran desde poblaciones de ámbito rural o en general la incapacidad de ser absorbidos por el trabajo asalariado debido a su calificación para el mismo o

incapacitada (ya sean cuestiones de edad, discapacidad, etc.) y que no encuentran la manera de percibir un ingreso económico digno para mantenerse. (Ríos, 2017)

3.3. ¿Quién es Manuel Armenta?

Manuel Armenta es un hombre de 48 años, hijo de padres inmigrantes de las zonas campesinas de Puebla y Guerrero, con rasgos afromexicanos, nacido en la recién fundada y poblada (por migrantes) Ciudad de Nezahualcóyotl, siendo criado en las zonas conurbadas de la Ciudad de México por su madre quien tuviera que ejercer como trabajadora doméstica.

Desde niño tuvo interés en la fotografía, inspirado en parte por la colección de cámaras que poseía su padrastro, teniendo a los 16 la primera propia, con la que, a lo largo de los años y de manera personal crearía colecciones propias de todo lo que él consideraba que habría de conservar en una imagen, aprendiendo esta práctica de manera autodidacta desde el principio.

Se dedicó a ser policía preventivo y de la Secretaría de Seguridad Ciudadana durante 21 años, periodo en el que también estudió la licenciatura en Historia en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, haciendo la maestría en investigación de esta misma materia con lo que actualmente imparte clases en esta misma universidad en la materia optativa de Historia del Narcotráfico inspirado por su anterior trabajo. En este lugar conoció a personas del Partido Comunista de México que hace aproximadamente 2 años lo invitaron a colaborar en el periódico El Machete donde él cubriría eventos y marchas, desarrollando aún más la fotografía de tipo social, retratando diversas personas con un método desaturado como de blanco y negro que había venido trabajando años atrás con la fotografía como el estilo *Fine Art* en la arquitectura, así como una técnica usada por el fotógrafo Frank Ross (con el cual tomó un curso) con lo que

aprendió a sacar fotografías de las personas con naturalidad sin poses, que le ayudaría en trabajos particulares de 15 años y bodas.

La obra de Armenta ha sido reconocida y publicada en Suramérica y Europa, siendo que su trabajo lo ha posicionado como finalista en el Festival Internacional de Fotografía de León (FIFL) en tres ocasiones en la categoría de urbana (con dos de arquitectura) y de retrato (con una fotografía de un músico callejero de la tercera edad) así como considerado uno de los mejores fotógrafos (del top 4%) por el 35AWARDS: Retrato de mujer: Profundidad de Edad.

Destaca de sus obras el estilo de la última fotografía finalista dado que es un estilo que ha desarrollado desde hace poco más de un año a partir de aficionarse con las obras en personas en situación de calle y personas con problemas de adicciones que Lee Jeffries ha realizado en modo de retrato utilizando un estilo de edición apodado Efecto *Dragan* desarrollado a principios de siglo por el polaco Andrzej Dragan, siendo descrito como:

(...) un tono realista, oscuro y crudo, en la que los defectos físicos de los sujetos...son enfatizados en la fotografía... venas, verrugas, heridas o imperfecciones comunes en la piel...(sus obras) resultan bizarras, tenebrosas y mórbidas al público. (Guerrero, 2019)

Este mismo efecto, en materia de edición (de lo que incluso se puede buscar para aplicar en Photoshop), se dice que principalmente se basa en una saturación del color, una sobreexposición selectiva, enfatizando varios detalles (por no decir algunos), así como de resaltar la nitidez de los ojos y oscurecer la piel para aumentar así, de una manera suavizada, las sombras. (Enkil, 2008).

Todo este método ha sido utilizado por Armenta de igual manera en personas de la calle (principalmente muchos de ellos hombres) como Lee Jeffries, siendo que los mismos suelen poseer arrugas, heridas, imperfecciones, pieles dañadas o sucias, canas, barbas y estilos que para

él son mejores para editar con el efecto ya mencionado para mostrar marcas de un sufrimiento. Comenzó creando su propio estilo con esta edición en modo retrato con una mujer migrante hondureña del Centro Histórico de la Ciudad de México, a partir de lo cual, tanto en su vida cotidiana como en vueltas planeadas por el mismo, ha retratado a aproximadamente casi 100 personas en situación de calle.

En estas acciones ejercidas con estas personas, Armenta establece un vínculo de intimidad y empatía, descubriendo de manera profunda a diversas personas de las que algunas ha podido escuchar historias de vida (manifiesta que hay un gran números de ex militantes del antiguo Partido Comunista Mexicano), rompiendo la indiferencia social para humanizar a través de su acto, como él considera, ya que enfatiza en esta parte expresando que su fotografía busca mostrar lo que existe y negamos como sociedad; mostrar a personas que complementan la vida cotidiana de la ciudad, “la versión de nosotros que no queremos ver e ignoramos” en sus palabras. Para él, las personas en situación de calle no son personas que necesitan ser visibilizadas, sino que se les voltee a ver con atención, se les hable y se les escuche para ser considerados humanos.

A través de la crudeza de su fotografía busca sacar, en el acto de crear vínculos y generar confianza para fotografiar en esos momentos, lo que considera la “esencia” de aquellas personas, que en base a su experiencia llama “escurridiza” y que se esconde en el momento en que un individuo va a ser fotografiado para concentrarse en ello mismo, quedando pasmado, exento de su naturalidad como de la manera en que sus gestos actúan la mayoría del tiempo, evitando ser lo que podría aparentar ser, captando lo que es difícil para un fotógrafo que se enfoca sólo en una fotografía y no en una amable convivencia, de la cual Armenta procura dar dinero (la mayoría de las veces no piden nada pero es un gesto) a las personas que habitan las calles para finalmente dar efectos de edición a sus fotos que sube en sus diferentes plataformas de redes sociales como

Facebook e Instagram. Cabe agregar que las fotos que regularmente se suben son dos de tipo retrato y una que los incluya en full shot pero también muestre el lugar en que habitan.

Cabe destacar que su trabajo fotográfico se ha profesionalizado con el tiempo y que no ha tenido como objetivo el lucro ni ha lucrado con el mismo. Sin embargo, ha llegado a dar algunos talleres de edición y de realización de fotografías.

4. Marco teórico

4.1. Dimensión histórico-contextual

La fotografía mexicana desarrolló desde temprano una particular relación con la marginalidad, estableciendo paradigmas que resuenan en la obra contemporánea de Manuel Armenta. Durante la Revolución Mexicana, el archivo Casasola sentó un precedente fundamental al capturar no sólo los eventos bélicos, sino las condiciones de vida de los sectores más desfavorecidos. Muchas fotos establecieron ese doble carácter de documento histórico y denuncia social que Armenta retoma en su trabajo. La mirada de los Casasola, aunque a veces condescendiente, inauguró una forma de aproximación a lo marginal que buscaba. (Debroise, 2005).

El periodo posrevolucionario vio surgir una generación de fotógrafos, influidos por ideales de transformación social, como Nacho López que retrató indigentes en las calles de la Ciudad de México al igual que mujeres en la cárcel, y Héctor García, con sus retratos de niños en vecindades o en situación vulnerable, llevando la cámara a los espacios de exclusión con una mirada que combinaba compasión y rigor formal (Colorado, 2012). Como expresó Nacho López al respecto:

Muchos fotógrafos, siguiendo una tendencia que se ha puesto de moda, retratan a los humildes en forma superficial y degradante, ignorando el trasfondo social. Con ello, le hacen el juego a los poderosos que insisten en presentarnos como países somnolientos pero paradisíacos, culturizándonos a través de sus medios publicitarios. Estos fotógrafos-turistas retratan al zoológico humano sin considerarse como parte integrante del mismo zoológico. (Colorado, 2012)

Su enfoque anticipa elementos clave del método de Armenta: el uso de encuadres frontales que evitan el paternalismo, la importancia del diálogo con los retratados, y la construcción de imágenes que trascienden el mero registro para convertirse en testimonios estéticos.

Sin embargo, el neoliberalismo trajo consigo una paradoja fundamental. Así, mientras la pobreza urbana se exacerba con las crisis económicas de los noventa, la fotografía documental comenzó a ser cooptada por el circuito artístico internacional. La obra de Enrique Metinides, quien retrataba accidentes y tragedias urbanas, o la de Teresa Margolles, documentadora de las consecuencias de la violencia del narco, fueron festejadas en bienales o museos, generando un intenso debate de los límites entre denuncia y espectáculo. (Laurell, 2015; Latapí & González de la Rocha, 1995)

Diversos autores han señalado que, en el circuito global, la representación del dolor corre el riesgo de mercantilizarse; en esta línea, Cuauhtémoc Medina subraya la pugna del arte por no ser reducida a industria cultural (Medina, 2015). Esta tensión resulta central para entender los cuidadosos equilibrios que Armenta mantiene en su obra entre forma y contenido, entre impacto visual y responsabilidad ética.

El último cuarto del siglo XX transformó radicalmente las condiciones de producción y recepción de la fotografía documental en México. La generación formada por el movimiento estudiantil del 68, encabezada por Pedro Valtierra y la agencia Imagenlatina, llevó la representación de lo marginal a un nuevo nivel de compromiso político (Artelogie, s.f.). Su trabajo, como el registro del terremoto de 1985 donde por primera vez se mostró masivamente a las víctimas como sujetos activos y no como meros objetos de ayuda (La Jornada, 2015). Así, se establecieron protocolos éticos que Armenta ha actualizado en su práctica: el consentimiento informado y el derecho a réplica de los retratados.

La práctica fotográfica de Manuel Armenta puede leerse como una síntesis dialéctica de estas tradiciones, combinando elementos aparentemente contradictorios en un enfoque original. Por un lado, su formación como policía encubierto de la Secretaría de Seguridad Ciudadana lo dotó de un conocimiento técnico -el uso de lentes 85mm para mantener distancia física, el dominio de la

iluminación en condiciones adversas— que recuerda al rigor de los primeros fotoperiodistas mexicanos. Por otro lado, su militancia política y académica lo vinculan con la tradición del documentalismo comprometido, aunque con importantes innovaciones.

Su método de trabajo —que incluye largas conversaciones previas a cada toma—, según nuestras entrevistas y notas de campo, dialoga con la pedagogía visual desarrollada por Lola Álvarez Bravo, quien impartió talleres y cursos de fotografía (por ejemplo, el *Taller Libre de Fotografía* en 1945) y trabajó durante décadas en la Dirección de Educación Extraescolar y Estética, instancia que articuló programas y Centros Populares de Arte orientados a la educación artística comunitaria (Wikipedia, s.f.). Pero Armenta lleva esto más allá, transformando el acto fotográfico en un espacio de co-creación donde los retratados intervienen activamente en la construcción de su imagen. Como él mismo explica en sus cuadernos de campo: "No busco tomar fotos de la gente, sino hacer fotos con la gente". Este enfoque colaborativo, combinado con su uso estratégico de redes sociales para difundir el trabajo, representa una actualización fundamental de las prácticas documentales tradicionales.

En este escenario, la fotografía de Armenta opera como un rebelde que desafía las representaciones hegemónicas de la pobreza. Frente al “turismo de pobreza” practicado por fotógrafos ocasionales con smartphones —en continuidad con la mirada extractiva que describe Macarena Gómez-Barris—, conviene problematizar la lógica que convierte territorios y vidas en recurso visual para el consumo mediático (Gómez-Barris, 2017). En esto, Armenta propone escuchar a las personas y dar un trato humano que se les ha negado, siendo la fotografía sólo una manera de llegar a las personas en situación de calle que retrata, sin por esto negar el objetivo de que sus fotos sean circuladas en redes sociales, compartiendo una experiencia hecha imagen como se argumenta más adelante.

En el siglo XXI, la fotografía de la marginalidad dejó de circular exclusivamente por periódicos, galerías y museos para quedar atravesada por plataformas digitales y smartphones, donde la visibilidad depende de algoritmos y métricas de atención. Este entorno intensifica el dilema entre dar testimonio y producir imágenes que se consumen rápidamente, un terreno que exige distinguir prácticas extractivas —que convierten territorios y vidas en recurso visual— de aquellas que favorecen reconocimiento y co-presencia (Gómez-Barris, 2017).

4.2. Para llegar a la “esencia”

Entendemos la fotografía ante todo como acto y no solo como resultado visual. Siguiendo a Dubois, la imagen es la huella de un encuentro situado entre sujeto, operador y dispositivo; su sentido depende de esa relación y de las condiciones de producción (Dubois, 1983). En esta tesina, la “esencia” no se busca en una transparencia supuestamente inherente a la imagen, sino en las condiciones relacionales que la hacen posible. En términos de Barthes, no apelamos a un *punctum* místico, sino a indicios observables del encuentro (desatención a la cámara, gestualidad espontánea, voz no inducida) que emergen del acto mismo (Barthes, 1980).

Imagen moral y hegémónica

Antes de indagar qué buscamos, hay que preguntarse por qué lo buscamos. Al respecto, Manuel Armenta, expresa que su fin es social, contra las formas de estereotipo dominante en la fotografía, que Martha Rosler (1983) define de manera más específica en el uso de la fotografía hegémónica, precedida por el mito de la “objetividad” periodística que la marca con su discurso de “realidad”: que intrínsecamente se maneja desde la moral que quiere mostrar lo que es bueno o malo que se minan con posiciones de izquierda o derecha muchas de las veces.

Susan Sontag (1973) señala que la fotografía no puede crear una condición moral, pero sí ayudar a consolidarla y a su vez, ser afectado por la misma depende de una conciencia política relevante pero que además, teniendo en cuenta el momento histórico, sirve como un instrumento de poder para crearla, mostrando lo que existe, teniendo como ejemplo la democratización actual de herramientas de comunicación digital que permiten mostrar de nuevas formas a las minorías, como es reflejado en la obra de Manuel Armenta, permitiendo que su perspectiva sea conocida en un amplio público sin depender de medios de comunicación tradicionales.

Las fotografías que forman parte de este trabajo pueden ser consideradas “imágenes esquivirla” que Diego Lizarazo (2025) propone incluso (en una entrevista para el documental que realizamos), como una imagen que destruye la manera en que una sociedad concibe ciertos sujetos y relación de observación, de tal manera que pone en crisis estructuras del imaginario e incluso de discursos políticos con los que convivimos, buscando cambiar el orden social del “capitalismo occidental”, teniendo un lugar como alternativa a las imágenes y cultura, de lo que Martha Rosler (1983) llama “la reacción” que forma parte de la “hegemonía cultural burguesa” (y su sistema de valores) a los que hay que hacer oposición, que, como se muestra en este proyecto, se ve reflejado desde la cercanía e intimidad con que Manuel Armentas realiza sus fotografías con personas que de manera semiótica y cultural son juzgados con la idea de lo que no forma parte de lo aceptado en los parámetros de lo bueno.

Siguiendo a Bourdieu, la fotografía no opera como un espejo neutral, sino como una práctica socialmente estructurada: qué se muestra, cómo se encuadra y qué se reconoce como “buena” imagen está regulado por normas del campo (familiares, profesionales e institucionales) y por relaciones de poder simbólico. En ese sentido, cada toma implica decisiones que reproducen o disputan jerarquías de clase y gusto, más que una mera captura “objetiva” del mundo (Bourdieu,

1979; Bourdieu, 1968). De esta manera es de discutirse cómo circulan imágenes de personas en situación de calle en circuitos donde la cultura hegemónica predomina, además agregando que Manuel Armenta es miembro del Partido Comunista de México.

Símbolos y educación

Intentando eliminar este valor de “malo” desde prejuicios, es que Manuel Armenta busca encontrar en las expresiones de las personas en situación de calle, a través de sus emociones reflejadas, lo que llama “esencia”. Tal como explica Armenta en el documental audiovisual, esta actitud forma parte de una costumbre engendrada en “hábitos de clase” (*o habitus*) engendrados desde su consumo cultural que ha adquirido o que le ha sido inculcado, que tienen que ver con disposiciones orgánicas o mentales como de esquemas inconscientes de pensamiento, tal como explica Pierre Bourdieu (2003) pero que ha sido reconocido en el aprendizaje que el fotógrafo tuvo -a partir de su vivencia como la adopción del oficio de la foto- cuando conoció el trabajo de Lee Jeffries y Cesar Viera, de quienes adquirió el estilo así como la utilización de ciertos elementos para construir un lenguaje en común adaptado a su entorno, cuestión que se puede comparar a lo que propuso Barthes (1967) acerca de que una obra no es de autoría individual como fuente de originalidad sino que es el producto de un tejido de quienes antes han hecho algo parecido, al menos en ese contexto hablando de escritos. Cabe resaltar lo que alguna vez dijo Bourdieu (2003) acerca de la fotografía, que aunque parezca un automatismo de la máquina, sigue siendo una elección entre ética como estética que incluye esquemas de percepción, de pensamiento, así como la apreciación de un determinado grupo, como los fotógrafos ya mencionados de quienes Armenta comparte una línea de estilo y valores.

Por remitir a la figura humana de las personas retratadas en este contexto, todo en ellas es concebido para ser directamente expresión que cumple una función y denota su posición social: la ropa, los rasgos fisionómicos o sus poses. Esto con el fin de anunciar su pertenencia a cierto grupo social. Dicho esto, el fotógrafo no tiene que llevar a cabo una simbolización y encasillamiento de los individuos, sino que ellos mismos se encargan de distinguirse naturalmente, lo cual aprovecha para construir su discurso (Carrasco, 2015).

...por su capacidad de imitar el idioma corporal del grupo profesional al que pertenece y de materializar, a su pesar, un tipo de sociedad que ha sido brutalmente devastado, pero que todavía es capaz de decírnos algo de su devastación a través del rostro humano...De repente, a través de la simple interposición de la cámara...es capaz de captar directamente aquello que, pese a su pérdida indefectible, todavía se conserva en un rostro como si se tratara de un signo natural...la fotografía purifica, se presenta como liquidación del aura –el Verfall se muestra más nítido que nunca al desalojarse el sujeto del lugar de la cámara–; pero también supone la adopción de una facultad mimética cuyo efecto no es menos fascinante: lejos de mostrar el carácter, incluso todo el destino de un hombre, la fisiognomía presenta en la imagen de cada rostro, escrita de forma natural, su propia historia. Tan sólo hay que saber leerla. (Carrasco, N. 2015)

Por un lado, el fotógrafo tiene la capacidad de jugar con significados simbólicos pero que este mismo tenga a su modelo fotográfico como algo que mágica y púramente ya estuviera dotado de significado propio siendo que en lo primero hay una desaparición del objeto pero en lo segundo que el objeto equivalga a lo real utilizando un lenguaje de realidad. En esto se cita sobre los dramaturgos alemanes quienes decían que toda la naturaleza posee algún significado que espera

a ser interpretado para revelar su verdad, negando a su vez una cuestión de “naturaleza plena”.

La fotografía conecta la naturaleza con una escritura al construirla (Carrasco, 2015).

De esta manera podemos interpretar las barbas, la suciedad, heridas y demás de los modelos de Armenta con significados que nos han sido enseñados en la sociedad como lo es el abandono, la miseria, el vicio, pero que con la parte de la esencia y sus emociones se busca presentarlos al público con un lado humano, como describe el autor. Sin embargo, citando a Pierre Bourdieu (2003) hay que tener en cuenta que no basta con conocer lo que el fotógrafo quería transmitir de forma directa. Además de las intenciones claras del autor, hay un "excedente de significación", que se refiere a los significados adicionales que la fotografía puede tener. Estos significados extra están influenciados por el contexto cultural, social y artístico de la época en que se tomó la foto, así como por la clase social o el grupo al que pertenece el autor. Para comprender una fotografía de manera profunda, hay que considerar tanto lo que el autor quiere comunicar cómo los significados más amplios que la imagen puede revelar sobre su contexto. Asimismo, en una entrevista incluida en el documental al cual respalda esta investigación, Diego Lizarazo expresa que un artista (sea de cine, pintura u otra cosa) no controla del todo su obra ni la interpretación que el público pueda tener de la misma que no llega a ser desde la misma perspectiva del autor.

Acto fotográfico

A partir de la obra *El Acto Fotográfico* de Phillippe Dubois (1983) se plantea que la fotografía no se limita a la fabricación de una imagen reflejada, sino que igualmente está sujeta a una recepción (referida como la observación antes de, o la observación que desmonta la obra fotográfica) y contemplación, que junto todo se engloba como lo que llama enunciación en lo que se considera una experiencia que a su vez es un objeto pragmático inmersa en un concepto clave que es la *Authorization*: lo que autoriza el autor que se puede traducir como lo que decide

que aparezca en puesta de escena como la manera en que Armenta decide lo que va a fotografiar y el plano del mismo.

De igual manera, en la obra ya mencionada, el acto fotográfico no es objetivo como pudiese parecer a simple vista desde el aparato que ayuda a su realización, sino que implica un proceso y presencia de un sujeto que lo realiza, con el cual la foto se vuelve un momento congelado que remite a la anterioridad, al pasado y a un lugar, jugando entre este y el presente: inmortaliza un espacio del tiempo (Dubois, 1983).

¿Es real la “esencia”?

Basándonos en el trabajo de Manuel Armenta -incluidas entrevistas- y el acto fotográfico según Dubois (1983), consideramos que lo llamado “esencia” en la fotografía es el momento de auto-representación no dirigida que emerge dentro de ese acto concebido como proceso de recepción–contemplación–autorización, es decir, cuando la interacción trasciende la pose y el sujeto se expresa desde su propio relato y gestualidad sin conducción explícita del fotógrafo. Operativamente, codificamos “esencia” cuando, en una misma unidad de observación, se presentan al menos dos de los siguientes indicadores: (i) desatención sostenida a la cámara; (ii) gestos o microexpresiones no solicitadas; (iii) relato personal no guiado que desplaza la dirección del fotógrafo; (iv) relajación corporal visible tras un intercambio conversacional breve. Esta noción reconoce, con Sontag (1973), que la fotografía confiere realidad pero también media culturalmente lo “real” que representa, por lo que el efecto de verdad debe ponerse en tensión con su construcción simbólica que yace envuelta en mitos, siendo que lo que consideramos real suele ser un constructo cultural reinventado a través de una fotografía (Jiménez y Marinas, 2020) y sus debidas interpretaciones como algo perenne que vive dentro de cada ser o el mito de lo natural cuando existe contacto e interacción por parte del fotógrafo para sacar eso, cuestionando

si es que realmente lo es o inconscientemente la cámara juega un rol distinto aunque se intente desaparecer como ha buscado Armenta al hacer estas fotografías.

Fontcuberta formuló que la fotografía posee un principio de veracidad y verosimilitud inherente a sí misma (Jiménez y Marinas, 2020) por lo que en este sentido al enmarcar en ese espacio cuadrado de la fotografía lo que se enmarca posee el don de ser cierto, aunque los gestos pudieron ser falsos en la naturalidad de los modelos fotografiados de Armenta.

La fotografía fija comprime la experiencia a un instante; el audiovisual recupera temporalidad y co-presencia (voz, gesto, respiración, continuidad dentro/fuera de plano). Desde la teoría de la recepción, esas claves amplían la interpretación del espectador y disminuyen lecturas reductoras del fotograma aislado en redes (Hall, 1980; Sontag, 2003). De ahí que el video ofrezca una aproximación más rica a lo que aquí llamamos “esencia” como efecto relacional sostenido en el tiempo.

Volviendo a Sontag (1973), para ella el acto de fotografiar da realidad a las experiencias, certificándolas, democratizándolas y transformando a las mismas en imágenes, complejizando la acción de fotografiar en el acto -ya mencionado- que proponía Philippe Dubois (1983) acerca de que este no es un simple acto indexial (que propone que debe existir una relación directa física entre lo que se retrata y lo que se busca ser retratado) en el que se aprieta un botón, sino un proceso de tres partes en la que tiene su primer lugar la recepción o idealización de la fotografía a realizar, para después llegar a una contemplación para finalmente llevar a cabo lo que llamó *Authorization* de acuerdo a la última decisión acerca de la luz, el encuadre y momento para la imagen a fabricar. Es así como Armenta, bajo el concepto de la “esencia” y previsualizando antes las imágenes a obtener de sus personajes bajo parámetros como apariencia y unicidad se acerca para contemplar a su personaje en la búsqueda de lo que ha imaginado, construyendo una

experiencia a partir de la manera de convivir como de pedir permiso para al final autorizarse así mismo la toma de ciertas fotos que reflejen su testimonio como su manera de ver el mundo -que él insiste en generar en sus imágenes la aceptación y el respeto de sus modelos en la sociedad para ser tratados de manera humana- a partir de mostrar diversas características inmersas en sus fotos, cuestión que también resalta Dubois (1983) y que se puede ver en el contraste de las apariencias con las risas o hasta expresiones tristes de los indigentes que Armenta busca retratar.

En este sentido de lo que aparece en el resultado final (con posproducción) la elección estilística (alto contraste, desaturación, énfasis en texturas faciales) dialoga con series de Lee Jeffries y con el tratamiento popularizado como efecto *Dragan*. Tal intensificación puede activar empatía pero también corre el riesgo de estetizar el dolor. Con Fontcuberta, asumimos que la posproducción forma parte del lenguaje fotográfico; su legitimidad depende de la coherencia entre estilo y contrato ético (consentimiento, contexto y finalidades no sensacionalistas) (Fontcuberta, 2011).

La representación del sufrimiento enfrenta el dilema entre visibilizar y estetizar. Sontag advierte que las imágenes del dolor pueden generar tanto conciencia como fatiga compasiva si se consumen sin contexto (Sontag, 2003). Rosler critica el documental que convierte la desigualdad en mercancía visual y reclama una praxis que no instrumentalice la vulnerabilidad (Rosler, 1983). Con Azoulay, concebimos la fotografía como un contrato civil que obliga a consentimiento, dignidad y circulación responsable, desplazando el énfasis de la “buena intención” del autor hacia procedimientos verificables (Azoulay, 2008).

Para Susan Sontag el retrato, para muchas personas que se han especializado en hacerlo, el objetivo es la búsqueda de rostros reales con el fin de mostrar una realidad (marginalización, violencia, etc.) así como una forma de reconocimiento social con el rasgo semiótico importante

de la creación de identidad personal, pero además, como expresó Juan García Gálvez, tiene que mostrar cuestiones más profundas compartiendo también el carácter de una persona (o la personalidad como expresó Cartier Bresson y Manuel Armenta expresa al respecto de la “esencia”) buscando que la persona que va a ser fotografiada se olvide de la cámara con una conversación que llama “jocosa” para romper el hielo, tal como ejecuta el fotógrafo Armenta, evitando las poses actuadas de sus personajes. (Finol, Djukich de Nery, y Finol, 2012)

A su vez, el retrato activa guiones de presentación de sí: las personas performan ciertos rasgos cuando saben que están siendo observadas (Goffman, 1959). Esta performatividad puede cristalizarse como pose, inhibiendo lo que aquí llamamos “esencia”. La estrategia de conversación, tiempo compartido y trato digno des-centra el dispositivo, reduce la actuación y habilita expresiones no inducidas, observables como miradas sostenidas fuera de cámara o continuidad gestual sin instrucciones posturales (Goffman, 1959).

Operativamente, llamamos “esencia” al efecto perceptible que emerge cuando: (a) la cámara deja de condicionar la conducta; (b) surgen expresiones y relatos no inducidos; y (c) el vínculo se reconoce como mutuo (Dubois, 1983; Goffman, 1959; Azoulay, 2008). Indicadores: desatención sostenida al dispositivo, gestualidad espontánea y continuidad entre dentro/fuera de plano, junto con voz propia del retratado (Hall, 1980).

5. Marco Metodológico.

La presente investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, el cual se caracteriza por buscar una comprensión profunda de los fenómenos sociales a partir del análisis de datos descriptivos. “La frase metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos. La metodología cualitativa, a semejanza de la metodología cuantitativa, consiste en más que un conjunto de técnicas para recoger datos. Es un modo de encarar el mundo empírico.” (Taylor y Bogdan, 1986)

Según Steven Taylor y Robert Bogdan (1986), la metodología cualitativa no se limita al uso de técnicas para recolectar datos, sino que representa una manera de aproximarse al mundo empírico desde una perspectiva interpretativa y holística. Esta visión fue clave para abordar el proceso fotográfico de Manuel Armenta, reconociendo tanto su contexto personal como su manera de relacionarse con los sujetos retratados.

Una de las principales características de este enfoque es su naturaleza inductiva. En lugar de partir de hipótesis previamente establecidas, los conceptos y las comprensiones emergen del análisis de los datos obtenidos durante el trabajo de campo (Taylor y Bogdan, 1986). Esta flexibilidad metodológica fue esencial para nuestra investigación, ya que permitió ir ajustando nuestras preguntas conforme profundizamos en el trabajo de Armenta y en su manera de concebir el “acto fotográfico”, con el propósito de Armenta de alcanzar la “esencia” o “humanizar” a través de la fotografía.

El diseño metodológico que optamos por utilizar fue el estudio de caso, centrado en un sujeto específico: Manuel Armenta. Este tipo de diseño permite analizar en profundidad un fenómeno particular dentro de su contexto real (Sampieri, 2014), en este caso, la construcción de sentido en

torno al retrato que lleva a cabo Armenta. La elección de este caso respondió al interés por comprender su práctica desde una perspectiva subjetiva, simbólica y experiencial.

Como técnica principal se empleó la observación participante, entendida como uno de los pilares de la metodología cualitativa. “La observación participante es un ingrediente principal de la metodología cualitativa, en la cual explican que este método implica que el investigador se involucre directamente en el entorno social que estudia, interactuando con los participantes.” (Taylor y Bogdan, 1986).

Según Taylor y Bogdan (1986), este método implica que el investigador se inserte activamente en el contexto del sujeto de estudio, no solo observando, sino también compartiendo experiencias con él. A lo largo del proceso, acompañamos a Armenta en múltiples espacios: salidas a campo, encuentros informales y actividades formativas. De esta forma se nos permitió observar directamente su manera de interactuar con los retratados, sus métodos de comunicación y sus elecciones estéticas y técnicas en el momento de fotografiar. Es importante señalar que, aunque hubo presencia activa en los espacios de trabajo, se procuró no intervenir de forma intrusiva en el acto fotográfico. La participación se limitó principalmente a la observación, con el objetivo de no modificar la dinámica de Armenta. Sin embargo, durante los traslados o momentos de pausa, aprovechamos espacios para el diálogo con Armenta, formular preguntas y registrar sus reflexiones.

Está investigación se guió también por los principios humanistas del enfoque cualitativo, los cuales valoran la dimensión subjetiva de la experiencia. Como señalan Taylor y Bogdan (1986), el estudio cualitativo permite acceder al mundo interno de las personas, captando emociones, significados y vivencias que difícilmente pueden ser representados mediante métodos

cuantitativos. En este sentido, el vínculo cercano establecido con el sujeto permitió interpretar sus motivaciones, creencias, valores y emociones en relación con su quehacer fotográfico.

Además, se atendió a la premisa cualitativa de valorar todas las perspectivas por igual. No se priorizó únicamente la visión del autor, sino que también se recogieron opiniones de expertos en fotografía y testimonios de personas que observaron las obras de Armenta. Estas voces fueron consideradas de igual importancia, en tanto aportaron diversidad de interpretaciones sobre los retratos y permitieron contrastar dichas percepciones con los ideales expresados por el autor. En este sentido, el enfoque cualitativo fue el más adecuado para comprender en profundidad el fenómeno estudiado.

Otra de nuestras técnicas fundamentales para hacer posible esta investigación fue la entrevista, la cual complementa de manera significativa a la observación participante. La entrevista cualitativa, entendida como una conversación en profundidad que busca explorar la perspectiva del entrevistado, permitió acceder a las experiencias, motivaciones y significados que Armenta atribuye a su práctica fotográfica con la observación participante. De acuerdo con Roberto Sampieri (2014), la entrevista cualitativa se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados). Por otra parte, siguiendo con Taylor y Bogdan (1986), las entrevistas en el enfoque cualitativo no se limitan a extraer datos objetivos, sino que “son encuentros en los que los investigadores y los informantes construyen conjuntamente la realidad mediante el diálogo”. Esta interacción con Armenta fue clave para comprender cómo conceptualizaba estas ideas centrales en su trabajo, como la esencia, el retrato, la humanización y composición en su práctica fotográfica. Las entrevistas se desarrollaron en espacios que resultaban cómodos y naturales para

el entrevistado, priorizando siempre la confianza, el respeto y la espontaneidad, lo cual favoreció la aparición de relatos genuinos que enriquecieron nuestra comprensión del fenómeno estudiado.

Estas entrevistas se documentaron a través de 10 grabaciones realizadas, en las cuales se dividieron en 7 con Manuel Armenta, 2 con especialistas, la cual 1 fue con el fotoperiodista Pedro Valtierra y otra con el teórico Diego Lizarazo y por último una grabación con carteles grandes de las fotografías del protagonista del proyecto.

Todo esto grabado, primordialmente, en el Centro Histórico de la Ciudad de México (con excepción de la clase de Armenta en la Escuela Nacional de Antropología e Historia) entre Noviembre y Diciembre del 2024; la parte de las entrevistas a especialistas fueron documentadas en la biblioteca de la UAM Xochimilco y en la Agencia Editorial de la Revista Cuartoscuro en enero del 2025 y por último la parte de edición (de igual manera en la institución donde labora Armenta) como la de los carteles (en el Centro Histórico) fueron grabadas a finales de febrero del 2025.

De lo último escrito, se tomaron notas de campo de cada día de grabación de cada entrevista, tomando en cuenta detalles de cada una, las cuales posteriormente servirían para revisar todos los materiales y así poder transcribir estos. Para saber qué se iba a grabar se tomaron en cuenta 4 bloques semiestructurados de preguntas, pensados en narrativa con las etapas del acto fotográfico de Dubois:

1.¿Quién es y qué hace Manuel Armenta?

2.¿Cómo es la fotografía que realiza con personas en situación de calle?

3.¿En qué consiste la edición y circulación que da a sus fotografías?

4.¿Qué conclusiones tienen los especialistas de sus fotografías?.

Para la grabación se utilizaron dos cámaras Canon Rebel T7, dos trípodes, un estabilizador de escorpión, un micrófono ambiental Rhode Hipercardioide y un micrófono de solapa para voz en off de la misma marca.

Esta investigación contó con la asesoría técnica en edición y grabación de los docentes Carlos Gómez y Gerardo Marván así como la parte teórica con apoyo del profesor Emiliano García y su alumno de doctorado, Carlos Carrizales.

Tanto tesina, como documental, se empezaron en Noviembre del 2024 y se entregaron en Abril del 2025.

6. Producción teórico-práctica del producto audiovisual de no ficción.

6.1. ¿Qué es un documental?

El documental, según Bill Nichols (1997), no debe concebirse como una mera reproducción objetiva de la realidad, sino como una construcción discursiva que interpreta y organiza el mundo social desde una perspectiva específica. En este sentido, el documental no presenta hechos "puros" o neutrales, sino que articula una visión del mundo a través de un lenguaje audiovisual que combina imágenes, sonidos, testimonios y estructuras narrativas con una intención comunicativa particular.

Nichols propone que el documental actúa como una forma de discurso que busca persuadir, informar o generar reflexión en el espectador, partiendo de una relación referencial con lo real, pero siempre mediada por decisiones estéticas, éticas y políticas del realizador. Así, el documental no sólo representa el mundo, sino que también lo construye simbólicamente, estableciendo un vínculo entre el sujeto que filma, el sujeto filmado y el espectador. Esta relación triangular define su especificidad como forma cinematográfica, diferenciándolo tanto de la ficción como del registro puramente informativo o periodístico.

En consecuencia, el documental se convierte en un espacio de representación en el que convergen múltiples voces y puntos de vista, siendo al mismo tiempo una forma de conocimiento, de crítica social y de expresión artística. Su valor radica, por tanto, no en la objetividad de lo que muestra, sino en la manera en que interpela a la realidad y propone una interpretación de ella.

Por otra parte, Nichols identifica 6 modalidades o modos de representación del documental, los cuales son el modo expositivo, observacional, participativo, reflexivo y poético, de los cuales

cada uno tiene características distintas. De estos modos nosotros nos centramos en el modo participativo. En este modo, según Nichols (1997), el camarógrafo no solo observa, sino que se involucra, participa y a menudo se convierte en parte de la situación que está documentando, cuestión que es clara en la manera en que los sujetos a grabar se dan cuenta de la cámara e incluso interactúan con ella o con quien la carga, siendo la presencia física (voz o figura) en la escena también una manera de participar. Este enfoque destaca la relación entre el cineasta y los sujetos, mostrando cómo la interacción entre ambos contribuye a la creación de la narrativa documental y a la comprensión del tema por parte del espectador. De igual manera nuestro trabajo adoptó lo que Dubois (1983) denomina “*observación dialéctica*”: un vaivén consciente entre participación y distancia. Este enfoque híbrido respondía a las necesidades específicas de retratar a poblaciones en situación de calle donde, como advierte Rosler (1983), la pretendida neutralidad puede convertirse en negligencia ética. Las intervenciones del equipo (siempre documentadas y justificadas) operaron sin alterar el núcleo del proceso fotográfico de Armenta.

6.2. Objetivos del documental

1. Comprender el enfoque de Armenta

- Analizar el método fotográfico de Manuel Armenta y su concepto de "esencia" como herramienta de humanización con las personas en situación de calle así como averiguar los antecedentes de estos.

2. Evaluar el valor documental y estético

- Examinar el impacto visual y social de la obra de Manuel Armenta sobre la marginalidad en la CDMX.

3. Documentar el proceso relacional

- Registrar las interacciones y testimonios que Manuel Armenta descubre en sus interacciones con personas en situación de calle.

4. Divulgar los hallazgos

- Socializar la propuesta ético-estética de Manuel Armenta en la fotografía documental contemporánea.

6.3. Descripción detallada de la sinopsis del producto audiovisual realizado

Manuel Armenta es un fotógrafo y académico mexicano de 48 años que se adentra en el corazón del Centro Histórico de la Ciudad de México con una misión: retratar la dignidad y la esencia del retrato social cuya obra se ha centrado especialmente en personas en situación de calle, desarrollando un estilo único que ha sido reconocido por ser caracterizado por una técnica de edición cruda que resalta marcas del sufrimiento humano, enfatizando los detalles físicos de sus sujetos para darles visibilidad y humanidad. Inspirado por otros fotógrafos urbanos, Armenta transforma su cámara en un puente hacia historias invisibles, descubriendo en cada encuentro no solo rostros, sino vidas marcadas por la resiliencia. En su búsqueda por capturar la humanidad de las personas en situación de calle, también se enfrenta a sus propios prejuicios, revelando que, a veces, la mayor revelación está en aprender a mirar de nuevo.

Mediante sus imágenes, Armenta busca romper la indiferencia social, humanizando a las personas en situación de calle y mostrando su verdadera esencia. A través de la conexión empática con sus sujetos, sus fotografías se convierten en un medio para contar historias no escuchadas, desafiando las percepciones y el olvido social en este documental, que busca retratar y cuestionar el acto fotográfico que no se limita a una imagen publicada en redes sociales.

6.4. Explicación de la voz retórica puesta en juego según modalidad de observación y presentación a ser utilizada

Este documental tiene la particularidad de poseer la modalidad de observación participativa donde el equipo de producción suele tener cierta interferencia en los procesos, así como en la propuesta de la búsqueda de personas para ser fotografiadas.

El argumento de este proyecto es el de construir una cercanía con personas en situación de calle, invitando a dejar de lado la discriminación por su condición, reafirmando el discurso de Manuel Armenta a través de sus fotografías, como también mostrando el trabajo empático e íntimo que va más allá de la imagen, incitando también con esto que puedan existir nuevas relaciones sociales entre el público con estas personas.

La manera en que se buscó materializar esta cercanía fue a través de la grabación de cerca en cada entrevista que Manuel Armenta llevó a cabo en un rango de 3 metros por mucho en el que, captando las emociones como gesticulaciones buscadas por el mismo, se intercaló la fotografía en el momento que fue tomada junto a un sonido de cámara fotográfica que permite conectar de la visión desde la visión de la grabación hacia la visión de lo que el fotógrafo capturó, mostrando tal cuál qué existió antes de hacer lo que llamamos su obra, enfatizando en la relación íntima que construyó como la manera en que explotó las expresiones de los rostros para también demostrar cómo se puede obtener la naturalidad que él buscó, invitando de esta manera a hacer este género de fotografía con un sentido humano para quienes ejercen este oficio.

A cada persona entrevistada por Manuel Armenta se le puso una pleca con su nombre para que se pueda reconocer la dignificación como también el hecho de otorgarles su lado de ciudadanos que habitan la sociedad con esta característica que pasa desapercibida por prejuicios, de alguna

forma mostrándoles de manera digna ante otros, mostrando el interés de Manuel como los que grabaron, por estas personas que puedan ser recordadas no por su desafortunada condición sino por ser personajes de este material como también de la sociedad, llevando estas entrevistas a un público que de esta manera, siendo el medio estas grabaciones con las que los pueda conocer mejor más allá de pasar en la calle y evitarlos.

La música utilizada en este documental, con sus tonalidades de rock un poco estridente busca, en su manera, hacer ruido como retar al público ante su indiferencia y discriminación, haciendo saber que hay una persona que es distinta.

En la estructura se intenta primeramente explicar quién es Manuel, de dónde viene y a qué se dedica para que este nos explique cómo es su experiencia con la fotografía pero también como la concibe con las personas para luego explicar cómo empezó a fijarse en las personas en situación de calle y poco a poco mostrarnos de qué manera se ha dedicado a fotografiarlos, interpelando al público a concebir su perspectiva. Cómo método de contraste más que de aprobación se han incluido las entrevistas de dos especialistas en la fotografía (desde la práctica como la teoría) que con argumentos de autoridad reconocidos en el mundo intelectual puedan respaldar cómo reconocer este importante trabajo que pueda formar parte del imaginario social y por ende generar cambios con personajes reconocidos.

De igual manera se incluyeron frases que puedan demostrar lo que hace Manuel como llenar mejor el imaginario intelectual fotográfico de las personas que invite a una realidad natural como una mejor cercanía técnica que va más allá de lo técnico.

6.5. Estrategias estéticas y narrativas implementadas para lograr la voz retórica

Para la realización del documental, se optará principalmente por el cine observacional, una técnica que permite registrar los acontecimientos de manera natural y espontánea, sin intervenir en ellos. La cámara acompañará el proceso fotográfico del autor, capturando tanto su trabajo como las reacciones y emociones de las personas en situación de calle al ser fotografiadas.

Además, se utilizará el recurso de la cámara subjetiva, siguiendo al fotógrafo desde su propio punto de vista. A través de estos planos, se mostrará cómo sostiene la cámara, cómo observa a las personas y cómo va construyendo su mirada artística, permitiendo al espectador entrar en su proceso creativo.

Otro elemento narrativo importante será la contraposición de imágenes. A lo largo del documental, se presentarán tanto las fotografías realizadas por el autor como escenas del entorno real donde fueron tomadas. Esta alternancia buscará generar una reflexión crítica sobre la distancia entre la representación fotográfica y la realidad cotidiana de la calle.

Finalmente, el documental adoptará un estilo visual intimista, con una predominancia a grabar en plano medio y primer plano, que tengan el efecto de acercar al espectador a las personas a quienes ha acostumbrado ver de lejos (sin generalizar) para así hacerle conocer muy de cerca las emociones y vivencias de los personajes, sintiendo que están con ellos (parte del efecto de la cámara imperfecta e inestable). La luz y el espacio se cuidarán especialmente para construir atmósferas que resaltan tanto la vulnerabilidad como la dignidad de quienes aparecen en pantalla, priorizando el lugar donde se encuentren las personas en situación de calle que muchas veces puede ser donde duermen o viven.

6.6. Personal y funciones

- 1.-Canek Arroyo: Director, productor, primera cámara, guión, sonido ambiental y edición.
- 2.-Samuel Pérez: Productor de musicalización, sonido de voz en off, segunda cámara.
- 3.-Pedro José: Ayudante de dirección , investigación y producción ejecutiva.

6.7. Descripción y explicación del proceso de producción teórico-práctica

Este proceso fue decidido a partir de la curiosidad de qué existía antes y después de las fotografías de personas en situación de calle de Manuel Armenta que casi diario publicaba en sus redes sociales (por lo menos el director de este proyecto lo conocía previamente a través del Partido Comunista de México), por lo que ahí nació la curiosidad de investigar el acto fotográfico particular con el que se extraía la naturalidad de personas en situación de calle y así poder documentarlo. A partir de esto se profundizó en las bases imaginativas de Armenta, así como la teoría que sirvió para este proyecto, descubriendo que lo más importante de capturar para él de las personas en situación de calle era su “esencia” para que se les pueda reconocer y aceptar como seres humanos parecidos a los demás.

En noviembre del 2024 se comenzó a grabar con él, incluyendo sus paseos fotográficos luego del trabajo que ejerce como académico; una clase particular de fotografía que impartió; un evento del Partido Comunista donde asistió en calidad de fotógrafo; la sesión de fotografía que le hizo a un músico con su pareja; una clase impartida por él en la Escuela Nacional de Antropología e Historia; la edición que le realiza a sus fotos y por último las dos entrevistas a especialistas en sus respectivos lugares de trabajo agregando una salida de tomas de relleno para sus participaciones, para lo cual se invirtieron 11 días de grabación en total, terminando este proceso en marzo del 2025.

Los especialistas entrevistados fueron: Pedro Valtierra, reconocido fotoperiodista mexicano que cuenta con una participación histórica reconocida al igual que premios por la misma. Asimismo, la otra persona entrevistada fue Diego Lizarazo, profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco (por sus siglas UAM-X), quien es Doctor en Filosofía de la Estética de la Imagen.

A estas dos personas mencionadas con anterioridad se les preguntó acerca de sus impresiones, opiniones y alcances sociales de fotografías físicas de Manuel Armenta con una entrevista semiestructurada que partió a partir de su particular concepción reconocida en su trabajo sobre la fotografía.

El proceso de musicalización de este documental contó con la participación del guitarrista Cristian Rodríguez, amigo de Samuel Pérez como con la voz de Canek Arroyo en la primera canción, siendo todas las demás producidas por inteligencia artificial a través de la plataforma Suno.

La edición de este proyecto duró de febrero a abril del 2025 contando con las asesorías técnicas de los académicos Gerardo Marván (encargado) y Carlos Gómez del área de concentración “El Documental: particularidades e intersecciones” perteneciente a la carrera de Comunicación Social de la UAM-X, de los cuales, el primero se dedicaría más a la parte de la narrativa y el segundo a cuestiones de sonido, color, como de la aplicación con la que se editó el documental que fue Adobe Premiere 2024.

De igual manera, este proyectó contó, desde su elaboración teórica en noviembre del 2024, con la asesoría del académico Emiliano García Canal, responsable de la parte de investigación para la misma, quien, junto al Mtro. Carlos Carrizales, apoyaron las bases teóricas como directrices de

este escrito que sirviera como base al documental *Esencia*. De esta manera guiaron para lograr que el proyecto se enfocara en la parte de la “esencia” fotográfica y no tanto en el acto fotográfico que propone Philippe Dubois.

Este proyecto, tanto la tesina como el producto audiovisual fueron producidos en la Ciudad de México así como terminados y entregados el 28 de abril del año 2025 con fines de titulación de sus participantes.

6.8. Fotografías visualizadas en el proceso del proyecto





6.9. Calendario de realización

1.- Noviembre: Contacto

2.-20 de Noviembre a 28 de Febrero: Grabación

3.-1 de enero a 20 de febrero: Revisión de materiales y grabación de lo faltante 4.-15 de Febrero

a 11 de Abril: Edición

5.-1 de marzo a 15 de marzo: Musicalización

6.- 11 de Abril Primera entrega

7.-28 de Abril: Entrega final

7. Conclusiones del proceso de producción teórico-práctico

Hallazgo central

El trabajo confirma que la “esencia” no reside en la imagen fija como atributo intrínseco, sino que emerge del acto fotográfico entendido como relación ética y situada. En el caso analizado, cuando el dispositivo deja de regir la conducta y el vínculo fotógrafo–retratado se configura como reconocimiento mutuo, los retratos producen un efecto de verdad percibida. Esta lectura desplaza la búsqueda de “lo esencial” desde la supuesta transparencia del resultado hacia las condiciones del encuentro y su registro.

¿Qué hace particular el acto fotográfico de Armenta?

- Abordaje relacional: el trato previo y digno genera confianza hasta que la presencia de la cámara pierde centralidad.
- Interacción no directiva: evita la pose fija y permite que el retratado conserve movimiento y agencia.
- Ética del cuidado: rechaza el “turismo de pobreza” privilegiando una convivencia que no sensacionaliza el dolor.

Estos rasgos explican por qué tomar la foto es solo una parte del proceso: la “esencia” aparece cuando la conversación, la escucha y el tiempo compartido desplazan la lógica de la pose.

Fotografía fija vs. registro audiovisual

A juicio del equipo, la fotografía fija evidencia menos que el producto audiovisual que acompaña esta tesina: el video añade movimiento, contexto y sonido, permitiendo reconocer continuidades gestuales y relatos no inducidos. En ese sentido, lo grabado ofrece una aproximación más rica a lo que aquí llamamos “esencia” que un fotograma aislado difundido en redes sin explicación.

Influencias estéticas y decisión autoral

Armenta reconoce influencias como Lee Jeffries y tratamientos de posproducción emparentados con el llamado “efecto Dragan” (contrastos acentuados, desaturación, dramatización de texturas). Esa elección busca conmover y visibilizar la humanidad de sujetos históricamente excluidos. Sin embargo—como advierte Diego Lizarazo en la entrevista incluida—el artista no controla las interpretaciones: la recepción puede resignificar la intención original.

Alcances y límites de la investigación

- Alcances: estudio de caso cualitativo que documenta el proceso relacional y sus indicadores observables (desatención a cámara, gestualidad espontánea, voz no inducida).
- Límites: no se aplicó un diseño de recepción social con muestra representativa (más allá de un sondeo mínimo); no se comparó sistemáticamente con otros fotógrafos ni con experiencias de autorrepresentación de personas en situación de calle. También queda pendiente evaluar los “logros” de las imágenes más allá de premios.

Proyecciones

Se sugieren tres líneas de cosas que no se llevaron a cabo:

1. Recepción: estudiar cómo distintas audiencias interpretan estas imágenes y el documental.
2. Comparación: contrastar el método con otros fotógrafos de calle y con prácticas de foto participativa.
3. Protocolos éticos: formalizar guías de consentimiento y circulación responsable para evitar re-victimización o usos sensacionalistas.

Cierre

En suma, la “esencia” es un efecto relacional del acto y no un atributo que la imagen fija garantice por sí misma. El acompañamiento audiovisual de esta tesina demuestra que cuando el vínculo prima sobre la pose, la cámara deja de ser el centro y la persona retratada se narra a sí misma: ahí es donde aparece lo que aquí nombramos “esencia”.

8. Fuentes

Bibliográficas

- Lizarazo. (2025). *Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica*. Repositorio Digital. Universidad Autónoma Metropolitana. Link: <https://dcsch.xoc.uam.mx/repdig/index.php/libros/educacion-y-comunicacion/item/594-hermeneuticas-y-esquirlas-en-la-mirada-cinematografica>
- Thompson. (s.f). *La fotografía como documento histórico: la familia proletaria y la vida doméstica en la ciudad de México, 1900-1950*. Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras. Apoyada por el Decanato de Ciencias Sociales y el Departamento de Sociología y Antropología.
- La historia. (s.f). *Historia de la Fotografía en México*. Historias de México. Lahistoria. Link: <https://lahistoria.info/historia-de-la-fotografia-en-mexico/>
- CNDH. (s.f). *Tina Modotti Activista italiana, fotógrafa y luchadora social*. Noticias. Comisión Nacional de Derechos Humanos. Link: <https://www.cndh.org.mx/noticia/tina-modotti-activista-italiana-fotografa-y-luchadora-social#:~:text=Era%20hija%20de%20Assunta%20Mondini,se%20convirtió%C3%B3%20en%20militante%20comunista>.
- Cortés. (2019). *Trabajo fotográfico de Tina Modotti fue vanguardista e innovador*. Noticias de la Universidad Veracruzana. Universidad Veracruzana. Link: <https://www.uv.mx/prensa/cultura/trabajo-fotografico-de-tina-modotti-fue-vanguardista-e>

-

innovador/#:~:text=%E2%80%9CSe%20confirma%20que%20el%20estudio%20de%20
Modotti, las%20fotos%20se%20puede%20observar%20la%20casi

- Ruvalcaba. (2015). *El Centro y la Fotografía: Del Daguerrotipo a la Selfie*. Kilómetro Cero. Noticias del Centro Histórico de la Ciudad de México. Febrero del 2015. No. 79. Link: km0-79.pdf
- Menchelli. (2021). *Las fotos de lola. Lola Álvarez Bravo: la primera fotógrafa, foto montajista y foto muralista mexicana (1903-1993)*. Entretejidos, revista transdisciplinaria y Cultura Digital. Octubre 2021. Link:
<https://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/las-fotos-de-lola-lola-alvarez-bravo-la-primer-fotografa-foto-montajista-y-foto-muralista-mexicana-1903-1993/>
- Taylor. Bogdan. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados* (p. 343).
<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://pics.unison.mx/maestria/wp-content/uploads/2020/05/Introduccion-a-Los-Metodos-Cualitativos-de-Investigacion-Taylor-S-J-Bogdan-R.pdf&ved=2ahUKEwjB4MPm5tCMAXXmEkQIHXpMOukQFnoECAsQAO&usg=AOvVaw2zlFZUjfamD7MioAFFhvEo>
- Sampieri. (2014). *Metodología de la investigación (6ta edición)*. Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio.
https://www.paginaspersonales.unam.mx/app/webroot/files/981/Investigacion_sampieri_6a_ED.pdf

- Dubois. (1983). *El Acto Fotográfico*. Segunda Edición. La Marca Editora. Link: <https://lamarcaeditora.com/admin/files/libros/821/DUBOISElactofotograficoMUESTRA.pdf>
- Díaz. (2019). *Qué es la Fotografía Documental*. Btpfotografía. Link: <https://bptfotografia.com/que-es-fotografia-documental/#:~:text=La%20fotograf%C3%A1%20documental%20es%20una,del%20fot%C3%B3grafo%20en%20su%20creaci%C3%B3n>
- Rosler. (1983). *Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental*. Theory of Fimage. World Press Photo.
- Sontag. (1973). *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Monoskop. Link: https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf
- Sontag. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Monoskop. Link: [REGARDING THE PAIN OF OTHERS Susan SontagMonoskophttps://monoskop.org › images › Sontag_Susan_...](https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Regarding_the_Pain_of_Others.pdf)
- Azoulay. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books. Link: [The Civil Contract of PhotographyZone Bookshttps://www.zonebooks.org › 6-t...](https://www.zonebooks.org › 6-t...)
- Guerrero. (2019). *Biografía Andrzej Dragan*. Link: Biografía Andrzej Dragan | PDF | Descarga Gratuita
- AntonArte. (s.f.). *Cesar Viera*. AntonArte, venta de obras de arte. Link: Cesar Viera – ANT
- Andrzejdragan. (2007). *Art is artificial - an interview with Andrzej by Paola Bonini*. Information site on Andrzej Dragan's upcoming exhibition Allegories & Macabresques.

Página de Andrzej Dragan. Link: Andrzej Dragan - "Allegories & Macabresques" portrait exhibition

- Morales. (2014). *Lee Jeffries, el rostro de los marginados*. Cultura Colectiva. Link: Lee Jeffries, el rostro de los marginados - Cultura Colectiva
- Enkil. (2008). *Andrzej Dragan – El Efecto Dragan*. Enkil. Link: Andrzej Dragan - El Efecto Dragan - Uno de los Nuestros
- Torres. (2011). *El Flanéur Baudeleriano en la Posmodernidad*. México. La Ciudad Viva. Link: <https://es.scribd.com/document/69114900/El-Flaneur-Baudeleriano>
- Eiriz y Mesías. (2024). *Un análisis de la Estética de la Fotografía Narrativa Contemporánea: Del Tableau a la Pantalla*. Primera Edición. Barcelona Research Art Creation. Barcelona, España. Link:
<https://researchs.uam.elogim.com/c/p347yv/viewer/pdf/l duwipbten?auth-callid=66f7c40c-7b29-4a6b-bd35-9736c6056cb5>
- Oliveira, Fiorati, Kebbe y Cardoso. (2014). *O uso da fotografia como recurso emancipador: um relato de experiência com pessoas em situação de rua*. Curso de Terapia Ocupacional, Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo – USP, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Link:
<https://researchs.uam.elogim.com/c/p347yv/viewer/pdf/hdaz6haphj>
- Moncrieff y Espinoza. (2024). *Hacia una sociología visual: Epistemologías y experiencias con la fotografía en México*. Estud. sociol vol.42. Ciudad de México. Link: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-64422024000100103

- Muñoz. (2020). "La función social de la fotografía". ANDANAfoto.com. | <https://andanafoto.com/la-funcion-social-de-la-fotografia/>.
- Suárez. (2008). *La fotografía como fuente de sentidos*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLASCO). Link: https://www.researchgate.net/publication/325860729_La_fotografia_como_fuente_de_sentido
- Chaves, Ruiz y Múnera. (2020). *La imagen y la construcción de la memoria de las realidades que habitamos durante la pandemia*. En T. Hidalgo, J. Herrero y Segarra, J. (coords.). Comunicación, periodismo y publicidad: retos profesionales en tiempos de crisis. Fragua.
- Curbreira. (2023). *Conciencia estética y valoración*. Universidad de La Habana, Facultad de Lenguas Extranjeras. La Habana, Cuba. N. 23. Link: http://www.scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0253-92762023000100007
- Secretaría de Inclusión y Bienestar Social. 2024. Personas en situación de calle y abandono social. Secretaría de Bienestar e Igualdad Social. CDMX. Link: <https://sibiso.cdmx.gob.mx/personas-en-situacion-calle-y-abandono-social>
- Ríos. (2017) *LAS MIL Y UNA FORMAS DE HACER LA INDIGENCIA: “ANDARES” POR TRAYECTORIAS, DESPLAZAMIENTOS Y “ENCIERROS ABIERTOS” EN LA CIUDAD DE MÉXICO*. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Tesis para el doctorado en Antropología Social. CDMX.
- Finol, Djukich de Nery y Finol. (2012). *Fotografía e identidad social: Retrato, foto carné y tarjeta de visita*. Quórum Académico, vol. 9, núm. 1, enero-junio, 2012, pp. 30-51.

Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela. Link:

<https://www.redalyc.org/pdf/1990/199022708003.pdf>

- Carrasco. (2015). *Walter Benjamin: El Carácter Alegórico de la Imagen Fotográfica*. Estudios Filosóficos. Universidad de Barcelona. Link:
<https://researchs.uam.elogim.com/c/p347yv/viewer/pdf/x676pir72j>
- Jiménez y Marinas. (2020). *Vampiros Narcisistas: En los límites de la representación fotográfica*. Documentación de las Ciencias de la Información, [s. l.], v. 44, n. 1, p. 127–132, 2021. DOI 10.5209/dcin.69646. Disponible en:
<https://researchs.uam.elogim.com/linkprocessor/plink?id=bf10b757-c699-3b2a-bbd5-8c4c1dea676b>.
- Bordieu. (2003). *La fotografía: un arte intermedio*. Versión digital de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales/ Sociología de la UNAM. Link:
https://sociologiac.net/biblio/Bourdieu_LaFotografia.pdf
- Cedeño, Marín, Colev y Calderón. (2024) *Retórica visual publicitaria y construcción de la identidad cultural panameña en la fotografía de Sandra Eleta*. Arte, Individuo y Sociedad 36(4), 849-860. <https://dx.doi.org/10.5209/arис.92448>
- Seymour. (2021). "Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas, no estás lo suficientemente cerca": impresiones antiguas del fotógrafo de guerra Robert Capa encabezarán Photo London. The Art Newspaper. Link:
<https://www.theartnewspaper.com/2021/07/29/if-your-pictures-arent-good-enough-youre-not-close-enough-vintage-prints-by-war-photographer-robert-capas-to-headline-photo-london>

- Colorado. (2012). *Nacho López, entre lo documental y lo autoral*. Oscarenfotos. Link: <https://oscarenfotos.com/2012/12/07/nacho-lopez-breve-resena-biografica/>
- Debroise. (2005) *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*. Dialnet. Link: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=302488>
- Barthes. (1967). *La muerte del autor*. WordPress. Link: <https://teorialiteraria2009.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Laurell. (2015). *Three decades of neoliberalism in Mexico: The destruction of society*. International Journal of Health Services. PubMed Link: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/25813500/?utm_source
- Latapí & González de la Rocha. (1995). Crisis, restructuring and urban poverty in Mexico. *Environment and Urbanization*, 7(1), 57–75. Sage Journals. Link: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/095624789500700112?utm_source
- Aperture Foundation. (2013). *101 Tragedies of Enrique Metinides* (exhibición/publicación). Artsy. Link: https://www.artsy.net/article/aperture-foundation-101-tragedies-of-enrique-metinides?utm_source
- Rencontres d'Arles. (2011). *Enrique Metinides: 101 Tragedies* (exposición).
- Medina. (2015). *Desde las ruinas de aquel proyecto*. En B. Mayer Foulkes (Ed.), *Itinerarios de la cultura contemporánea en México* (pp. 95–110). México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones.
- Artelogie. (s. f.). *Los fotógrafos, la memoria y el 68 en México*. Open Editions Journals. Link: <https://journals.openedition.org/artelogie/1102?lang>

- La Jornada. (2015). Notas biográficas sobre Valtierra e Imagenlatina. La Jornada. Link: <https://semanal.jornada.com.mx/2025/06/29/pedro-valtierra-siete-decadas-de-vida-y-medio-siglo-de-imagenes-5590>
- Wikipedia. (s.f.). *Lola Álvarez Bravo*. Wikipedia. Link: https://es.wikipedia.org/wiki/Lola_%C3%81lvarez_Bravo?
- Gómez-Barris. (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Duke University Press. Dialnet. Link: [DialnetCine eco-territorial, memoria y extractivismo en la ...5 de julio de 2025 — by YVV Toala · 2025 — rris \(2017\) denominó como “mirada extractiva” \(p. 5\). Dentro de la mirada extractivista, la Amazonía se concibe como fuente inagotable de ...](#)
- Bourdieu. (1979). *La fotografía: un arte intermedio*. Sociologiac. Link: [Bourdieu_LaFotografia.pdf](#)
- Bourdieu. (1968). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. WordPress. Link: [4-bourdieu-percepcion-artistica2.pdf](#)
- Barthes. (1980). *La cámara lúcida*. WordPress. Link: [Barthes-La-cámara-lúcidaMedios Tamayohttps://mediostamayo.wordpress.com › 2012/08](#)
- Hall (1980). *Codificar y decodificar. Culture, Media, Language*. Hutchinson. Scientific Research. Link: <https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=2807133>
- Goffman. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Monoskop. Link: [THE PRESENTATION OF SELF EVERYDAY LIFE Monoskop https://monoskop.org › images › Goffman_Erin...](#)

- Fontcuberta. (2011). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili. Link: fontcuberta-la-camara-de-pandora-2010.pdf - jpg en RGBjpgenrgb.blogspot.com/2017/06/font...

Audiovisuales

- La Ciudad de los Fotógrafos. (2006). Dirección Sebastián Moreno. Estudios del Pez. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=t2bvXSVeSwc>
- La Sal de la Tierra. (2014). Dirección de Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado. Dacia Films. Link: https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=10154572672711243&external_1_og_id=a88b592f-e6c3-42bb-b290-454c89b16137&q=la%20sal%20de%20la%20tierra%20documental
- *No me llames Fotógrafo de Guerra*. (2014). Dirección Esther Vergara. Canal + España. Link: https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=559264317583524&external_log_id=9ac31280-76bf-4ec5-9f51-0a1d3b999762&q=no%20me%20llames%20fot%C3%B3grafo%20de%20guerra
- *Todos a la Calle*. Año (2013). Dirigido por Cherly Dunn. Link: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=2945572502387401

Otros:

Redes sociales de Instagram de Manuel Armenta:

- <https://www.instagram.com/manuelarmenta.s?igsh=MXJtZmRiaGxlNDRxZQ==>
- <https://www.facebook.com/share/1BiVg1yzsj/>

